

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES

REPRESENTACIÓN DE LA VIOLENCIA EN EL CINE

CONTEMPORÁNEO DE HOLLYWOOD (1990-2000);

EL CASO DE QUENTIN TARANTINO

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE

MAESTRÍA EN COMUNICACION

PRESENTA: Omar Ruiz Terán

Director de tesis: Dr. Vicente Castellanos C.

México D.F.

Mayo 2007



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**A Claudia por ser la luz de mi camino,  
el eco de mis acentos y,  
la esperanza de mis sueños.**

Índice	Pág.
Introducción.....	4
<b>Capítulo 1 Sociedad y cultura: un acercamiento conceptual sobre la violencia</b>	
1.1 La violencia en la sociedad contemporánea.....	12
1.2 Cultura y violencia.....	16
1.3 Análisis discursivo y hermenéutica profunda.....	23
1.4 Aspecto referencial del cine clásico.....	25
1.5 Aspecto referencial del cine moderno.....	28
1.6 Aspecto referencial del cine posmoderno.....	31
<b>Capítulo 2 Desarrollo y evolución del cine violento</b>	
2.1 Cine estadounidense de las décadas 1960-1980.....	35
2.2 Cine violento en la era post-industrial.....	36
2.2.1 Tecnificación de la violencia.....	37
2.2.2 La imagen cruel.....	39
2.2.3 Iconósfera de las emociones.....	41
2.3 Cine estadounidense violento de los 90.....	49
2.4 Cine gore.....	58
2.5 Cine y nota roja.....	62
2.6 Asesinos seriales.....	65
2.7 De la nota roja al telefilme.....	66
2.8 Cine <i>snuff</i> .....	67
<b>Capítulo 3 Representación de la violencia en el cine de fin del siglo XX caso: Quentin Tarantino</b>	
3.1 Criterios de inclusión.....	78
3.2 Análisis textual.....	79
3.3 Corpus.....	82
3.4 Material y método.....	83
3.5 Reconponer y modelizar.....	85
Conclusiones.....	123
Apéndice.....	136
Bibliografía.....	143

## Introducción

La violencia que se exhibe en el cine y en la televisión no es nueva, ni mucho menos ajena al debate de los estudiosos sobre los medios de comunicación y del público en general. Es indudable que la violencia ha estado presente desde el origen del hombre. Con la aparición de los medios de comunicación a finales del siglo XIX, la violencia se difunde y se proyecta prácticamente a todo el mundo a través de la prensa, la radio y el cine.

Con el transcurso del tiempo la violencia se ha convertido en el centro medular de la mayoría de los contenidos de los *mass media*, pero sin duda son los medios audio-visuales (cine y televisión) quienes han hecho de la violencia el centro de su discurso en los últimos 20 años, sin olvidar por supuesto a la prensa escrita quien fue la primera en poner a la violencia en el centro de sus páginas por medio de la nota roja.

El debate sobre las causas y consecuencias de la violencia en los medios de comunicación aún hoy en día tiene vigencia en varias esferas sociales, culturales y académicas de todo el mundo (a pesar de paradigmas rebasados o contradictorios).

La espiral de la violencia en los medios de comunicación ha continuado su camino por más de 50 años, sin que todavía se termine de debatir. Es por todo ello que el tema de la violencia es de suma importancia para los especialistas del tema y, por supuesto, para el público en general. El presente estudio discutirá el problema de la violencia en el cine por ser uno de los medios de comunicación de mayor influencia e impacto sobre las sociedades modernas del siglo XX.

El tema de la violencia en los medios de comunicación está en pleno debate y aunque no es nuevo, sí es evidente que ésta ha ido en aumento en la

última década. La violencia apareció desde el origen del hombre y la sociedad ha padecido sus consecuencias. Los testimonios de la violencia entre los seres humanos se remontan hasta épocas tan remotas que están incluso presentes en la Biblia con el asesinato de Abel. A lo largo de la historia nos encontramos con la guerra a gran escala como la forma final de una violencia racionalizada y sancionada institucionalmente.

El debate sobre las causas de la violencia todavía es vigente porque algunos creen que es una actitud instintiva y otros más que es aprendida. Para la etología por ejemplo la agresión es "una manifestación de una pulsión específica e innata supeditada a la excitación endógena, es decir, independientemente de las condiciones externas; además es considerada como un comportamiento espontáneo"<sup>1</sup>.

Para los representantes de la teoría del aprendizaje, la violencia es una más de las conductas aprendidas del ser humano, y que lo mismo puede ser reactiva que espontánea.

Los medios de comunicación, en cambio, son de reciente aparición en la historia de la humanidad. No obstante, en este breve tiempo se han convertido en parte fundamental de la vida de las sociedades modernas. Actualmente, ambos fenómenos (medios y violencia) parecen estar estrechamente vinculados.

Hasta hace no mucho se creía, erróneamente, que la violencia era exclusiva de ciertos grupos, personas o países. Hoy en día vemos con suma preocupación que la violencia se da a todos los niveles e intensidades sin importar sexo, edad, raza o posición social. También se creía que se generaba exclusivamente por algún tipo de enfermedad mental o adicción. Sin duda también es cierto, pero no es lo único. La violencia es multifactorial y ha sido

---

<sup>1</sup> Joan Corbella Roig, Para descubrir la psicología, pág.35

explicada o teorizada por varias disciplinas científicas como la sociología, la psicología, la antropología, la filosofía e incluso, como vimos, por la religión.

La violencia ha sido analizada por la comunicación con los estudios funcionalistas norteamericanos de Paul Felix Lazarfield y Laswel sobre todo con las teorías de los efectos en las audiencias o públicos sin que se haya llegado a ningún lado.

Todos los procesos descritos con relación al concepto de la violencia también se han visto reflejados en el cine desde sus orígenes, pero no cabe duda de que son ciertos géneros quienes más se han especializado en ella (*negro, western, principalmente*) aunque cabe aclarar que la violencia también ha sido representada en las demás corrientes o vanguardias cinematográficas incluso el cine de la violencia, por así llamarlo, se ha subdividido en híbridos o subgéneros como el *killer-gore, el horror-gore, el fantástico de horror gore, asesinos seriales, snuff, etc.*

El cine de la violencia ha reflejado la agresión de la vida cotidiana y ha servido de escapatoria y ensoñación para vivir la violencia a través del cine <sup>2</sup>. Desde *El Halcón Maltés* (*The maltese Halcon, 1941*), de John Huston, y *La mujer del cuadro* (*The woman in the window, 1944*) de Fritz Lang, se revela por primera vez lo que va a ser el cine de crímenes y de psicología criminal donde domina lo insólito, lo cruel y lo ambiguo.

Raymond Borden dice que la presencia del crimen es lo que caracteriza al género: "la extorsión, el robo, la delación o el tráfico de drogas, tejen la trama de una aventura en cuyo juego la muerte es la postura" <sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Gabriel Careaga, *Erotismo, violencia y política en el cine*, pág.129

<sup>3</sup> Raymond Borden, cit. pos. Gabriel Careaga, pág.129

En este género existen asesinatos y terribles brutalidades. También se caracteriza este tipo de cine por una constante acción, el espectador no tiene un momento de respiro. Desde el punto de vista moral, el policía no siempre tiene la razón y el maleante es víctima de las circunstancias. Es más, se opone al policía irracional, al detective privado, con una gran dosis de humanismo y responsabilidad. El gran acierto del género es la ambigüedad. El gran hallazgo de este género no sólo es la sofisticada representación de la violencia, sino el punto psicoanalítico que introduce en sus personajes.

El cine pues, no ha quedado al margen de esta polémica en donde la violencia no sólo debiera ser un fenómeno temático, sino también teórico, conceptual y científico que no ha sido discutido y abordado por los estudiosos del cine suficientemente. El fenómeno de la violencia ha sido plasmado en los géneros cinematográficos, sin que por ello se haya discutido ampliamente desde la teoría.

Sin embargo, hay que decir que la violencia ha sido abordada, de alguna u otra manera, desde las teorías semiológicas y psicoanalíticas que establecen los significados de las películas, así como los significados del receptor o del espectador. Estas teorías han hablado del cine violento de manera muy general, pero sus paradigmas ahí planteados sirven para explicarlo de manera particular.

Para conocer las actitudes, las reacciones y los probables efectos de la violencia a través del cine, primero es necesario conocer este último, es decir, ¿cómo ha representado el cine contemporáneo la violencia? Tal vez una primera aproximación sea que el cine lo ha hecho a través de una sobreexposición del cuerpo humano, en términos de agresiones físicas y psicológicas. Hay una disolución de la historia por una prevalencia pornográfica de la imagen. ¿Qué características tiene? En este sentido hoy existe una representación más



cruda de los instintos negativos del ser humano por medio de lo narrativo y lo visual que sobredimensiona la realidad, pero en otras hace una crítica reflexiva de nuestra propia condición humana. ¿Qué relación tiene la violencia con la cultura? El hombre es un ser cultural que procesa emite y recibe pautas de significado dentro del mundo social. La violencia representada en los medios de comunicación forma parte de ese mundo simbólico cuyo sentido y proceso de significación se da de manera individual. La violencia real en la sociedad es multicausal y en donde los medios de comunicación son sólo una parte del fenómeno.

Por otro lado es necesario preguntarse: ¿Qué tipo de violencia proyecta Quentin Tarantino en sus películas? En él la violencia es documentalista, crítica y reflexiva. Retrata la naturaleza humana, sobre todo la negativa, a partir de su psicología, sus instintos, sus valores y su contexto. La objetividad y realismo de sus historias hacen que la violencia sea más vívida que espectacularizada. Otros cuestionamientos importantes son abordados de manera tangencial, pero no cabe duda de que son planteamientos para futuras investigaciones: ¿cómo procesa las imágenes violentas el individuo? ¿por qué actualmente en el lenguaje cinematográfico predomina la violencia gratuita por encima de la línea argumental de la historia? y ¿por qué las imágenes violentas que actualmente se proyectan son más sugestivas (o impactantes) que las de antes? Es por todo ello que abordaremos a la representación de la violencia cinematográfica desde estos cuestionamientos y a su vez, la insertaremos en la semiótica, es decir, partiremos de la concepción de que el cine es un lenguaje que tiene distintas estructuras y códigos textuales, los cuales se ensamblan para comunicar algo (¿cómo y qué comunica?).

El presente trabajo parte del medio mismo (cine), es decir, del emisor quien proyecta la imagen violenta. Tomaremos parte de la obra del director de cine Quentin Tarantino, como estudio de caso, por ser uno de los más importantes representantes del cine violento contemporáneo. La idea es encontrar de qué manera y cómo hace la representación de esta violencia. La parte del espectador sólo será discutida de manera adyacente, aunque no por ello menos importante.

A partir de las teorías anteriores el presente estudio intenta aplicar un modelo que consiste en un análisis semiótico del cine en donde sólo se señalará la parte que corresponde a la representación de la imagen violenta a partir de bloques de significación en donde todo significa sin cesar -como dice Barthes-.

El significante tutor será dividido en una serie de fragmentos cortos contiguos llamados *lexias* (Barthes) aplicado a un texto único (el filme) y se abordará a partir del microanálisis (Zunzunegui) que guarda estrecha relación con el modelo de las *lexias*, además, implícitamente, irá acompañado de nociones sobre el código de la representación propuesto por Casetti. Se discutirán algunos elementos cognoscitivos del espectador (¿cómo conozco y cómo aprehendo el cine?) sobre todo por considerar que son éstos los elementos que se discuten dentro de las nuevas tendencias teóricas, no sólo en el cine sino también en otras disciplinas.

Estos segmentos llamados *lexias* (categorías de análisis) serán señalados al azar con el único criterio de hacer una lectura atenta del texto destacando el tipo de violencia que utiliza el director, es decir, "medir" el discurso violento -si es que existe- sin que necesariamente se escojan planos donde haya violencia física.

El interés u objetivo general radica en un enfoque bidimensional ya que

consiste en: 1) Un acercamiento textual (semiótico) del filme a través de ciertas categorías analíticas propias del lenguaje cinematográfico, sobre todo las referentes a las lexias, el microanálisis y el código de la representación y; 2) Un análisis recapitulativo del origen y desarrollo del cine violento sobre todo durante la década de los 90.

El presente estudio tiene como objetivo general:

a) Describir la violencia en el cine norteamericano a partir de sus películas más representativas de la década de los 90 con la finalidad de trazar una línea descriptiva temática y narrativa de la violencia en el cine contemporáneo.

b) Analizar dos películas representativas de Quentin Tarantino (Perros de Reserva Y Tiempos Violentos) para comprender la lógica narrativa y textual de la violencia en este director contemporáneo.

Y, como objetivos particulares:

c) Hacer una aproximación conceptual sobre la violencia a través de una óptica cultural para entender su relación con los medios de comunicación y con el mundo simbólico del individuo.

d) Describir el papel que han desempeñado los medios de comunicación en la difusión de la violencia y su impacto en la sociedad (paradigma aún vigente).

En resumen, en el capítulo 1 se establece un marco conceptual que sustenta el estudio. En principio se explican las principales teorías que han abordado el tema de la violencia desde varios enfoques para después exponer la concepción teórica de Thompson acerca de la cultura y algunas de sus vertientes principales. En seguida se ve a la comunicación bajo una perspectiva cultural, en la que obviamente se inserta el cine y cuya vinculación con la

violencia es el tema central de este estudio. Es un acercamiento teórico sobre la violencia en el cine contemporáneo desde la perspectiva cultural y en la que está sustentada -según Thompson- en tres ejes fundamentales: análisis socio-histórico (escenarios espacio-temporales), análisis formal o discursivo y la interpretación/reinterpretación que en conjunto forman el marco metodológico de la hermenéutica profunda.

En los capítulos 2 y 3 se revisan el desarrollo y las características del cine violento en Hollywood, no solamente a nivel temático sino textual (contexto) cuya intención es entender los escenarios espacio-temporales, socio-históricos y estilísticos en los que se desarrolla el cine-violento, sobre todo en el moderno y posmoderno, sin olvidar el clásico, por las características propias del estudio.

En el capítulo 3 también se incluye el análisis textual o discursivo -del que forma parte la hermenéutica profunda de Thompson- y en el que la interpretación/reinterpretación del discurso cinematográfico propuesto por Quentin Tarantino se da a partir del microanálisis de las lexias, propuesta analítica de R. Barthes.

## ***Capítulo 1 Sociedad y cultura: un acercamiento conceptual sobre la violencia***

### **1.1 La violencia en la sociedad contemporánea**

Hoy en día la sociedad en términos globales vive muchas de sus expresiones sociales, políticas y culturales a través de la violencia. Los conflictos sociales, las guerras, las desigualdades económicas han acarreado consigo una era de crueldad y terror irracionales encarnados en la violencia moral y física.

La violencia en su gran abanico de expresiones y posibilidades manifiestas se ha convertido en parte de nuestra cotidianeidad. No sólo es una realidad que creíamos lejana, sino que cada vez se convierte en una "forma de vida" y en una forma de ver el mundo.

El hombre del siglo XX tal parece que estuviera insensibilizado y que ya se hubiera acostumbrado a la violencia<sup>4</sup>, Friedrerich Hacker ha escrito que lo fácil es acostumbrarse a la violencia a través de procesos forzosos de habituación. La experiencia de la cotidianeidad de la violencia se realiza a través de complicados procesos de trivialización. Esto hace que el fenómeno se entienda como algo natural o incluso, se responsabilice de ésta a otros, sin darnos cuenta de que la violencia no sólo es una cuestión social, sino también individual.

Sin embargo, también no se puede reducir a una cuestión meramente individual, sino que la violencia es producto de complejos procesos sociales y múltiples factores culturales. Las explicaciones sobre la violencia son múltiples, desde las de origen biológico hasta las histórico-sociales<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Gabriel Careaga, Erotismo..., Ob. Cit. pág. 123

<sup>5</sup> Ob. Cit. Pág. 123

Las teorías de la violencia por instinto afirman pues que el hombre es agresivo por naturaleza. Es su esencia y su característica fundamental. Robert Adherey ha escrito que por necesidad biológica natural, inherente a su manera de ser, el hombre tiende a la propiedad y a su incremento, así como aumentar hasta el máximo su propio prestigio y su poder por medio de la fuerza<sup>6</sup>.

Para Desmond Morris la sociedad es cada vez más aburrida y monótona, esto hace que la necesidad natural de la violencia aumente. Para George Sorel "la violencia es un fenómeno originario de la vida y no necesita el beneplácito del derecho y lo ideal"<sup>7</sup>.

Uno de los autores que más ha desarrollado la teoría de la violencia como instinto es Konrad Lorenz quien dice que: "Sin la agresión sería imposible el desarrollo del individuo, de su aparato psíquico, y el despliegue de sus facultades".<sup>8</sup>

Pero también existe otro tipo de violencia que implementa la sociedad para contrarrestarla que es la institucional y la del propio Estado (persecuciones, cárceles, castigos etc.), y esto resulta contradictorio porque desde esta posición también se ejerce una violencia irracional y agresiva en nombre de la normatividad.

"La violencia no puede ser neutralizada por la violencia" o como dice Freud es la regresión y la vuelta más frustrante en forma de agresión, que ha renunciado a todas las alternativas y no tolera otra posibilidad. El individuo contra el individuo, y las instituciones en contra de la sociedad.

Sin embargo, existen algunas fuentes propiciatorias de la violencia que han sido estudiadas y analizadas por diferentes disciplinas entre ellas se

---

<sup>6</sup> Ob. Cit. Pág. 126

<sup>7</sup> George Sorel, cit. pos., Gabriel Careaga, Ob. Cit., pág. 126

<sup>8</sup> Konrad Lorenz, cit. pos., Gabriel Careaga, Ob. Cit., pág. 126

encuentran: el dolor, el aislamiento, las frustraciones, el alcohol, las drogas, el miedo, el poder y las instituciones.

En síntesis, el hombre ha demostrado a través de su historia signos de agresión y violencia que son el resultado del ambiente social, es decir, producto de la frustración y el resentimiento no sólo en términos personales, sino sobre todo histórico-sociales

Después de la segunda guerra mundial la violencia se expande a todos los rincones del planeta. Por esos años el estudio de la comunicación en Estados Unidos se desarrolla y se discute intensamente el problema de los efectos de los medios sobre los receptores. Discusión que cada día se intensifica en distintos niveles teóricos (el medio, el mensaje y el receptor).

No obstante, aún hoy, sobre todo en las ciencias de la comunicación y la psicología el fantasma de la aguja hipodérmica sigue causando polémica y muchos estudios al respecto se siguen realizando en todo el mundo (Sartori por ejemplo en su libro: *El Homo Videns*).

Estudios recientes en comunicación, psicología y sociología han abordado el problema de la violencia en los medios de comunicación (sobre todo en la televisión) y han llegado a la conclusión de que: a) los sujetos pueden imitar la violencia que observan; b) puede haber identificación con ciertos personajes, ya sean víctimas o victimarios; c) pueden inmunizarse al horror de la violencia, d) pueden aceptar poco a poco la violencia como vía óptima para resolver conflictos<sup>9</sup>.

Las posturas contrarias se refieren a la catarsis social, a la cultura (Yuri Lotman), al proceso dinámico de la comunicación en el mensaje (R. Jakobson), a los usos y gratificaciones (C. Wright). Los primeros han intentado establecer

---

<sup>9</sup> Sara García Silberman, Medios de comunicación y violencia, pág. 33

una relación causal entre la violencia real o social y los medios de comunicación, en cambio los segundos han hecho un análisis fenomenológico y crítico desde la sociedad, la economía, la política, la cultura y la comunicación.

Sin duda, el problema de la violencia en los medios de comunicación pasa por una cuestión fenomenológica donde la cultura juega un papel muy importante, en términos individuales. Es decir, el individuo está determinado por la cultura (pautas de significado) que interioriza e incorpora a su mundo social y en consecuencia actúa y se comporta de acuerdo con sus valores, su educación, su contexto histórico-social y económico. La violencia se hace presente cuando se combinan algunos de estos elementos que hacen eclosión en el individuo. La violencia no tiene determinantes constantes que hagan aseverar que es un fenómeno de causa-efecto (contenidos violentos en los medios es igual a sujeto violento). Para resumir: la violencia en el individuo es relativa y multifactorial, en donde los medios de comunicación juegan un papel más de retraductores o representantes de esa violencia, más que generadores de ésta. Sin embargo, debe reconocerse que los medios tampoco pueden soslayarse totalmente del fenómeno.

Definir el concepto de violencia resulta difícil, porque éste tiene que ver con diferentes ciencias de estudio, que van desde la biología, la genética, la fisiología, la antropología, hasta la sociología, la criminología, la psiquiatría y la psicología. Así pues, el término de la violencia se refiere como de comportamiento instintivo, de respuesta consciente, de respuesta social, todos ellos basados en teorías conductuales. Y por otro lado se ha analizado a la violencia desde el ámbito de los problemas psicosociales, asociados con el poder y la competitividad entre los seres humanos. Se describe la violencia física y psicológica o emocional; la violencia individual o colectiva; se habla de la víctima y el



victimario; de las consecuencias que genera; o de los factores que la provocan. Incluso se mencionan casos en que no es un mal, sino un acto justificado. Hay que agregar a estas definiciones de la violencia a la cultura, cuyo sentido y significado está determinada por el sujeto cuya característica principal es lo simbólico. Produce, construye y recibe expresiones culturales y significativas a través de su mundo social e individual.

No obstante, acercarse a un concepto globalizador de la violencia resulta una tarea compleja por el carácter polisémico del término, se busca trazar una línea descriptiva del término desde la cultura y su relación con los medios de comunicación y más específicamente con el cine. Es decir, cómo se plasma la violencia en el medio y cuáles son sus características. Para tipificarla y darle un sentido pragmático o de identificación dentro del análisis textual, utilizaremos la definición que hace la Organización Mundial de la Salud (OMS), "...el uso de la fuerza o el poder físico, de hecho o como amenaza, contra uno mismo, otra persona, grupo o comunidad, que cause o tenga muchas probabilidades de causar lesiones, muerte, daños psicológicos, trastornos del desarrollo o privaciones"<sup>10</sup>.

## **1.2 Cultura y violencia**

¿Cómo puede definirse la cultura hoy en día? La vida social -como dice Thompson -no es sólo una cuestión de objetos e incidentes que se presentan como hechos en el mundo natural, sino también es una cuestión de acciones y expresiones significativas, de enunciados, símbolos, textos y artefactos de diversos tipos, y de sujetos que se expresan por medio de éstos y buscan

---

<sup>10</sup> Hugo Spinelli, Violencia, un cocepto polisémico, p. 14

comprenderse a sí mismos y a los demás mediante la interpretación de las expresiones que producen y reciben.

En un sentido más amplio los estudios culturales se refieren a las maneras en que los individuos situados en el mundo socio-histórico producen, construyen y reciben expresiones significativas de diversos tipos<sup>11</sup>. La producción y construcción de la violencia real o simbólica no sólo se presenta de manera biológica a través de los instintos, sino también a través de manifestaciones sociales, y culturales no sólo ancestrales, sino modernas como los medios de comunicación.

Al mismo tiempo, la violencia se reproduce en los *mass media* como una interpretación de la realidad y actualmente, incluso, como una forma hiperrealista de ésta. Además, esa violencia que se lleva a cabo en la realidad o en su representación a través de la imagen en los medios de comunicación cada individuo la plasma en su mundo simbólico (interno y externo) de manera particular, única y diferente a todos los demás, sobre todo porque el hombre es un sujeto activo que elabora y procesa sentidos y significados de manera individual y única, aunque a veces, aparentemente, confluyan en situaciones o procesos de violencia individual o colectiva.

El concepto de cultura tiene una larga tradición teórica que ha tenido ambigüedades, contradicciones y variantes que van desde las primeras discusiones de la cultura que se dieron en los siglos XVIII y XIX. En éstas, el término cultura se usaba generalmente para referirse a un proceso de desarrollo intelectual o espiritual, proceso que difería en ciertos aspectos del de civilización.

---

<sup>11</sup> John B. Thompson, "El concepto de cultura" En: *Ideología y cultura moderna*, p. XXIV

Este empleo tradicional del término ha sido conocido como la concepción clásica de la cultura. Con la aparición de la antropología, a fines del siglo XIX, la forma clásica cedió el paso ante diversas formas de ver la cultura, a las cuales Thompson llamó: *descriptiva* y *simbólica* de la cultura. La primera se refiere al conjunto de valores, creencias, costumbres, convenciones, hábitos y prácticas característicos de una sociedad particular o de un periodo histórico. La concepción simbólica desplaza el enfoque hacia un interés por el simbolismo: de acuerdo con ella, los fenómenos culturales son fenómenos simbólicos, y el estudio de la cultura se interesa esencialmente por la interpretación de los símbolos y de la acción simbólica.

En este aspecto, la violencia es un fenómeno social (simbólico) que adquiere sentido (o no sentido) y significado (o no significado) dependiendo del contexto social donde se inserte (relativismo cultural). La violencia se plasma no sólo en el mundo social sino además ha trascendido su propia frontera para trasladarse y representarse iconicamente en los medios audiovisuales (cine, televisión y video sobre todo).

Esta circulación de las formas simbólicas de los mundos sociales a través de los medios audiovisuales, retraduce estas pautas de significado y de sentido (incluso, la violencia), y crean un nuevo significado no sólo en el cine (en términos de representación y puesta en escena), sino también en la vida real. La producción de imágenes violentas por parte del cine dentro de la cultura moderna es un fenómeno de enormes significados socio-culturales que expresan y retratan a una sociedad en crisis.

John B. Thompson formula una concepción estructural de la cultura, que de acuerdo con ella, los fenómenos culturales pueden entenderse como formas simbólicas en contextos estructurados; y el análisis cultural puede interpre-

tarse como el estudio de la constitución significativa y de la contextualización social de las formas simbólicas<sup>12</sup>.

La concepción estructural de la cultura enfatiza tanto el carácter simbólico de los fenómenos culturales como el hecho de que tales fenómenos se insertan siempre en contextos sociales estructurados.

El análisis cultural es "...el estudio de las formas simbólicas - es decir, las acciones los objetos y las expresiones significativas de diversos tipos- en relación con los contextos y procesos históricamente específicos y estructurados socialmente en los cuales, y por medio de los cuales, se producen, transmiten y reciben tales formas simbólicas. En esta descripción, los fenómenos culturales se van a considerar como formas simbólicas en contextos estructurados; y el análisis cultural (...) se puede considerar como el estudio de la constitución significativa y la contextualización social de las formas simbólicas"<sup>13</sup>.

Es decir, la realidad social se construye. Hoy, la representación de la violencia a través de la imagen cinematográfica también se construye culturalmente y ha ido en aumento, no sólo por el avance técnico del medio, sino por una violencia social real que se inserta en un mundo cambiante que ha agudizado las contradicciones sociales. Esto ha hecho que el cine al igual que la televisión exacerben por medio de imágenes lo que en el mundo interno y externo del individuo ya existe: voyeurismo, morbo, escopofilia y, por supuesto, la violencia misma.

La situación actual es que hay una reapropiación de la cultura desde la perspectiva del sujeto, es decir, desde la identidad cultural. No existe pues cultura sin sujeto, al respecto la violencia mediática es resultado de una

---

<sup>12</sup> Ob. Cit. Pág. 184

<sup>13</sup> Ob. Cit. Pág. 203

violencia social real que viven cotidianamente los individuos y que retraducen o asimilan de acuerdo con su contexto histórico.

Thompson propone una definición *comprehensiva* donde la cultura es la organización social del sentido, interiorizado por los sujetos (individuales o colectivos) y objetivado en formas simbólicas. Todo ello, en contextos históricamente específicos y socialmente estructurados y en donde por ejemplo la violencia social y mediática son resultado de un rompimiento del "*establishment*" del individuo tanto en el ámbito social, como en el individual y no se pueden reducir, como todavía sucede hoy, a un simple capricho de los medios por presentar esta violencia y sus efectos en el individuo.

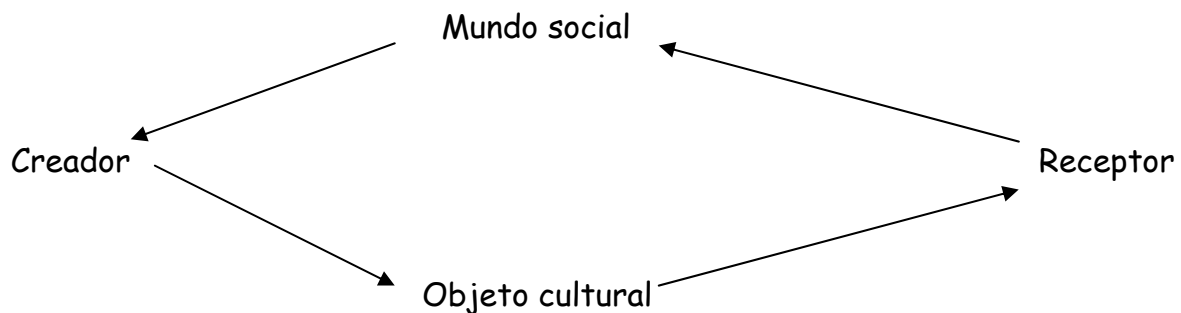
Esta violencia se generaliza socialmente y se traduce en los medios audiovisuales. El contexto sociocultural del individuo es uno hoy en día (violencia extrema), pero la apropiación de ésta es relativa.

Los medios de comunicación no son los responsables de la violencia social, pero sí parte del fenómeno. Cada individuo se ve estampado por la cultura en todos los niveles de su personalidad (incluida la violencia), que no es uniforme ni homogénea, sino compleja y versátil. El cine forma parte de esta cultura, pero es también una expresión cultural que retrata a la sociedad. La violencia está presente no sólo en la realidad, sino que es representada simbólicamente en el cine. Una parte de la cultura (la violencia), en su acepción más amplia, se ve reflejada o se representa en sus productos culturales. El individuo asimila y representa a la violencia de manera distinta y forma parte de su identidad y de su cultura. La violencia real, simbólica y mediática conforma intrínsecamente la cultura del hombre, aunque moralmente y humanamente no se justifique.

Si partimos de que la cultura es una serie de patrones de significados socialmente compartidos, podemos acercarnos a dar una explicación global

[aunque sea sólo de manera esquemática] de ese proceso de transmisión simbólica en los mundos sociales. Esto es posible a través del diamante cultural. "El diamante cultural es un mecanismo que busca promover una comprensión más amplia de la relación de un objeto cultural con el mundo social"<sup>14</sup>.

**Figura 1**



### **Representaciones sociales**

- 1) Los objetos culturales son símbolos, creencias, valores y prácticas (la forma en que expresan el sentido compartido a través de un relato cantado, escrito, pintado hablado, etc.).
- 2) Los creadores culturales son las organizaciones y sistemas que producen y distribuyen los objetos culturales.
- 3) Los receptores son quienes reciben, interpretan o reinterpretan los objetos culturales.

---

<sup>14</sup> Gilberto Jiménez en el seminario de cultura e identidad impartido en la FCPYS, UNAM en donde basa su análisis en la visión thompiana de la cultura.

4) El mundo social es el contexto en que la cultura es creada experimentada

En principio la cultura interviene en la emisión y en la recepción, es decir tanto el emisor como receptor están "estampados" por una compleja -evocando a Geertz- red de significados.

En este sentido, el emisor y el receptor son activos, dinámicos y selectivos. Codifican o recodifican el mensaje de acuerdo a su cultura individual. La cultura tiene pautas de significado en donde el productor y el receptor están determinados por una cultura interiorizada, dinámica y compleja. El concepto cultural implica necesariamente comunicación, porque son pautas de significado y sentido en las que la violencia está inmersa. A veces la intencionalidad de comunicar desborda a la propia cultura.

La violencia desborda a la propia violencia mediática, pero no significa que ésta sea el resultado de que el transmisor cultural (en este caso el cine) sea el que genere o provoque violencia en los individuos.

En la actualidad, debe entenderse a la cultura como una interacción de todos los procesos sociales y no sólo una dimensión de éstos (economía, religión, familia, tradiciones, costumbres, etc.). La cultura se encuentra dentro de la estructura social pero también del agente social (*agency*) quien la produce.

La cultura no debe entenderse con alguno de los procesos, sino que son una mezcla de todos. La cultura se encuentra entre el determinismo y la libertad del hombre y las normas sociales o institucionales. La concepción y la práctica simbólicas son complementarias. Ninguna práctica cultural está al margen de la estructura social incluso, la violencia. Los mundos culturales están llenos de contradicciones: están débilmente integrados, muchas veces son

cuestionados, sufren constantes cambios y tienen fronteras y procesos permeables (como también lo establece Yuri Lotman)<sup>15</sup>.

### 1.3 Análisis discursivo y hermenéutica profunda

El análisis de las formas simbólicas se puede conceptualizar dentro de un marco metodológico llamado hermenéutica profunda. "Dicho marco pone de relieve el hecho de que el objeto de análisis es una construcción simbólica significativa que requiere una interpretación"<sup>16</sup>. Con este marco metodológico Thompson intenta analizar la comunicación de masas, la cultura y la ideología, sin que por ello sea rígido y que por lo tanto sea un método único y sencillo. La hermenéutica profunda es un marco metodológico que incluye tres fases, éstas no deben considerarse como un método secuencial, sino más bien como dimensiones analíticamente distintas de un complejo proceso interpretativo. Las tres fases del enfoque hermenéutico son: análisis socio-histórico, análisis formal o discursivo, e interpretación/reinterpretación. En cada fase del enfoque de la hermenéutica profunda pueden existir varios métodos de investigación y algunos pueden ser más apropiados que otros según el análisis.

La primera fase es el análisis socio-histórico, cuyo objetivo es reconstruir las condiciones sociales e históricas de la producción, la circulación y la recepción de las formas simbólicas<sup>17</sup>.

Los objetos y las expresiones significativas que circulan en los campos simbólicos son también construcciones simbólicas complejas que presentan una estructura articulada. Esta característica exige una segunda fase de análisis, fase que podemos describir como análisis formal o discursivo. Las formas sim-

---

<sup>15</sup> Véase a Yuri Lotman en Semiótica de la cultura, Trad. Nieves, España, Ed. Catedra, 1979

<sup>16</sup> John B. Thompson, Ideología... Ob. Cit., pág. 396

<sup>17</sup> Ob. Cit. Pág. 409



bólicas son productos contextualizados y algo más, pues son productos que, en virtud de sus rasgos estructurales, pueden decir algo acerca de algo, y así afirman al hacerlo.

Este aspecto -dice Thompson- exige una forma diferente de mirar las formas simbólicas, es decir, es un tipo de análisis que se relaciona fundamentalmente con la organización interna de las formas simbólicas, con sus rasgos, patrones y relaciones estructurales. Este tipo de análisis lo llama análisis formal o discursivo, Al igual que el análisis socio-histórico existen distintas maneras en que se puede llevar a cabo el análisis discursivo, dependiendo de los objetos y las circunstancias particulares.

Existen diversos métodos y tipos de análisis, sin embargo para los propósitos de esta discusión Thompson entiende el análisis semiótico "como el estudio de las relaciones que guardan los elementos que componen una forma simbólica o signo, y de las relaciones existentes entre esos elementos y aquellos en un sistema más amplio del cual pueden ser parte de esa forma simbólica o ese signo"<sup>18</sup>.

El análisis semiótico entendido de este modo se centra en las formas simbólicas y busca analizar sus rasgos estructurales internos, sus elementos constitutivos y sus interrelaciones, y vincularlos con los sistemas y códigos de los cuales forman parte.

Aunque para Thompson este tipo de análisis es parcial porque no toma en cuenta los contextos socio-históricos en los cuales producen y reciben las formas simbólicas, ni el aspecto referencial de las formas simbólicas, es decir, las maneras en que los elementos se combinan para decir algo acerca de algo, no impiden su utilidad analítica.

---

<sup>18</sup> Ob. Cit. Pág. 413

A continuación veremos que el análisis socio histórico y referencial con respecto al cine y la violencia tiene varias vertientes, temáticas y estilos que confluyen todas en una evolución y desarrollo en tres niveles principales: el cine clásico, el cine moderno y el cine postmoderno.

En este apartado revisaremos de manera muy esquemática el desarrollo y algunas características del cine violento en Hollywood, lo cual responde al aspecto socio-histórico del que hablaba Thompson, pero también nos aproximaremos al aspecto referencial del que habla el mismo autor.

Las características del cine clásico, moderno y posmoderno son el punto de partida de este inciso. El qué y el cómo se han estructurado desde un punto de vista textual, narrativo y estilístico, lo que permitirá entender la lógica interna del cine en general y en particular del cine Norteamericano. Estas características fueron tomadas de la tipología que propone Lauro Zavala en el texto llamado "Cine clásico, moderno y postmoderno" presentado en el Congreso Internacional de Semiótica Visual, ITESM, en la Ciudad de México.

El contexto socio-histórico que se encuentra detallado en los siguientes incisos tendrá un énfasis en el cine moderno y posmoderno de carácter violento. Esta delimitación responde a intereses propios del estudio por lo que no se detallará este aspecto en el cine clásico.

#### ***1.4 Aspecto referencial del cine clásico***

El cine clásico es el resultado de utilizar estrategias cinematográficas establecidas en la tradición norteamericana durante el período que va de 1900 a 1960 y que ha sido analizado con mayor profundidad por David Bordwell.

"El cine clásico, entonces, es aquel que respeta las convenciones visuales, sonoras, genéricas e ideológicas cuya naturaleza didáctica permite que

cualquier espectador reconozca el sentido último de la historia y sus connotaciones<sup>19</sup>.

El cine clásico, establece un sistema de convenciones que son reconocidas por cualquier espectador, gracias a la existencia de una larga tradición narrativa. Este tipo de cine es tradicional y está constituido por un sistema de convenciones que a su vez caracterizan toda una tradición cinematográfica. También se apoya en el respeto a las convenciones de los recursos audiovisuales (punto de vista, composición visual, edición, la tradición entre imagen y sonido y las tradiciones genéricas).

### ***La narrativa***

El cine clásico es un cine espectacular, es decir, se convierte en un espectáculo narrativo audiovisual sometido a las convenciones establecidas por la tradición cinematográfica, en la cual se han incorporado elementos de diversas tradiciones artísticas. El inicio en el cine clásico corresponde a lo que los formalistas rusos llamaron *narración*, es decir, el paso del un plano general a un plano detalle. Esta convención proviene de la novela decimonónica, que es el género narrativo más complejo hasta la segunda mitad del siglo XIX. Este inicio anuncia de manera implícita la conclusión de la narración, cumpliendo lo que Roland Barthes llamó *intriga de predestinación*, la cual puede ser implícita o alegórica<sup>20</sup>.

Las imágenes cumplen una función representacional, es decir, del supuesto de que la narración es la representación de una realidad preexistente. Por eso mismo, la composición visual es estable (horizontal, omnisciente y selectiva) y responde a los que Rudolf Arnheim ha llamado: *el poder del centro*.

---

<sup>19</sup> Lauro Zavala, *Cine clásico, moderno y posmoderno*, pág. 1

<sup>20</sup> Ob. Cit. Pág. 5

El sonido acompaña a la imagen y refuerza su sentido evidente, en ocasiones anunciando algún sentido que el personaje ignora en ese momento, pero que está definido por las reglas del género al que pertenece la historia. En otras palabras el uso del sonido crea consonancias simultáneas o resonancias diferidas con el sentido que tienen las imágenes visuales<sup>21</sup>.

La secuencialidad de las imágenes es causal, es decir sigue una lógica en la que a toda causa le sigue un efecto único y necesario. En ese mismo sentido la edición es metonímica (cada imagen se justifica o confirma con las demás) y sigue un orden que no puede ser fragmentado o suspendido porque de ello depende la consistencia unitaria de la narración.

La puesta en escena está supeditada a las necesidades dramáticas de la narración de tal manera que el espacio acompaña al personaje. Esta permanencia del personaje sobre la puesta en escena permite una unidad dramática y permite una lógica fácilmente reconocible.

La narración es lineal de tal manera que la historia coincide puntualmente con las imágenes y demás aspectos textuales de las películas. Las fórmulas genéricas, especialmente aquellas que adquirieron una estructura más elaborada y estable a partir de 1940 en el cine norteamericano, tienen preeminencia sobre el personaje, de tal manera que cada una de ellos cumple una función precisa en la lógica del género al que pertenece.

El final narrativo es totalmente concluyente y relativamente sorprendente para el espectador, de acuerdo a la estructura propia del cuento clásico. Esta consiste en dos historias paralelas, en las cuales una es evidente y la otra implícita. La revelación del sentido se encuentra en la segunda y que se hará explícita al final de la película. Esta verdad oculta radica en el principio de

---

<sup>21</sup> Ob. Cit. Pág. 5

inevitabilidad retrospectiva la cual consiste en que la resolución de todos los enigmas son inevitables y necesarios.

Este tipo de cine es teleológico, es decir, todo lo que se narra lleva consigo una conclusión única e inevitable. "Por lo tanto, la visión del mundo propuesta en el cine clásico es la de llevar al protagonista a la anagnórisis (el reconocimiento de su verdadera y hasta entonces oculta identidad) a partir de una lógica causal y presentada como natural"<sup>22</sup>.

En síntesis, el cine clásico tiene un inicio narrativo con intriga de predestinación, imágenes con una composición estable, sonido didáctico, edición causal, puesta en escena que acompaña a los personajes, narración secuencial, organización narrativa secuencial con un sustrato mítico que se atiene a las formas genéricas, su intertextualidad es implícita y el final concluyente. Todo ello en una ideología teleológica y espectacular, donde se cree que la realidad es representada por el cine clásico.

### ***1.5. Aspecto referencial del cine moderno***

El cine moderno es el conjunto de películas narrativas que se alejan de las características del cine clásico, y cuya evolución ha establecido una fuerte tradición de ruptura. Estas formas de cine no surgen de la tradición artística, sino de la imaginación de artistas individuales que ofrecen elementos específicos al lenguaje cinematográfico a través de experiencias propias y de su visión personalizada de la realidad.

El cine moderno es opuesto al cine clásico. Cada película moderna surge de la visión particular de un artista individual, y su naturaleza consiste en la ruptura con la tradición anterior, así sea del propio cine moderno.

---

<sup>22</sup> Ob. Cit. Pág.7

Por definición no puede haber ninguna regla para la creación de una película moderna, aunque pueden reconocerse algunas formas de ruptura que lleguen a coincidir con la historia del cine (Neorrealismo italiano en la década de 1940, la Nueva Ola Francesa en la década de los 60) evidentemente, el cine moderno se define por su novedad contextual, la cual termina siendo necesariamente contingente.

El inicio en el cine moderno corresponde a lo que los formalistas rusos llamaron *inicio descriptivo*, que es definido como el inicio en un plano muy cerrado para después pasar a uno más abierto. Este inicio puede ser desconcertante para el espectador, lo cual intensifica la sensación de estar entrando a un espacio caótico en el que no existe un desarrollo secuencial. Este inicio carece de intriga de predestinación, por lo que no tiene una relación necesariamente al final.

Los recursos visuales del cine moderno, en la historia del cine, han sido una neutralización de la instancia editorial con el empleo sistemático del plano-secuencia, el incremento de la polisemia visual al emplear una gran profundidad de campo, y el empleo de técnicas expresionistas, surrealistas o cualquier otra forma de ruptura de las convenciones objetivistas del cine tradicional<sup>23</sup>. El sonido cumple una función asincrónica, es decir, precede a la imagen o tiene autonomía frente a ésta. Así ocurre, por ejemplo, en secuencias que son editadas para coincidir con la duración de un formato musical previo. También ocurre cuando la imagen no corresponde deliberadamente con la banda sonora o cuando hay otras formas de asincronía, todo lo cual neutraliza el posible sentido dramático de la imagen. En pocas palabras es un uso dialéctico del sonido en relación con la imagen y no didáctico como en el cine clásico.

---

<sup>23</sup> Ob. Cit. Pág. 8

La edición no respeta la lógica causal, es decir, cada unidad narrativa puede tener autonomía en relación con las demás unidades del discurso cinematográfico.

En la puesta en escena el espacio precede al personaje, y llega a tener autonomía o una total preeminencia sobre éste. El caso extremo en la historia del cine ha sido precisamente el expresionismo alemán de la década de 1910 a 1920, donde la actuación se reduce al mínimo, y es desplazada por la puesta en escena, que adquiere una fuerza dramática muy persuasiva gracias al escenario, el vestuario, la iluminación y la caracterización física de los personajes.

La estructura del cine experimental está sometida a una lógica anti-narrativa, por lo que tiende a alterar el tiempo cronológico y la estructura causalista. La sucesión lógica y cronológica es sustituida por la fragmentación extrema, la dilatación hiperbólica de un instante o la trivialización de momentos dramáticos.

En el cine moderno el director tiene mayor peso que las tradiciones genéricas o incluso de las propias industrias culturales. Este fenómeno llevó a los críticos franceses de los 50 a hablar de un cine de autor que no está sometido a las convenciones del cine tradicional, sino a las necesidades expresivas de carácter individual.

Las estrategias intertextuales características de toda estética de ruptura son la parodia y la metaficción. La primera tiene un carácter irónico y suele ser irreverente, y la segunda pone en evidencia las fronteras entre la realidad y las convenciones de toda representación. También existe citación, alusión o pastiche de textos o estilos específicos, pues el nuevo texto se opone a textos anteriores por medio de mecanismos de saqueo, ironización o implicación.

El final en el cine moderno es abierto, esto quiere decir que neutraliza la resolución de los conflictos. Esta clase de final es un rechazo al final clásico que busca una respuesta definitiva al planteamiento de la historia.

La ideología que define al cine moderno se deriva de un distanciamiento de las convenciones de la tradición narrativa, y por ello se sustenta en una permanente ambigüedad moral de los personajes, una indeterminación de sentido en el relato, y una relativización del valor representacional de la película.

En síntesis, el cine moderno tiene un inicio descriptivo con ausencia de intriga de predestinación, la edición y la composición de las imágenes son expresionistas, el sonido es asincrónico, la puesta en escena tiene más importancia que el personaje, la organización estructural es antinarrativa, la visión del director está por encima de convenciones genéricas o institucionales, los recursos intertextuales juegan con textos individuales y se manifiestan en forma de metaficción o parodia, y el final es abierto. Todo ello es congruente con una ideología indeterminada que relativiza el valor representacional del arte.

El cine moderno tiene una naturaleza irrepetible y autosuficiente, es resultado de una visión individual. Cada película moderna está dirigida a un solo tipo de espectador o a ningún espectador en particular.

### ***1.6 Aspecto referencial del cine posmoderno***

El cine posmoderno surge de una integración de los elementos tradicionales del cine clásico y algunas características del cine moderno. La propuesta cultural radica en "...una lógica estancada porque no apunta hacia lo nuevo. Más bien, se refieren a lo hecho parodiándolo, ironizándolo y reflexionándolo. La posmodernidad relativiza tanto lo clásico (lo institucionalizado) como lo moderno (lo irrepetible) y lo coloca en su justa dimensión al atribuirles, detrás



de las apariencias, visiones del mundo"<sup>24</sup>.

El inicio consiste en una superposición de carácter narrativo (de plano general a primer plano) y estrategias descriptivas (de primer plano a plano general). Estas estrategias simultáneas dependen de la interpretación del espectador. Una película puede considerársele posmoderna cuando su inicio tiene un simulacro de intriga de predestinación.

La imagen en el cine posmoderno tiene autonomía referencial, es decir no pretende representar una realidad exterior ni tampoco una realidad subjetiva (o no solamente), sino construir una realidad que sólo existe en el contexto de la película misma, esto es evidente al emplear ciertos recursos de realidad virtual, a través de las nuevas tecnologías, pero también puede lograrse simplemente manipulando las imágenes con el fin de hacer evidente su naturaleza cinematográfica.

El sonido en el cine posmoderno cumple una función itinerante porque puede ser didáctico o asincrónico. Esta simultaneidad de registros puede ser apreciada por distintos espectadores con diferentes experiencias estéticas y auditivas.

La edición puede alternar o simular estrategias causales o expresionistas, de tal manera que pueda adoptar parcialmente una lógica secuencial para después configurar una lógica expresionista.

La puesta en escena puede ser fractal, lo cual significa que es autónoma frente al personaje y no está sometida a éste, con el cual establece un diálogo en que adquiere una importancia similar a la suya, definida por el concepto global de la película.

La estructura narrativa está organizada como un sistema de simulacros

---

<sup>24</sup> Vicente Castellanos, Lenquaje y espectador cinematográfico, un modelo de estudio de cine, pág. 7

de narrativa y metanarrativa, de tal manera que cada secuencia tiene no sólo un sentido literal, sino que también puede ser leída como una reflexión acerca de la película misma.

La lógica genérica tiene una naturaleza itinerante, y por lo tanto es lúdica y fragmentaria, lo cual significa que altera fragmentos simultáneos o alternativos de diversos géneros y estilos.

La naturaleza intertextual adopta estrategias como metalepsis y metaparodia, es decir, parodias simultáneas a más de un género o estilo (*Shrek*, 2001, de Andrew Adamson y Vicky Jensen) y yuxtaposición de niveles narrativos (*La amante del teniente francés* -*The french lieutenant woman*, 1981-; *La rosa púrpura de El Cairo* -*The purple rose of Cairo*, 1985, Woody Allen-). Además, se adoptan estrategias de citación, alusión o referencia a reglas genéricas (architextualidad).

El final puede ser una conclusión simulada por lo que puede ser considerado como virtual. Esto quiere decir, como el resto de sus características, depende de la interpretación de cada espectador.

La ideología que subyace en el cine postmoderno se deriva de una estética de la incertidumbre, construida a partir de un sistema de paradojas. Esta visión del cine supone que cada película construye un universo autónomo frente a la realidad exterior, y por lo tanto puede ser considerado como un ejercicio de presentación artística (en lugar de aspirar a la representación o antirepresentación).

En síntesis, el cine posmoderno tiene un inicio simultáneamente narrativo y descriptivo acompañado por un simulacro de intriga de predestinación, la imagen tiene cierta autonomía referencial, el sonido cumple una función alternativamente didáctica o sincrónica, la edición es itinerante, la puesta en escena

tiende a ser autónoma frente al personaje, la estructura narrativa ofrece simulacros de metanarrativa, el empleo de las convenciones genéricas y estilísticas es itinerante y lúdico, los intertextos son genéricos con algunos recursos de metaparodia y metalepsis, y el final tiene un simulacro concluyente. Todo ello consistente con una ideología de incertidumbre, organizado a partir de un sistema de paradojas.

## ***Capítulo 2 Desarrollo y evolución del cine violento***

### ***2.1 El cine estadounidense de las décadas 1960-1990***

El impacto del cine europeo sobre los cineastas estadounidenses y el posterior declive del sistema de los estudios coadyuvaron durante las décadas de 1960 y 1970 al cambio del estilo del cine estadounidense. En 1968, el fin de la censura permitió a la industria de Hollywood especializarse en películas que mostraban un alto grado de violencia y una visión más explícita de las relaciones sexuales.

Al mismo tiempo surge una nueva generación de realizadores bajo la influencia de las tendencias europeas y con el deseo de trabajar con diferentes distribuidores. Películas como *El resplandor* (*The shining*, 1980) de un horror gótico o *Atraco perfecto* (*The killing*, 1956), que fue una síntesis del género policiaco; *Senderos de gloria* (*Paths of glory*, 1957) una de las mejores películas antibélicas de la historia; y *Naranja mecánica* (*A clockwork orange*, 1971), todas ellas de Stanley Kubrick.

Arthur Penn conmovió a los espectadores de las salas de arte y a los aficionados al cine de violencia y aventuras con *Bonnie y Clyde* (*Bonnie and Clyde*, 1967). Y sirvió de punto de partida por el gusto de nuevas generaciones de espectadores, que marcaron también a Mike Nichols con *El graduado* (*The graduate*, 1967). Penn continuó con el cine contracultural de los 60 con *El restaurante de Alicia* (*Alice's Restaurant*, 1969) y *Pequeño gran hombre* (*Little big man*, 1970).

En otro estilo totalmente distinto, Francis Ford Coppola aparece como director de grandes producciones y arriesgados experimentos, realiza la trilogía *El Padrino I, II y III* (*The Godfather*, 1972, 1974 y 1990), *Apocalipsis*

(*Apocalypse now*, 1979) o *La ley de la calle* (*Rumble fish*, 1983) todas ellas con un gran contenido violento. Martín Scorsese establece un estilo muy personal del representar la violencia con películas como: *Malas calles* (*Mean streets*, 1973), *Taxi driver* (*Taxi driver*, 1976), *Toro salvaje* (*Raging bull*, 1980) y *Casino* (*Casino*, 1995).

## 2.2 El cine violento en la era post-industrial

El cine actual no es ajeno a los grandes cambios que ha tenido la sociedad contemporánea, sobre todo en la última década, con relación al avance tecnológico y su impacto en los contenidos de los medios y su representación de la violencia.

Las revoluciones tecnológicas -dice Castells- se caracterizan por su capacidad de penetración en todos los dominios de la actividad humana. Hay una revolución de las tecnologías en el proceso de la información y la comunicación<sup>25</sup>.

El desarrollo de las nuevas industrias del entretenimiento ha permitido al lenguaje técnico del cine sofisticarse de tal manera que la puesta en escena está plagada de recursos y efectos especiales. La otrora imagen de *King Kong* de 1933 (Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack), quedará casi en el olvido. Hoy los efectos especiales han enfocado sus mejores armas hacia las imágenes computarizadas y han revolucionado la industria del cine. La sociedad tecnocrática<sup>26</sup>, como la llama Zbigniew Bzezinski, en cambio es una sociedad cuya forma está determinada en el plano cultural, psicológico, social y económico, por la influencia de la tecnología y la electrónica.

---

<sup>25</sup> Manuel Castells, *La era de la información*, pág. 57

<sup>26</sup> Armand Mattelart, *Mediaciones y Mestizajes*, pág. 190

El cine como arte o como reflejo de la sociedad ha transformado su manera de representar, no sólo la parte clásica de los géneros cinematográficos que escenifican la violencia, sino que ha transformado la imagen misma desde un nivel técnico y ha transformado, por ende, la narratividad del cine. Pero también indica que la violencia ha ido ocupando cada vez más espacios, no sólo en el ámbito social sino también en el artístico.

El cambio tecnológico, el criterio económico de las industrias del entretenimiento y la permisividad de los medios de comunicación han originado que la violencia sea representada en todas sus dimensiones.

### ***2.2.1 Tecnificación de la violencia***

Hoy en día, el cine al igual que la cultura y otras instancias mediáticas, han puesto en primer plano a la muerte a través de la violencia de una manera exponencial, abierta e hiperrealista. Sin duda la sublimación del eros, en términos freudianos, ha abierto también el camino al thanatos. La representación de la muerte en el cine, ya sea de manera real o ficcional, se ha convertido en una fuente de expresión social y cultural muy extendida.

La violencia se ha convertido en el punto central del cine contemporáneo, pero tal vez con una investidura icónica más compleja (en términos técnicos) y espectacular (en términos de representación).

"...Frente a la imagen-espectáculo propia de las tecnologías audiovisuales de los siglos XVIII y XIX, el simulacro interactivo cambia las relaciones constitutivas de la imagen clásica con lo real y obliga a revisar de cuajo la problemática de la representación"<sup>27</sup>.

Sin duda, la imagen violenta ha tenido un largo camino evolutivo en cuan-

---

<sup>27</sup> Renaud, 1990; Lister, 1997; Silver y Hawley, 1997, cit pos, Alejandro Piscitelli en Ciberculturas 2.0, pág.20

to a su representación en el celuloide, sobre todo en la ficción. Este desarrollo ha tenido que ver no sólo con formas narrativas propias del medio, sino también por procesos tecnológicos que van desde el montaje, los filtros, la película, los movimientos de cámara y la edición, hasta la creación de imágenes por computadora.

"La imagen deja de ser lo visto para convertirse en lo construido. Al definir un nuevo régimen de discursividad, la imagen numérica inaugura una nueva epistemología"<sup>28</sup>.

Al respecto, la imagen violenta durante muchos años tuvo una forma de representación (indicial, sugerida o metafóricamente), hoy la cultura del ocio ya no satisface a un público contemporáneo que exige cada vez más una expansión de sus emociones en términos de espectacularidad, de representación y de temas. La violencia es explícita, pornográfica y acumulativa.

Según De Kerkove la función principal del arte en este contexto no es entretener o decorar, sino revisar la interpretación psicológica estándar de la realidad de modo que se pueda encontrar un lugar para las consecuencias de las innovaciones tecnológicas. Las instalaciones de arte llevan a la exploración de la tecnología a nuevos niveles, intentando generar nuevas combinaciones de interacciones sensomotrices, por lo tanto hay una función neurocultural en las nuevas formas del arte<sup>29</sup>. De modo que la *Galaxia Lumiere*, que nació a finales del siglo XIX como derivación del invento de la instantánea fotográfica puesto al servicio de la *Linterna Mágica*, se ha convertido cien años después en una densa constelación electrónica, fecundada por la *Galaxia de Marconi*, en la que figuran la televisión, el video y la imagen sintética producida por ordenador.

---

<sup>28</sup> Ob. Cit. Pág. 20

<sup>29</sup> Derrick de Kerckhove, Inteligencias en conexión, pág. 55

### 2.2.2 La imagen cruel

Los espectáculos homicidas del Coliseo romano resultan elocuentes acerca de la muerte convertida en la práctica lúdica y gratificadora para una masa de observadores, que anunciaban sin saberlo al público de nuestro actual *snuff* cinema. Cuando la violencia y la crueldad no fueron prácticas factuales se convirtieron en experiencias vicariales a través de las prácticas icónicas, como ocurrió en el arte cristiano.

El sadismo de gran parte de la pintura religiosa, con sus flagelaciones, martirios, mutilaciones y crucifixiones. La pasión de Cristo suministraba, por otra parte, una cantera de episodios sádicos, que invitaban a ser espectacularizados. Así se hizo en los vía crucis, como se haría luego en las películas cinematográficas. El sadismo, como en los espectáculos del Coliseo, también es fuente de goce.

Roman Gubern habla de la pornografía de la crueldad y comienza diciendo que el miedo y la repulsión son reacciones naturales en todos los mamíferos, destinadas a garantizar la supervivencia de los individuos, sin embargo, el hombre también busca voluntariamente provocar la experiencia del miedo como una forma de gratificación personal. Es una conducta que implica la búsqueda de una emoción violenta, cuyo placer es fronterizo con el placer erótico<sup>30</sup>. Freud se ocupó en 1920 del complejo tema del placer asociado al displacer y escribió que se trata de "el sector más oscuro e impenetrable de la vida anímica".

Más adelante Freud escribe que la meta de toda la vida es la muerte. Este impulso regresivo de los instintos se halla señaladamente en las neurosis obsesivas. Es decir, el Yo del neurótico obsesivo es un escenario en el que luchan placenteramente las turbias pulsiones del Ello y los imperativos éticos del

---

<sup>30</sup> Roman Gubern, La imagen pornográfica y otras perversiones, pag. 111



súper Ego. En esta lucha incesante el Yo intenta satisfacer a ambos, en una tensión bipolar irresoluta, como la oscilación entre el placer y la repulsión ante la visión de una escena cruel.

En el caso de las conductas o escenificaciones crueles, resulta crucial referirse a la pulsión agresiva expresión que utiliza Freud para designar la pulsión de muerte dirigida hacia el exterior. Esta pulsión está definida como una "tendencia o conjunto tendencias que se actualizan en conductas reales o fantasmáticas, dirigidas a dañar a otro, a destruirlo, a contrariarlo, a humillarlo, etc."<sup>31</sup>. En esta definición se habla de conductas reales o fantasmáticas correspondiendo las segundas al mundo de las representaciones imaginarias, escritas, escuchadas o iconizadas como en el caso del cine.

En resumen: la muerte o el daño espectacularizados ante un observador constituyen la muerte o el daño del otro, que pueden suscitar su curiosidad morbosa, su compasión, su repulsión, su excitación placentera, una mezcla de éstos u otros sentimientos. Cuando estos sentimientos, a veces opuestos en estructura de ambivalencia (copresencia de afectos, tendencias o pulsiones opuestas y su conflicto en el sujeto, según Bleuler), dan como resultado una vivencia gratificadora, entonces es legítimo referirse a un sadismo vicarial, a un sadismo voyeurista, que es acaso el sadismo tímido, del mirón, quien jamás sería capaz de efectuar en la vida real la acción que contempla.

En el caso de las representaciones icónicas, las imágenes crueles permiten a su observador canalizar y reconducir las energías contra otros o consigo mismo (masoquismo) mediante un soporte de proyección que es a la vez una escenificación sádica. La imagen cruel activa, por lo tanto, una descarga de agresividad de modo vicarial, por el canal visual. Es una actividad que, a través

---

<sup>31</sup> Joan Corbella Roig... Ob. Cit. Pág.36

de las revistas ilustradas, del cine o de ciertos programas de televisión, tiene el estatuto de socialmente tolerada (bajo ciertas condiciones), e incluso, puede satisfacer, en el plano imaginario, las pulsiones agresivas, pues estas descargas liberarían las frustraciones acumuladas durante los contratiempos de la vida cotidiana.

En el caso de los espectáculos cinematográficos y televisivos, el público distingue netamente entre los géneros de ficción y los géneros documentales y les otorga un tratamiento distinto: acude con frecuencia a ver filmes de terror, pero generalmente huye de los documentales que muestran operaciones quirúrgicas, campos de concentración nazis o sobre víctimas de radiaciones químicas. Sabe que se trata de imágenes distintas, por la distinta naturaleza ontológica de sus referentes profílmicos. En el primer caso, paga por contemplar en la pantalla las salvajes depredaciones del monstruo o del asesino, y si no las hay, el espectador se siente defraudado y estafado.

El espectador fiel del género desea observar la máxima crueldad posible, pues ahí se encuentra uno de sus principales atractivos. Aunque a veces, la crueldad extrema resulte insoportable que algunos (autoprotección suficiente) prefieren cerrar los ojos, o abandonen la sala. Estas reacciones tan violentas revelan una confusión entre la imagen plana y su referente, entre la pantalla iluminada y la acción real representada, como en el pensamiento mágico o en el sistema icónico de muchas tribus primitivas. A esta intensa impresión de realidad de la imagen móvil del cine no se escapa nadie.

### ***2.2.3 Iconósfera de las emociones***

André Bazin dijo que el cine con su intermediación el hombre sustituye con la mirada su prosaico mundo cotidiano por un mundo que se acomoda a sus

deseos. No obstante, hoy en día se ha invertido el proceso: del placer se ha pasado al displacer (elemento intrínseco en el hombre según Freud).

"Hay un claro desplazamiento en la representación de la violencia por parte de la producción cinematográfica contemporánea (...) se ha pasado de un tipo de representación de la violencia a otro (...) La exhibición de la violencia es cada vez -en el plano cuantitativo y cualitativo- ya que corresponde cada día más excepcionalmente a la experiencia de una confrontación o de un duelo. El espectáculo de la violencia no remite ya a sujetos que la experimentan"<sup>32</sup>.

La pregunta que surge es ¿por qué? Las nuevas industrias culturales han respondido siempre, o muchas veces, a una lógica comercial donde el *rating*, en el caso de la televisión, y la recaudación de taquilla en el cine, han generado una competencia cada vez más difícil.

El mercado está saturado de opciones culturales mediáticas y tecnológicas que obligan a los medios clásicos (cine, radio y tv.) y a los nuevos (ordenador, tv. digital, video) a imaginar nuevas estrategias para atraer al público. Durante mucho tiempo han sido las emociones, los sueños y los deseos más íntimos del hombre, por así decirlo "positivos" (imposible no caer en un relativismo moral, pero eso, hay que dejarlo claro, depende de cada individuo o de cada sociedad).

Además es evidente que el cine comercial representó o magnificó las cualidades humanas y morales de Occidente, dejando de lado las pulsiones negativas del ser humano como la violencia. La violencia ha sido ocultada y censurada por la religión y la mirada cultural de Occidente, aunque contradictoriamente, siempre ha estado ahí a través de expresiones sociales o culturales.

Hoy es claro que existe, por parte del cine, y de los medios de comunicación en general una sobre exposición y explotación de las emociones, porque

---

<sup>32</sup> Olivier Mongin. Violencia y cine contemporáneo, pág. 17

eso es lo que vende incluso, lo escatológico. Elementos como el morbo, el exhibicionismo, el voyeurismo y el sensacionalismo son resortes que atraen a un público cada vez más ávido de emociones, pero que sin duda el cine y los otros *mass media* han ayudado a avivarlos.

La siguiente aseveración de Gubern sobre la televisión podría ser aplicada al cine: "La televisión es prevalentemente una máquina productora de relatos audiovisuales espectacularizados -en diversos géneros y formatos-, portadores de universos simbólicos diseñados y difundidos para satisfacer las apetencias emocionales de su audiencia"<sup>33</sup>.

Hoy vivimos en una época definida por las normativas estéticas laxas. Vivimos en una sociedad caracterizada, más que nunca en la historia, por el eclecticismo y por una sensibilidad plural y poliédrica en materia de señas de identidad y de signos externos en la esfera del vestido, el peinado, etc. pero a pesar de la confusión dominante, definido escuetamente por el *viste como quieras*, es posible reconocer ciertas tendencias dominantes en materia de imagen corporal y ciertos sectores privilegiados acerca del diseño de la auto presencia en sociedad y de la puesta en escena del propio cuerpo.

En la cultura de masas mercantilizada, el culto a la anatomía humana ha contado con el plus añadido del exhibicionismo para unos y voyeurismo para otros. Desde un enfoque muy diverso Lacan nos ilustró hace años acerca de la función escópica del hombre, de modo que el voyeurismo constituiría un tropismo natural de la mirada ante motivos sexuales, activado por la energía y libidinal que está en la base la reproducción de la especie. No obstante, la tradición psiquiátrica (puritana) ha clasificado en el renglón de las perversiones al mironismo sexual. Un estudio empírico realizado en Estados Unidos reveló que

---

<sup>33</sup> Roman Gubert. El eros... Ob. Cit. Pág. 23

las imágenes que más anclan su atención son los desnudos y las escenas de muerte violenta. En la era mediática el voyeurismo se ha potenciado con los soportes de información-fotoquímicos, electrónicos y digitales- que contienen reproducciones vicariales de cuerpos desnudos y actividades sexuales. Esta explosión escopofílica está basada en la iconomanía, iconofilia, iconología y la idolomanía, éstas son la base de la expansión comercial y de la prosperidad de las industrias pornográficas de la imagen.

El cine, es un espectáculo público imágenes fotográficas en movimiento, se basa en el voyeurismo congénito y esencial del público, en su necesidad emocional profunda, que en siglos anteriores satisfizo el teatro, de atisbar o espiar vidas ajenas, sin que los espías parezcan darse cuenta de tal observación ajena.

Los valores que se proyectan en la pantalla (sobre todo ficciones) se han dado por una determinada estructura narrativa (novelesca) y una rica tradición que viene desde la tragedia y el melodrama griegos. Fue el teatro, después el cine, quien primero retomó esta estructura, en la que los grandes problemas morales, filosóficos y emocionales eran representados en el escenario.

"El espectador vive en realidad un desdoblamiento proyectivo, de modo que se siente solidario y se identifica con el personaje positivo (...) mientras que libera sus frustraciones y ansias destructivas a través del personaje malvado, del transgresor moral" <sup>34</sup>.

Una de las funciones de una buena ficción -dice Gubern- es la de satisfacer simultáneamente a las dos necesidades psico-lógicas opuestas del individuo, la del amor y la del odio.

En la actual sociedad post-industrial las emociones transmitidas por di-

---

<sup>34</sup> Ob. Cit. Pág. 38

ferentes medios siguen cumpliendo la necesidad de satisfacer las estructuras humanas del deseo. En este caso el odio se convierte en la violencia extrema y la mirada escópica de la que hablaba Lacan se transforma en un escopofilia pornográfica (desnuda de toda convención moral o narrativa). La prensa de corazón y la prensa amarilla, que han encontrado un buen acomodo en el tubo electrónico, satisfacen los apetitos emocionales de las grandes audiencias porque presentan a los seres humanos como sujetos de grandes pasiones, sean amores, celos, codicia o depravación, como en los escenarios grandilocuentes del viejo teatro de melodrama<sup>35</sup>.

El cine también satisface el apetito emocional de la gran audiencia sólo que esta vez, sobre todo en la última década, ha rescatado y explotado la emoción amarillista a través de la violencia extrema que inunda de sangre las pantallas.

"En el actual neoliberalismo estético, el mercado aparece como legitimador y juez supremo. Pero desde hace muchos años se sabe que en un mercado cultural libre no se impone lo mejor, sino lo más comercial. Y esto tiende a conducir a todo aquel arte ante su crisis de identidad, a refugiarse en la seducción espectacular, que atrae muchas miradas"<sup>36</sup>.

La desaparición paulatina de los géneros puros en el cine es un claro ejemplo de esta hibridación cinematográfica donde la violencia ocupa cualquier lugar, pero su representación es igual, incluso más extrema. Los *reality shows* en la televisión reivindican este desorden cultural como meta fructífera donde las tragedias cotidianas de la vida autenticadas pasionalmente por la sangre, las lágrimas y la violencia se convirtieron en espectáculo de las masas. No obstante, el cine mantiene ciertos vértices intersticiales que tienen cierto sentido

---

<sup>35</sup> Ob. Cit. Pág. 40

<sup>36</sup> Ob. Cit. Pág. 58

crítico de las frustraciones de la vida cotidiana, sin que por ello la violencia deje de ser espectacularizada.

"Mientras que la civilización industrial se ha encargado de demoler la iconografía paisajística, en la era *massmediática* ha seguido vivo y en pie el culto icónico a la anatomía humana"<sup>37</sup>. Aunque curiosamente hoy, este culto sea contradictoriamente hacia la destrucción de la anatomía humana. Pero mientras la pornografía genital se oficializaba en los mercados públicos, la pornografía de la crueldad alcanzaba también nuevas cuotas. Freud ha estudiado el sadomasoquismo como un placer asociado al displacer y es raro el espectador de noticiarios y de telediaros que no haya sentido alguna vez la fascinación hipnótica de algún espectáculo cruel. El sadismo espectacular ha sido cultivado desde hace muchos años por la industria del cine con las películas de terror y hasta el famoso ojo cortado en *Un perro andaluz* (Un chetau anadolu, 1929, Luis Buñuel), responsable de tantos desmayos, pudo tener su origen en el ojo saltado de una dama durante la violenta carga de la policía zarista en las escalinatas de Odessa del *Acorazado Potemkin* (Battleship Potemkin, 1925), de Eisenstein que fascinaba a los surrealistas.

Quien primero planteó con lucidez autorreflexiva el tema del placer voyeurístico de la muerte fue el cineasta británico Michel Powell con su película *El fotógrafo del pánico* (Peeping Tom, 1960), en la que un joven cineasta rueda los rostros de sus modelos-víctimas femeninas en el momento de asesinarlas con una espada acoplada a su cámara. Pero esta nueva fase de espectacularización sádica en las pantallas se sentaba en una larga tradición como ya vimos con los gladiadores y mártires ignorados en el coliseo romano y llega hasta las ejecuciones públicas de nuestra era, pasando por los combates de boxeo,

---

<sup>37</sup> Ob. Cit. Pág.173

peleas de animales, que han proporcionado a las masas lo que Shakespeare definió como *violent delights*<sup>38</sup>. Algunos cineastas se sintieron pronto atraídos por la muerte real, no la muerte fingida de los estudios de cine. Así, el francés Lucien Hayer rodó en 1930, escondido en los lavabos de una cárcel, una doble ejecución. Pero las guerras proporcionarían su gran cantera macabra, cuyas imágenes las censuras nacionales impedirían con frecuencia que llegaran al público, para no desmoralizarle o invocando el argumento de buen gusto. Todavía en fecha reciente, la censura japonesa hizo cortar los planos documentales de las ejecuciones niponas en Manchuria en 1931, utilizados por Bernardo Bertolucci en *El último emperador* (*The last emperor*, 1987).

Pero la ejecución intencional de la muerte ante el objetivo de la cámara, para ser de ello un espectáculo comercializable, ha sido obra del llamado *Snuff* cinema, un género del que las primeras noticias arrancan de 1977. Como paradoja, el cine *Snuff* immortaliza la muerte, al retener su imagen sobre un soporte duradero, permitiendo renovar el placer de su contemplación.

Su emergencia ha corrido paralela con las muertes reales que nos presentan con tanta frecuencia los telediaros en nuestros hogares (guerras, atentados, catástrofes y suicidios ante las cámaras, convertidos en un nuevo género narcisista-televisivo). A llegar a este punto es pertinente plantearse, a la vista de obras artísticas tan admiradas como El Laocoonte o la foto de un miliciano español alcanzado por un disparo que nos ofreció Robert Capa, la pregunta es -como dije líneas arriba- ¿existe una estética de la muerte violenta?

De la escultura citada se dirá que es una obra de ficción, y que por consiguiente no representa una muerte acontecida realmente. Pero la segunda es una fotografía documental, un testimonio de una muerte auténtica, aunque

---

<sup>38</sup> Ob. Cit. Pág. 184



nadie podrá negar su belleza trágica. Las investigaciones sobre audiencias potenciales del cine *snuff* revelan, en efecto, que el momento más excitante de la muerte para sus mirones reside en el espasmo corporal, en el calambre somático, en la sacudida física que desorganiza la resistencia muscular y se convierte en metáfora letal del orgasmo.

"La obscenidad suprema no está en los genitales, como quieren la tradición puritana, sino en el rostro, en su condición de sede expresiva de las emociones más íntimas, delatadas contra la voluntad del sujeto. Avala cuanto llevamos dicho el hecho de que las películas clandestinas del *snuff* cinema, en el momento del asesinato, la cámara no encuadra tanto el arma blanca que penetra el cuerpo de la víctima, en una singular metáfora sexual, sino a su rostro descompuesto por el dolor: se trata, en realidad, de una caricatura sarcástica de la expresión del orgasmo".<sup>39</sup>

Tres películas modelo: *El fotógrafo del pánico* de Michell Powell, *Un mundo oculto* (Hardcore, 1978) de Paul Schrader y *Tesis* (Tesis, 1996) de Alejandro Amenábar, que han abordado en contextos distintos el tema de *snuff* cinema, han demostrado cómo la opción del cineasta en el momento de la muerte se dirige hacia el rostro de su víctima, sede suprema del expresión de las emociones incontroladas. De ahí su tremenda potencialidad obscena, que tuvo primero su manifestación institucional en el cine de porno duro (en el instante dislocado del orgasmo) y desde hace algunos años en el clandestino *snuff* cinema, convergencia última del cine de terror (que goza de tanta popularidad social) y el porno duro, del que constituye su frontera final, ya insuperable.

---

<sup>39</sup> Ob. Cit. Págs. 185-186

### 2.3 Cine estadounidense violento de los 90

La violencia como condición social, cultural y biológica del ser humano ha sido representada en el cine desde siempre. No obstante, dos géneros fueron los que hicieron de la violencia el eje central de su discurso y su narrativa: el cine negro y el *western*. El presente capítulo es una breve revisión del cine negro moderno de la década de los 90 (*neonoir*), ya que el *western* ha dejado de tener una continuidad en las últimas dos décadas sólo ha habido revisiones, homenajes, sátiras, etc.

Esta revisión histórica sobre el tema es para comprender alguna de sus características principales y la evolución de su discurso en los últimos años. El objetivo central es visualizar a la violencia dentro de este género, dejando a un lado (sin que esto carezca de importancia) la discusión sobre el concepto mismo del género -cine negro, de asesinos seriales, sobre *gangsters*, policiaco, *thriller* de misterio, futurista, fantástico, erótico, etc. Actualmente, hay una mezcla de todos estos subgéneros que han dejado de lado al género puro, sin embargo, por considerar que todas las formas y estilos o la fusión de ellos provienen del cine negro, fundado en la década de los 30 a los 50 y por cuestiones operativas de esta revisión lo llamaré en términos generales cine negro moderno (*neonoir*).

También esta revisión se centrará en la producción hollywoodense debido a que es en su seno donde se ha realizado toda la diversidad temática de la violencia, además de su mayor distribución y difusión en todo el mundo. Tomando en cuenta de que el crimen es el primordial interés del cine negro moderno, lo primero que hay que preguntarse es de qué manera se presenta el hecho criminal o violento en el cine actual. Las respuestas pueden ser muy

diversas y tal vez mediante una descripción y clasificación temática nos acerquemos a esa representación.

Un primer bloque sería el formado por una extensa serie de títulos en los que el crimen es el eje vertebral de intrigas cuyo planteamiento, nudo y desenlace gira en torno a la comisión, investigación y represión del delito. Es la forma más tradicional y hasta cierto punto anticuada del género en la actualidad, y comprendería desde los filmes de ambientación-retro hasta las variantes policiales del denominado cine de acción pasando por el renacido *thriller* judicial, las llamadas películas de *suspense* y una tendencia nueva llamada *thriller* futurista. Los primeros se fundamentan en el sentimiento de nostalgia del llamado cine negro clásico comprendido entre los años 30 y finales de los 50. Las primeras evocaciones retro significativas serían firmadas por Arthur Penn (*Bonnie y Clyde*) y Roman Polanski (*Chinatown - Chinatown*, 1974-), volviéndose a poner esporádicamente de moda gracias al éxito comercial de *Los Intocables* de Brian de Palma (*The Untouchables*, 1987) y dando lugar a películas de desigual interés como *Los Dos Jackes* (*The Two Jackes*, 1990, Jack Nicholson), *Redada en Harlem* (*A Rage in Harlem*, 1991, Bill Duke), *El Imperio del Mal* (*Mobsters*, 1991, Michael Karbelnikoff), *El Demonio vestido de Azul* (*Devil in a Blue Dress*, 1995, Carl Franklin) o *La Brigada del Sombrero* (*Mulhollan Falls*, 1996, Lee Tamahori) las cuales siguen haciendo válido lo dicho por Javier Coma y José María Latorre hace 15 años: "...son filmes en los que hasta algunos movimientos de cámara no tenían (tienen) otro sentido que el de mostrar al espectador esforzados detalles de ambientación" <sup>40</sup> .

---

<sup>40</sup> Tomas Fernández V., "El crimen como meta" En: *Dirigido*, pág. 45

Otra variante, cada vez más escasa, contempla la nostalgia por el cine negro clásico como son (cf. *Prisioneros del Cielo* -Heaven's Prisoners, 1996, Phil Joanou-; *Sangre y Vino* -Blood and Wine, 1996, Bob Rafelson-), o los conatos de la revisión del tema de la *femme fatale* propuesta por Lawrence Kasdan en *Fuego en el Cuerpo* (Body Heat, 1981), que entrocarián con la tendencia al thriller sexual (cf. *Labios Ardientes* -The Hot Spot, 1990, Dennis Hopper-; *Luna de Porcelana* -China Moon, 1994, John Bailey-).

Bajo la denominación *thriller* judicial se presentan una serie de filmes que tienen en común la ubicación de sus argumentos en el seno de intrigas cuya resolución depende total o parcialmente del seguimiento de un proceso jurídico-penal. Son películas cuyo único interés reside en sus apuntes temáticos sobre el funcionamiento del sistema de justicia, pero sin ponerlo nunca en cuestión: *El Abogado del Diablo* (Guilty As Sin, 1993), de Sidney Lumet; *Causa Justa* (Just Cause, 1995), de Arne Glimcher; *Las Dos Caras de La Verdad* (Primal fear, 1995) de Gregory Hoblit.

Las que son sometidas a diversas presiones: *La Tapadera*, *El Cliente*, coacción a un jurado. O tienen el objetivo inocente del propio aparato legal (*El Informe Pelicano*, -The pelican brief, 1993, Alan J. Pakula-), pero al final siempre se consigue el triunfo de esa abstracción conocida como "la verdad". El neoconservadurismo americano parece haber hallado en este subgénero un vehículo ideal para discurso reaccionario.

No menos puritano del *thriller* moderno es el filme de misterio (Alfred Hitchcock) y el denominado cine de acción en su vertiente policial, popularizado por esa puesta al día del esquema del viejo serial formada por las sucesivas entregas de *Jungla de Cristal* (Die Hard, 1988-90-95, John McTiernan y Renny Harlin).

En cuanto al actual cine de misterio o de suspenso se encuentran: *Malas influencias* (*Bad Influence*, 1990), *La Mano que Mece la Cuna* (*The Hand that Rocks the Cradle*, 1991) y *Río Salvaje* (*The River Wild*, 1994), todas de Curtis Hanson. La ironía estructural de Brian de Palma (*En nombre de Caín* -*Raising Caín*, 1992-). El panorama del género sería limitado con excepciones de películas que buscan romper con las convenciones como: *Cabo de Miedo* (*Cape Fear*, 1991) de Martin Scorsese, en la que se esboza la destrucción de la unidad familiar típicamente norteamericana a través de la venganza de un ex presidiario (Robert de Niro) o la película de Barbet Schoereder: *Mujer Blanca Soltera Busca...* (*Single White Female*, 1992) destacable por su inversión de roles víctima-verdugo, verdugo-víctima. Entre el thriller, el cine de acción y la ciencia-ficción se encuentra *El Corredor* (*Blade Runner*, 1982, Ridley Scott) que inaugura un subgénero incipiente conocido como el *thiller* futurista. Esta vertiente combina argumentos policiales con escenarios del mañana, y que ha dado pie a pequeños productos de bajo presupuesto o costosas producciones como: *Virtuosity*, (*Virtuosity*, 1995) de Brett Leonard o un par de títulos protagonizados por Sylvester Stallone, *El demolidor* (*Demolition Man*, 1993) de Marco Brambilla y *Juez Dredd*, (*Judge Dredd*, 1995), Danny Cannon. En este sentido la tentativa más ambiciosa es *Días Extraños* (*Strange Days*, 1996) película escrita y producida por James Cameron y dirigida por Kathryn Bigelow que muestra un ambiente pre apocalíptico de fin de siglo cargado de aires de revuelta y cambio social.

En términos generales el *thriller* moderno "carece de la íntima conexión, moral y estética que los viejos clásicos del género mantenían con el contexto

social de la época en que se realizaron"<sup>41</sup>. Dicho de otro modo, el *thriller* moderno no refleja en la mayoría de las ocasiones nuestra realidad, sin que por ello deje de ser un producto típico de la actual coyuntura, pero esta afirmación tiene excepciones, hay *thrillers* caracterizados por planteamientos y resoluciones aparentemente tradicionales que dejan ver entre líneas notables intentos de renovación, en donde el eje del análisis de la conducta de policías y delincuentes será, desde un punto de vista más psicológico que patológico (a la inversa de lo que ocurre con las películas dedicadas a los *serial killers*). Aquí advertimos la presencia de dos tendencias: los *thrillers* que podríamos denominar neoclásicos y que continúan con las constantes del género en el mismo punto en que las dejaron Don Siegel -*Harry el Sucio* (*Dirty Harry*, 1971)- y William Friedkin -*Contra el Imperio de la Droga* (*The French Connection*, 1971)-; y el llamado *erotic thriller* o simplemente *thriller* sexual, abigarrada combinación del cliché de la *femme fatale* modelo: *Perdición* (*Double Indemnity*, 1944, Billy Wilder), en un contexto más cercano al *thriller* que la nostalgia hacia al componente erótico del cine negro puesta de moda en la ya citada *Fuego en el cuerpo*. Tendencia cuyo precedente más inmediato podría localizarse en la interesante cinta: *En la Cuerda Floja* (*Tightrope*, 1984, Richard Tuggle) y que, tras el éxito de *Melodía de Seducción* (*Sea of Love*, 1989, Harold Becker), quedaría definitivamente consolidada gracias a *Bajos Instintos* (*Basic Instinct*, 1992, Paul Verhoeven), desencadenando una tremenda oleada de filmes realizados por Phil Joanou, Uli Edel y Phillip Noyce.

Tanto en el *thriller* neoclásico como en los mejores exponentes del *thriller* sexual resulta patente a las figuras prototípicas del género, sobre todo a los agentes de la ley, como personajes compulsivos, violentos, corruptos, dé-

---

<sup>41</sup> Ob. Cit. Pág.46

biles y humanizados hasta extremos de pura dejadez. El componente crítico está acentuado sobre todo en el *thriller* neoclásico, siendo en la mayoría de las ocasiones atribuible a la personalidad de los directores: Sidney Lumet, eterno fustigador de la corrupción policial en el *Distrito 34: Corrupción Total* (Q & A, 1990) de John Frankheimer, desencantado retratista de una investigación criminal que devela una posible trama neo-nazi en *Tiro Mortal* (Dead bang, 1989), o en una línea ideológicamente opuesta, pero no menos ácida y transgresora con Clint Eastwood *El Principiante* (The Rookie, 1990).

Ahora bien, la línea incisiva no es exclusiva de los cineastas veteranos: la debutante Lili Fini Zanuck aportó con *Hasta el Límite* (Rush, 1991) una apreciable visión nada paternalista de la dureza del trabajo policial; Carl Franklin propuso una atractiva recuperación sin coartadas cinéfilas del componente fatalista del cine negro en *Un Paso en Falso* (One False Move, 1992); y contra todo pronóstico, Michael Mann filmó el mejor *thriller* neoclásico de la historia: *Heat* (Heat, 1995) lo mejor de *Heat* reside en que no hay juicios morales sobre la conducta de ambos bandos: sólo una exposición ecuánime de sus virtudes y defectos, sin cargar las tintas en los aspectos puramente sociológicos del discurso, (la historia del ex presidiario negro que mal vive trabajando en un local que vende hamburguesas) ni en los elementos esencialmente espectaculares (la secuencias de acción).

Es preciso insistir en que todas las variantes que se están enunciando no deben interpretarse en el sentido categórico inamovible. Las fronteras entre cada una son tan turbias e inestables como la naturaleza misma de los crímenes que aparecen representados en los filmes.

Por otro lado, está demostrado que ningún género cinematográfico debe ser contemplado desde posiciones inmovilistas: analizar un género acotándolo

con excesiva rigidez y colocándolo en una especie de tubo de ensayo, acostumbra a provocar conjunciones erróneas. Del mismo modo que el *thriller* ha sido y sigue siendo un género sobre el que se puede trabajar desde dentro, es decir, manejando a conciencia sus convenciones, no es menos cierto que también es un género susceptible de ser trabajado desde fuera: utilizando patrones con vistas a conducir sobre los mismos discursos personales que, a veces, poco o nada tienen que ver con el género en sentido estricto.

Sería el caso, por una parte, de realizadores que, como David Lynch (*Corazón Salvaje* -*Wild at Heart*, 1990-; *Twin Peaks: El fuego camina conmigo* -*Twin Peaks: Fire Walk with Me*, 1992-); Paul Schrader (*Posibilidad de Escape* -*Light Sleeper*, 1991-); David Mamet (*Homicidio* -*Homicide*, 1991-) o John Sayles (*Lone Star* -*Lone Star*, 1996-), dotan a sus películas de una cierta estructura narrativa heredada de los patrones del *thriller* para llevar a cabo filmes que no son estrictamente de "género"; y, por otra, de una serie de dispares cineastas que afrontan esa forma externa de mirar el género de dos maneras: aparentando una cierta fidelidad a las convenciones del género, que manejan a modo de instrumentos enfocados hacia la descripción de un mundo personal (Martin Scorsese, Joel y Ethan Coen, John Dahl y sobre todo, Abel Ferrara); o bien jugando con esas mismas convenciones, desde una perspectiva irónica típicamente post-moderna (el cine dirigido y/o escrito Quentin Tarantino), o manipulándolas de tal manera que un título inscrito inicialmente en el *thriller* termine pareciendo otra cosa (*Sospechosos Comunes* -*The Usual Suspects*, 1995, Bryan Singer-).

Dejando a un lado las cintas del *Padrino* (I, II y III) de Francis Ford Coppola, la temática mafiosa parece haber encontrado en Scorsese a su máximo exponente actual. *Casino* (*Casino*, 1995), brilla por sus escenas puramente



descriptivas (de los personajes, del proceso que sigue el dinero recaudado en el casino, del tono costumbrista con que está contemplada la violencia).

Los hermanos Coen con *Fargo*, (Fargo, 1996, Joel y Ethan Coe) hacen de sus personajes un interesante juego de caracteres. John Dahl con *La Muerte golpea dos veces* (Kill me again, 1989) y sobre todo con *Conspiración en Red Rock West*, (Red Rock West, 1992) y *La última seducción* (The last seduction, 1994) lleva a cabo dos interesantes *thrillers* híbridos, combinando elementos tradicionales (de nuevo el cliché de la *femme fatale*) con un tratamiento visual contemporáneo visual que no abusa de lo coyuntural. Las vigorosas y violentas cintas de Quentin Tarantino llamada *Perros de Reserva* (Reservoir dogs, 1992) y *Tiempos violentos* (Pulp Fiction, 1994), marcan un regreso a las raíces del género a través de las revistas baratas de crímenes llamadas *pulps*. Bryan Singer en *Sospechosos Comunes* abre unas vías de renovación para el género de manera insólita al hacer una descripción y un interjuego de los maleantes muy interesantes. Finalmente Abel Ferrara con *Teniente Corrupto* (Bad Lieutenant, 1992) y *El Funeral* (The Funeral, 1996) establece una visión nihilista de perversión y redención que se inscribe directamente en la línea de películas que utilizan de manera particular la estructura narrativa del *thriller* para elaborar un discurso radicalmente personal. La segunda, en cambio, ofrece una construcción relativamente más atractiva: respeta escrupulosamente los cánones del cine de *gangsters*. Describe la destrucción de una familia sumergida (antítesis del *Padrino*) en el vértigo, la ambición y la locura de la vida criminal.

Otra vertiente del género es la que se refiere a los asesinos seriales (*serial Killers*). Aquí es necesario comenzar con la película: *El silencio de los inocentes* (The Silence of the Lambs, 1990, de Jonathan Demme) que después de todos los antecedentes que también se pueden traer a colación - desde el

filme de Alfred Hitchcock *Psicosis* (*Psycho*, 1960), hasta todos los *psycho killers* o filmes de psicópatas- inauguró oficialmente la actual tendencia al respecto. Los aciertos de esta película se deben a la novela de Thomas Harris en la que se basa, a los actores, y al propio Demme. Uno de lo más influidos por el filme de Demme es *Seven* (*Seven*, 1995, David Flichter) que retoma el esquema del cine de acción de estos últimos años, para irse adentrando paulatinamente en un terreno tenebroso lindante con el cine de terror. Con razón sugería Carlos Losilla que:

“...la distancia entre ciertos *thrillers* y el cine de terror se refería únicamente en el nivel de la puesta en escena, puesto que la estructura arquetípica no variaría: la figura del psicópata no es un arquetipo privativo del cine de terror, es más diriáse que la tradición del cine clásico suele encuadrarlo más bien en el *thriller*, como demuestran a la perfección filmes como *M*, (*M*, 1931, de Fritz Lang) o *La Sombra de una Duda* (*Shadow of Doubt*, 1942, de Alfred Hitchcock)”<sup>42</sup>.

El interés prioritario del cine de los asesinos seriales es la contemplación dentro de un contexto criminal, de unas conductas desde una perspectiva más patológica que psicológica. Una diferencia con el *psycho killers* reside en que el primero se detiene en el análisis tanto de la patología del asesino en serie como de la repercusión emocional que sufren los oponentes del criminal. Como por ejemplo en *Jennifer 8* (*Jennifer Eight*, 1992), de Bruce Robinson, una de las mejores películas de esta variante, hasta el extremo que uno puede pensar que el asesino solamente existe en la imaginación del protagonista; o la manipulación que padece el joven policía (Brad Pitt) por el criminal (Kevin Spacey) en *Seven*.

---

<sup>42</sup> s/a, El cine de terror. Una introducción. Pág. 17

En segundo lugar, el *thriller* de asesinos seriales se caracteriza por recrearse en la truculencia de los asesinatos en serie, como si buscara en ellos la esencia misma del mal. Intenta ir más allá del sentido final del llamado *cine gore*, el cual se ha dicho que es la mutilación del cuerpo humano pura y simple, no obstante ambos subgéneros guardan numerosas concomitancias visuales. Podría, así mismo, aseverarse que en fondo del cine de asesinos seriales, subyace una aproximación a los más oscuros recovecos del alma humana. En cualquier caso, este análisis introspectivo puede revestir todo tipo de formas: desde el patrón del relato policiaco (*El silencio de los inocentes*, *Jennifer 8*, *Seven*) hasta esquemas absolutamente inclasificables y muy personales como *Henry*, *Retrato de un Asesino* (*Henry: Portrait of a Serial Killer*, 1986, John McNaughton) o de la aparente y más convencional *Secuestrada* (*The Vanishing*, 1992, George Sluizer), película que ofrece al asesino en serie más insólito y original de los últimos tiempos: un intelectual que ha decidido hacer el mal, porque se ha cansado de hacer el bien.

#### **2.4 Cine gore**

En los años 80 nace un subgénero conocido como el horror gore donde la violencia "contemporánea" alcanza sus mayores formas de representación en la pantalla grande, es decir, a través de mutilaciones, sangre abundante, asesinatos espectaculares, sadismo etc. En una palabra, la escopofilia del cuerpo humano en su máxima expresión y representación. Las series de *Viernes 13* (*Friday the 13th*, 1980, Sean S. Cunningham), *Pesadilla en la calle del infierno* (*A nightmare on Elm Street*, 1984, Wes Craven) y *La noche de Halloween* -las más famosas- crearon, por así decirlo, una nueva forma de puesta en escena de la violencia.

La película *La Noche de Halloween* (Halloween, 1978) de John Carpenter "es ante todo una historia de represión sexual donde el miedo constituye el resorte principal de la trama relato fatalista, sangriento y técnicamente impecable a pesar de la pobreza de medios, *Halloween* y su psicópata asesino a la casa de víctimas femeninas, consiguió crear una terrible paranoia alrededor de esa fiesta, una locura criminal que generó seis secuelas posteriores..."<sup>43</sup>.

El camino emprendido por esta película condujo a crear otras paranoias destructivas similares con la película de *Viernes 13* en la que se narra con lujo de detalle las tropelías de un asesino que masacra a decenas de adolescentes. Concebida como un plagio de *Halloween* de Carpenter, iniciada por Sean S. Cunningham en 1980 y rematada en 1993 por Adam Marcus con *El infierno de Jason* (*Jason goes to hell*), se convirtió en un hito del horror *gore* de bajo presupuesto. En esa misma década aparece otra película ultraviolenta llamada *Pesadilla en la calle del infierno* de Wes Craven. Fue tal el éxito de *Freddy* que no sólo se transformó en muñeco parlante sino que también en una estrella de su propio programa de televisión y fue protagonista de siete partes de las que está conformada la película.

A partir de estos filmes, de bajo presupuesto, se generaron 23 secuelas y muchas otras más que establecían el mismo patrón: violencia, sexo y muerte. Cintas como *Chucky, el muñeco diabólico* (*Child's play*, 1988, Tom Holland; 1990 y 1991) en donde a través del juego y la diversión se convierten en hechos criminales. La cuarta de la serie *La novia de Chucky* (*Bride of Chucky*, 1998, Ronny Yu) promete más sangre y morbo. *Puerta al infierno* (*Hellraiser*, 1987) de Clive Baker, *Juegos diabólicos* (*Poltergeist*, 1982, Tobe Hooper; 1986, 1988) *Los Ghoulies* y sus tres secuelas (*The Goulies*, 1985, Luca Bercovici; 1988, 1990 y

---

<sup>43</sup> Rafael Aviña, El cine de la Paranoia, pág. 14

1993), *Gremlins* (*Gremlins*, 1984 y 1990) de Joe Dante.

A mediados de los sesentas cuando el cine de horror se precipitaba hacia el más hondo de los ridículos, George A. Romero, cineasta independiente, realiza *La noche de los muertos vivientes* (*Night of the living dead*, 1968) donde el cineasta representa al canibalismo. Realizada en blanco y negro y con un presupuesto ínfimo inauguraba para el público el subgénero *gore* con los excesos que ello implica. El filme de Romero -que abrió el camino a otros directores como a Hopper, Craven, Ferrara, Carpenter o de Palma-. "El propio Romero emprendería dos perturbadoras continuaciones que seguirían explorando diversos aspectos de la descomposición, no tanto de la materia, sino de la sociedad estadounidense en su conjunto, como lo muestra la extraña crítica a la sociedad de consumo en *El Alba de los muertos* / *Dawn of Dead* (1988) y la tercera parte de la trilogía, *El día de los muertos* / *Day of the dead* (1985)..."<sup>44</sup>.

En los setentas *Masacre en Texas* (*The Texas Chainsaw Massacre*, 1974) de Tobe Hopper es la historia de un demencial y robusto descuartizador con sierra de motor, *Leatherface*, que representa uno de los máximos horrores del inconsciente colectivo y que creó un verdadero pánico durante su estreno. Después vinieron *Masacre en el infierno* (*The Texas Chainsaw Massacre 2*, 1986), dirigido por el propio Hopper, *El descuartizador* (*Stepfather*, 1989), de Jeff Burr en la cual eleva a protagonista al asesino de la sierra eléctrica.

Sam Raimi realiza en 1983, *El despertar del diablo* (*Evil dead*), en 1987 realiza la segunda parte (*Evil dead II*) y termina con *Guerrero de las sombras* (*Army of darkness*, 1992) "... una imaginativa puesta en escena con una atmósfera de horror y tensión en aumento"<sup>45</sup>. La última es de un humor paródico de

---

<sup>44</sup> Ob. Cit. Pag. 22

<sup>45</sup> Ob. Cit. Pag. 23

tono esquizofrénico cercano a las historietas más violentas. "Si los años setenta se consolidó como un nuevo concepto de cine de horror donde la sangre se convertía en el principal elemento, una década después, un par de obras insólitas rebasaban la viscosidad del *gore* para entrar a terrenos del *splatter film* en la que vísceras y todo tipo de fluidos se adecuaban a sus historias de humor negro"<sup>46</sup>. En *Resurrección satánica* (*Reanimator*, 1985) dirigido por Stuart Gordon se le observa este humor, pero es en *El perfil del diablo* (1986) a partir de la obra de *Lovecraft* que Gordon asume abiertamente las paradojas del sexo, la sangre y la descomposición del organismo.

"La sangre, sexo y un poco de humor negro como catalizador siguen siendo la premisa por excelencia de las mejores obras del género, desde aquella versión muda de *Jack el destripador* hasta llegar a las altas cuotas de ironía e inteligencia alcanzadas por una cinta que ha dado pie a secuelas e imitaciones: *Scream*; una manera de ver sexualidad explícita a través del crimen por placer"<sup>47</sup>

*Scream, grita antes de morir* (*Scream*, 1996) y su secuela *Scream 2-grita y vuelve a gritar* (*Scream 2*, 1997) son películas de Wes Craven que durante toda su carrera ha plasmado la pantalla la violencia extrema. A casi 25 años de la *Última casa a la izquierda* (*Last house on the left*, 1972) en la que se sumerge en las raíces de la violencia, regresa a las pantallas con "la premisa que alimentado su inquietante filmografía: la violencia engendrada por la misma sociedad, desde un punto de vista onírico o realista"<sup>48</sup> por otro lado hace una crítica a la sociedad y al poder en los nuevos medios (tv. e Internet) a través de una vorágine de asesinatos gratuitos y sanguinolentos. Las secuelas que siguieron o imitaron a *Scream* fueron: *Sé lo que hicieron el verano pasado* (I

---

<sup>46</sup> Ob. Cit. Pág.24

<sup>47</sup> Ob. Cit. Pag.24

<sup>48</sup> Ob. Cit. Pag.25

know what you did last summer, 1997) del debutante Jim Gillespie, *Leyenda urbana* (Urban legend, 1998) de Jamie Blank, *Perturbados* (Disturbing behavior, 1998) de David Nutter y *Fantasma* (Phantoms, 1998) de Joe Chappelle. Sangre, sexo, violencia, histeria y paranoia entre adolescentes establecen una nueva hiperviolencia cinematográfica por medio de efectos especiales y la exhibición del cuerpo humano a través de una violencia pornográfica (aquella que se representa por medio de tomas cerradas, acercamientos o primeros planos, los cuales muestran la destrucción del cuerpo humano por medio de la violencia).

Con todos sus entrecruzamientos temáticos y sus inesperadas vueltas de tuerca, *el cine de horror* sigue siendo uno de los más explotados y- también- uno de los más menospreciados por la crítica y público conservador que ve en él un ejemplo enfermizo de entretenimiento vulgar corriente. Es curioso, pero resulta paradójico comprobar tres propuestas formales sistemáticas *el cine de terror* en ciertas ocasiones dicen mucho más acerca de naturaleza humana y su lado oscuro, que un filme de "calidad". Sin embargo, el sexo, la sangre y la tecnología parecen ser la clave de un cine de género a fin de milenio.<sup>49</sup>

## **2.5 Cine y nota roja**

El crimen se ha convertido en un asunto cotidiano, la nota roja ha dejado de ser la última de las noticias para transformarse en el centro de los medios masivos: la sangre, la violencia, la adrenalina y el crimen venden y venden bien. La creciente alienación en los centros urbanos y suburbanos y la casi desaparición de las apacibles comunidades rústicas han provocado -según psicólogos y criminalistas-, una descomposición moral que se retroalimenta con el sadismo

---

<sup>49</sup> Ob. Cit. Pag.10

y la gráfica brutalidad de los medios impresos y visuales.

Ahora, el horror de la crónica roja no sólo tiñe suplementos políticos culturales sino que es el tema de series de televisión y revistas especializadas, donde el protagonista es el crimen y alguna de las variantes que lo acompañan; desde el humor negro y macabro hasta los casos insólitos a medio camino entre la dimensión desconocida y el crimen perfecto.

El cine fue el primero en llevar las imágenes violentas, que se vieron recompensadas con la llegada del *gore* y el *splatter*. Más allá de las ficciones y tensiones, interesado por la nota roja real y cotidiana, y cuyos disparejos resultados han dado fe del horror que corta la respiración, gracias a una serie de casos de la vida real. Películas como *Psicosis*, *A sangre fría* (In cold blood, 1967, Richard Brooks); *Amantes sanguinarios* (The honeymoon killers, 1971, Leornad Kastle y Donald Volkman); *Masacre en Texas*; *Henry, retrato de un asesino*; o *Ciudadano X* (Citizen X, 1995, Chris Gerolmo) han aportado su visión a ese nuevo subgénero: el *true* cinematográfico, en su intento por comprender las motivaciones de la mente asesina. Incluso, la búsqueda de ese horror cotidiano, que ha fomentado la creación de obras de los documentales como es el caso de *El asesinato en los Estados Unidos* (The killing of America, 1983) de Sheldon Renan y en menor medida, *Casos de violencia* (1985) de Imre Horwart.

En contraste, la televisión ha dado cabida a todo tipo de *reality shows* que se regodean con el morbo. Es decir, un intento por llevar malsana diversión a través de sus víctimas abiertas en canal y otras insólitas manifestaciones criminales que se han instalado muy rápido en la comodidad del hogar.

"El tema fílmico de la violencia real, así como el de los asesinos seriales, presencia emotiva del cine de esta década a nivel mundial, no sólo ha descubierto que la génesis de la pesadilla se encuentra en las infancias



traumatizadas y en el crimen como una fantasía tangible, sino en la enajenación de los medios y la subcultura de la nota roja; explosiva mezcla de cocaína e hiper masacres al estilo de Pulp fiction / *Tiempos violentos* (1994), *Asesinos por naturaleza* (1994) y su versión paródica: *Del crepúsculo al amanecer* (1996)<sup>50</sup> .

Sin duda, una de las películas clave para comprender el cine hiperviolento de los 90, es una cinta de bajo presupuesto titulada *Perros de reserva* (1992), un título que -sin decir nada- se ha vuelto mítico para explicar la cultura del crimen y la violencia en su sentido más paródico y extremo. A su vez, Quentin Tarantino, su realizador, consigue en *Tiempos violentos* -otro título anodino, pero exacto-, exorcizar el más irónico y terrible cine negro de los 40 y 50, así como el culto a la historieta; particularmente la llamada literatura *pulp*. Mezcla de *thriller* negrísimo, ultraviolento policial *noir*, cine de *horror-gore* y enloquecida farsa violenta al estilo de la *Sangre de Romeo* (*Romeo is bleeding*, 1993, Peter Medak), *Tiempos violentos* condensa las inquietudes de un cineasta que ha profundizado en los terrenos de la sangre y la brutalidad. Es decir, explotando la subcultura chatarra típica del estadounidense medio -en particular, la de los bajos fondos argelinos-, explorando sus mitos, como la tv., el cómic, la trivia musical, el cine de culto y la nota roja.

En *La fuga* (*True romance*, 1993, Tony Scott) -escrita por Tarantino-, desglamorizaba la pareja de amantes malditos perseguidos por la mafia, para convertirlos en adolescentes sanguinariamente románticos. Y en *Asesinos por naturaleza* (*Natural born killers*, 1994, Oliver Stone), coqueteaba con el éxito en la subcultura criminal y el tema de los asesinos seriales, como sucede en *Obsesionada por el crimen* (*True crimen*, 1996, Pat Verducci). En *Tiempos violentos*, que lleva a extremos el subgénero *neonoir* (mismo que ha encontrado

---

<sup>50</sup> Ob. Cit. Pag. 39

en Abel Ferrara [*El rey de Nueva York* -King of New York, 1990; *Teniente corrupto; La afición* -The addiction, 1995-] y en Tarantino a sus mejores exponentes), hace estallar las historias de horror y vacío existencial cotidiano. Al tiempo que se sirve de las convenciones y los colores chillantes de esas revistas de páginas amarillentas que la inspiran, para mostrar las dos caras de una misma sociedad: una brutal y abominable y otra festiva y palpitante. Ambas, un cóctel de sexo, música, cocaína y sangre, como negocio y placer.<sup>51</sup>

## 2.6 Asesinos seriales

El término *serial killer* o asesino en serie fue creado en los años setenta por un agente del FBI para describir a una persona cuya conducta criminal es repetitiva. Es decir, como si se tratase de un serial televisivo: los hechos, personajes y situaciones son variaciones de un mismo tema que llevan al criminal a repetir (incluso perfeccionar) un método con extremo sadismo y perversión.

En el siglo XX se masificó el crimen. Sin embargo, hubo que esperar tres décadas para que el asesinato se convirtiera en objeto de culto: el asesino como estrella de los medios y el asesinato considerado como una de las bellas artes, un insólito deporte, o un nuevo recto religioso. De igual modo, el cine mitificó la figura del criminal psicópata capaz de dejar atrás a los viejos y nuevos monstruos de la pantalla.

No obstante, a pesar de ejemplos notables de un cine que parece extraer lo mejor del *thriller*, el horror, el porno, el suspenso policiaco y el drama psicológico, el subgénero de criminales sociópatas sólo es tomado en serio cuando aparece *El Silencio de los inocentes*, que consiguió sacar del anonimato fílmico al asesino serial. De hecho, el *serial killer* se ha convertido en una pre-

---

<sup>51</sup> Ob. Cit. Pag.40

sencia constante en el cine de los 90, ya sea como tema, como personaje o como objeto de estudio según lo muestra *Mamá es una asesina* (Serial mom, 1994, John Waters), *Henry, retrato de un asesino* y *Kalifornia* (Kalifornia, 1994, Dominic Sena).

Por supuesto, el asunto de los asesinos seriales también ha traído una suerte de moda comodina y comercial. Desde la idealización *light* de todo tipo de secreciones en la línea de *Jennifer 8* y *Zona de impacto* (Hollow point, 1995, Sydney J. Furie) hasta la fascinación absoluta por ese disparate juego de poder entre víctima y victimario, como lo muestra *Prohibida obsesión* (Sea of love, 1989, Harold Becker). Y el mayor ejemplo de lo anterior, es *Asesinos por naturaleza* de Oliver Stone, que intenta penetrar en la psicología del asesino en serie y su impacto en la cultura popular estadounidense.

### ***2.7 De la nota roja al telefilme***

Una clara muestra del éxito que la sangre, la adrenalina derramada y los misterios por resolver han tenido en el gusto del público, ha sido el resurgimiento de telefilmes sobre cientos de casos criminales verídicos. Casos de abuso sexual a menores, violaciones, asesinos de masas, o crímenes en serie, se enfrentan con reservas a lo permitido por una censura televisiva mojigata y malsana. Pero sobre todo, llegan al vídeo y a la tv., debido el creciente interés - por no decir morbo- de un público cautivo y curtido en los noticieros sensacionalistas y los exitosos *reality shows*.

Un ejemplo de lo anterior, es la proliferación de filmes basados en terribles casos de nota roja y su posterior investigación policíaca realizados por la tv. por cable un su defecto, lanzados como miniseries. Por supuesto los niveles difieren y los psicópatas también: los hay impresionantes y con asesinos

de peso completo como *Ciudadano X* -sobre el caso Chikatilo- y sencillos con multipublicitados criminales como alcanzó *Los estranguladores* (*The Hillside stranglers*, 1989, Steven Gethers) o *El cazador nocturno* (*Hunt for the night stalker*, 1991) de Bruce Seth Green que describe la carrera criminal de Richard Ramírez, asesino satánico que aterrorizó a los ciudadanos de Los Angeles a principios de los 80.

*Cómo atrapar a un criminal* (*The summerdale dig*, Christopher Berry-Dig) es un telefilme donde se sugieren los siniestros asesinatos de John Gacy cometidos contra adolescentes de Chicago, y *Deliberate stranger* (*Deliberate stranger*, 1986, Marvin J. Chomsky) narra los crímenes cometidos por Ted Bundy, uno de los criminales más sádicos e inteligentes de los últimos 25 años. *La vida secreta de Jeffrey Dahmer* (*Jeffrey Dahmer: The secret life*, 1993, David Jacobson), únicamente se exhibió por televisión debido a la crudeza de sus imágenes. *Ciudadano X* de Chris Gerolmo narra el ambiente burocrático y miserable que se vivía en la Rusia anterior Gorbachov, caldo de cultivo para los atroces crímenes cometidos contra niños. Finalmente los 90 se convertirían en la época de los *serial killers*: los nuevos monstruos en las pantallas: los emblemas de un cine de horror que mezcla fuertes dosis de realismo y adrenalina, recuperando y actualizando viejos mitos, o creando nuevas fórmulas de explotación para fieles seguidores dispuestos a formar una nueva legión y un culto bizarro.

## **2.8 Cine snuff**

En los años setenta ante la saturación en el mercado del cine pornográfico los distribuidores, grandes empresarios de este negocio, optaron por buscar nuevas opciones. Primero hicieron circular cintas "*hardcore*", es

decir películas sado masoquistas y cuando eso no fue suficiente comenzaron circular de manera tajante las llamadas películas *snuff* que consistían en filmar muertes reales. La mayoría de estas películas están en formato de 8 milímetros, supero 8 o vídeo y comenzaron circular en Brasil, Guatemala y Estados Unidos principalmente.

"El oscuro mundo de las *snuff*, filmaciones reales donde se tortura, mutila y asesina a seres humanos, y cuyos videos se comercializan de manera clandestina, se han puesto de moda en la pantalla grande..."<sup>52</sup>.

El término "*snuff*" fue utilizado por primera vez -aparentemente- por Ed Sanders, ex miembro de *The fuges* y autor del libro *The family: The story of Charles Manson's Dune Buggy Attack Batallion*, como referencia a las supuestas películas porno-criminales rodadas por el clan Manson. No obstante, la leyenda del cine *snuff* se inició a mediados de los setenta cuando los locales por moda la calle 42 de Nueva York anunciaban cintas con muertes reales (los crímenes eran simulados, aunque quizá se habría colado algún *snuff* auténtico).

El productor Alan Shackleton recicló una película llamada *Slaughter* (*Slaughter*, 1971, Michael y Roberta Findlay) en la cual se mostraba todo tipo de actos violentos y le agregó el filme una serie de efectos especiales en donde se mostraban escenas crueles. Al resultado se le tituló con el nombre de *snuff*. Su gran éxito taquillero provocó varias cintas más, pero fuera de toda turbulencia ficticia. En 1977 en Brasil, al parecer, se encontraron asesinatos de campesinos y otros marginados a manos de misteriosos encapuchados y cuyos videos fueron incautados en Estados Unidos.

Después, se dijo que en Guatemala en la frontera con México era un centro de exportación de ese material donde se reclutaban a la fuerza joven-

---

<sup>52</sup> Ob. Cit. Pag.66

citas y niñas. El morbo creció en el mercado estadounidense y japonés. De hecho, el fenómeno ha propiciado pseudo documentales como *Trauma 1 y 2* (Trauma, 1993, Darío Argento). Una película de 1993 llamada *Rasgos de muerte* es una mezcla de humor negro, cruel y escatológico que se regodea con escenas morbosas "se trata de un singular necrocine, donde las estrellas ya no son el pene, la vagina o la boca, sino el crimen la sangre y la violencia real -en ocasiones con sexo incluido-. No hay actores de tercera, sino víctimas de primera, mutiladas o ejecutadas con saña sin recurrir a efectos especiales..."<sup>53</sup>.

Tras estos éxitos surgen las imitaciones lanzados como verdaderos filmes *snuff* como por ejemplo, *Holocausto caníbal* (Canibal holcaust, 1979, Ruggero Deodato), la cual está citada en *Tesis* y referencias homenaje en cintas como *Cuerpos invadidos*, *Vídeodrome* (Videodrome, 1982, David Cronenberg) y *El toque final* (The finishing touch, 1991, Fred Gallo) e incluso, en novelas como *Menos que cero* (Less than zero, 1987, Marek Kaniewska) escrita por Bret Easton Ellis, el mismo de *Psicosis americana* (American pyscho, 2000, Mary Harron). También, se han hecho investigaciones periodísticas por parte de Yaron Svoray que publicó bajo el título de *The Gods of Death* donde intenta rastrear videos *snuff*, sus autores y sus víctimas.

Sin embargo, esa realidad que se entrecruza con la ficción llegó antes al cine de la mano de David Cronenberg con la película *Cuerpos invadidos*, *videodrome*, un hombre recibe la señal de un canal pirata demuestra torturas y ejecuciones reales. En 1960, la película *El fotógrafo del pánico*, de Michel Powell narra la historia de un psicópata que filma a sus víctimas; en 1986 John McNaughton filmó *Henry, retrato de un asesino*, en la cual se videograba el asesinato de una familia. *El toque final* de Fred Gallo se narra el accionar de un

---

<sup>53</sup> Ob. Cit. Pag.67

enfermizo vídeoasta que realiza  *pornos snuff*. Curtis Hanson en  *Malas influencias*, muestra a un sádico psicópata (Rob Lowe) quien filma el asesinato de su amante.  *Tesis de Amenábar* (una reflexión acerca de la violencia audiovisual). Otras películas sobre el tema es el corto llamado  *Snuff* (Snuff, 1996) de David Blackburn y Alison Thompson y  *Olvidado por Dios* (God's lonely man, 1996) de Francis von Zerneck donde el protagonista descubre que una niña ha sido enrolada en un círculo de prostitución infantil y asesinada "... el cine estadounidense ha vuelto su mirada perversa a ese cine necrófilo de una realidad aterradora"<sup>54</sup>. Otros filmes que tratan sobre el cine  *snuff* son  *El sacrificio* (The Brave, 1997) de Johnny Depp,  *Asesinato en 8 milímetros* (Eight millimeter 8MM, 1998) de Joel Schumacher, es un  *thriller* donde se mezclan sangre, sadismo y el horror más crudo.

**Figura 2, Cine estadounidense violento de los 90'**

1. Chucky, el muñeco diabólico I, II, III (Child's play)	1988-90-91	Tom Holland, John Lafia, Jack Bender
2. Jungla de Cristal I, II, III (Die Hard)	1988-90-95	John McTiernan y Renny Harlin
3. Corazón Salvaje (Wild at Heart)	1990	David Lynch
4. Distrito 34: Corrupción Total (Q & A)	1990	Sidney Lumet
5. El Principiante (The Rookie)	1990	Clint Eastwood
6. El rey de Nueva York (King of New York)	1990	Abel Ferrara
7. El silencio de los inocentes (The Silence of the Lambs)	1990	Jonathan Demme
8. Labios Ardientes (The Hot Spot)	1990	Dennis Hopper
9. Los dos Jackes (The two jackes)	1990	Jack Nicholson
10. Malas Influencias (Bad Influence)	1990	Curtis Hanson
11. Cabo de Miedo (Cape Fear)	1991	Martin Scorsese

<sup>54</sup> Ob. Cit. Pag.78

12. El cazador nocturno (Hunt for the night stalker)	1991	<i>Bruce Seth Green</i>
13. El Imperio del Mal (Mobsters)	1991	<i>Michael Karbelnikoff</i>
14. El toque final (The finishing touch)	1991	<i>Fred Gallo</i>
15. Hasta el Límite (Rush)	1991	<i>Lili Fini Zanuck</i>
16. Homicidio (Homicide)	1991	<i>David Mamet</i>
17. La Mano que Mece la Cuna (The Hand that Rocks the Cradle)	1991	<i>Curtis Hanson</i>
18. Posibilidad de Escape (Light Sleeper)	1991	<i>Paul Schrader</i>
19. Redada en Harlem (A Rage in Harlem)	1991	<i>Bill Duke</i>
20. Bajos Instintos (Basic Instinct)	1992	<i>Paul Verhoeven</i>
21. Conspiración en Red Rock west (Red Rock West)	1992	<i>John Dahl</i>
22. Guerrero de las sombras (Army of darkness)	1992	<i>Sam Raimi</i>
23. En nombre de Caín (Raising Caín)	1992	<i>Brian de Palma</i>
24. Jennifer 8 (Jennifer Eight)	1992	<i>Bruce Robinson</i>
25. Mujer Blanca Soltera Busca... (Single White Female)	1992	<i>Barbet Schoereder</i>
26. Perros de Reserva (Reservoir dogs)	1992	<i>Quentin Tarantino</i>
27. Secuestrada (The Vanishing)	1992	<i>George Sluizer</i>
28. Teniente Corrupto (Bad Lieutenant)	1992	<i>Abel Ferrara</i>
29. Twin Peaks: El fuego camina conmigo (Twin Peaks: Fire Walk with Me)	1992	<i>David Lynch</i>
30. Un Paso en falso (One False Move)	1992	<i>Carl Franklin</i>
31. El Abogado del Diablo (Guilty As Sin)	1993	<i>Sidney Lumet</i>
32. El demoledor (Demolition Man)	1993	<i>Marco Brambilla</i>
33. El infierno de Jasón (Jason goes to hell: the final friday)	1993	<i>Adam Marcus</i>
34. El Informe Pelicano (The pelican brief)	1993	<i>Alan J. Pakula</i>
35. La vida secreta de Jeffrey Dahmer (Jeffrey Dahmer: The secret life)	1993	<i>David Jacobson</i>
36. Sangre de Romeo (Romeo is bleeding)	1993	<i>Peter Medak</i>
37. Trauma (Trauma)	1993	<i>Dario Argento</i>
38. Una fuga (Joshua tree)	1993	<i>Vic Armstrong</i>
39. Asesinos por naturaleza (Natural born killers)	1994	<i>Oliver Stone</i>
40. La última seducción (The last seduction)	1994	<i>John Dahl</i>
41. Luna de Porcelana (China Moon)	1994	<i>John Bailey</i>
42. Kalifornia (Kalifornia)	1994	<i>Dominic Sena</i>
43. Mamá es una asesina (Serial Mom)	1994	<i>John Waters</i>
44. Rio Salvaje (The River Wild)	1994	<i>Curtis Hanson</i>
45. Tiempos Violentos (Pulp Fiction)	1994	<i>Quentin Tarantino</i>



46. Casino (Casino)	1995	<i>Martin Scorsese</i>
47. Causa Justa (Just Cause)	1995	<i>Arne Glimcher</i>
48. Ciudadano X (Citizen X)	1995	<i>Chris Gerolmo</i>
49. El Demonio vestido de Azul (Devil in a Blue Dress)	1995	<i>Carl Franklin</i>
50. Heat (Heat)	1995	<i>Michael Mann</i>
51. Juez Dredd (Judge Dredd)	1995	<i>Danny Cannon</i>
52. Las Dos Caras de La Verdad (Primal fear)	1995	<i>Gregory Hoblit</i>
53. Seven (Seven)	1995	<i>David Flichter</i>
54. Sospechosos Comunes (The Usual Suspects)	1995	<i>Bryan Singer</i>
55. La afición (The addiction)	1995	<i>Abel Ferrara</i>
56. Virtuosity (Virtuosity)	1995	<i>Brett Leonard</i>
57. Zona de impacto (Hollow point)	1995	<i>Sydney J. Furie</i>
58. Del crepúsculo al amanecer (From dusk till dawn)	1996	<i>Robert Rodriguez</i>
59. Días Extraños (Strange Days)	1996	<i>Kathryn Bigelow</i>
60. El Funeral (The Funeral)	1996	<i>Abel Ferrara</i>
61. Fargo (Fargo)	1996	<i>Joel y Ethan Coen</i>
62. La Brigada del Sombrero (Mulhollan Falls)	1996	<i>Lee Tamahori</i>
63. Lone Star (Lone Star)	1996	<i>John Sayles</i>
64. Obsesionada por el crimen (True crimen)	1996	<i>Pat Verducci</i>
65. Olvidado por Dios (God´s lonely man)	1996	<i>Francis von Zerneck</i>
66. Prisioneros del Cielo (Heaven´s Prisoners)	1996	<i>Phil Joanou</i>
67. Sangre y Vino (Blood and Wine)	1996	<i>Bob Rafelson</i>
68. Scream, grita antes de morir (Scream)	1996	<i>Wess Craven</i>
69. Snuff (Snuff)	1996	<i>David Blackburn, Alison Thompson</i>
70. Tesis (Tesis)	1996	<i>Alejandro Amenábar</i>
71. Scream 2- grita y vuelve a gritar- (Scream 2)	1997	<i>Wess Craven</i>
72. Sé lo que hicieron el verano pasado (I Know What You Did Last Summer)	1997	<i>Jim Gillespie</i>
73. El sacrificio (The Brave)	1997	<i>Johnny Depp</i>
74. Asesinato en 8 milímetros (Eight millimeter, 8MM)	1998	<i>Joel Schumacher</i>
75. Fantasmas (Phantoms)	1998	<i>Joe Chapelle</i>
76. La novia de Chucky (Bride of Chucky)	1998	<i>Ronny Yu</i>
77. Leyenda urbana (Urban legend)	1998	<i>Jamie Blank</i>
78. Perturbados (Disturbing Behavior)	1998	<i>David Nutter</i>

**Figura 3, Cine violento: clasificación por tema**

1. Chucky, el muñeco diabólico I, II, III (Child´s play)	Tom Holland, John Lafia, Jack Bender	Gore
2. Guerrero de las sombras (Army of darkness)	<i>Sam Raimi</i>	Gore
3. El infierno de Jasón (Jason goes to hell: the final friday)	<i>Adam Marcus</i>	Gore
4. La afición (The addiction)	<i>Abel Ferrara</i>	Gore
5. Virtuosity (Virtuosity)	<i>Brett Leonard</i>	Gore
6. Días Extraños (Strange Days)	<i>Kathryn Bigelow</i>	Gore
7. Scream, grita antes de morir (Scream)	<i>Wess Craven</i>	Gore
8. Scream 2- grita y vuelve a gritar- (Scream 2)	<i>Wess Craven</i>	Gore
9. Sé lo que hicieron el verano pasado (I Know What You Did Last Summer)	<i>Jim Gillespie</i>	Gore
10. Leyenda urbana (Urban legend)	<i>Jamie Blank</i>	Gore
11. Perturbados (Disturbing Behavior)	<i>David Nutter</i>	Gore
12. Fantasmas (Phantoms)	<i>Joe Chapelle</i>	Gore
13. La novia de Chucky (Bride of Chucky)	<i>Ronny Yu</i>	Gore
14. Jungla de Cristal I, II, III (Die Hard)	<i>John McTiernan y Renny Harlin</i>	Nota roja
15. Corazón Salvaje (Wild at Heart)	<i>David Lynch</i>	Nota roja
16. Distrito 34: Corrupción Total (Q & A)	<i>Sidney Lumet</i>	Nota roja
17. El Principiante (The Rookie)	<i>Clint Eastwood</i>	Nota roja
18. El rey de Nueva York (King of New York)	<i>Abel Ferrara</i>	Nota roja
19. Labios Ardientes (The Hot Spot)	<i>Dennis Hopper</i>	Nota roja
20. Los dos Jackes (The two jackes)	<i>Jack Nicholson</i>	Nota roja
21. Cabo de Miedo (Cape Fear)	<i>Martin Scorsese</i>	Nota roja
22. El Imperio del Mal (Mobsters)	<i>Michael Karbelnikoff</i>	Nota roja
23. Hasta el Límite (Rush)	<i>Lili Fini Zanukc</i>	Nota roja
24. Homicidio (Homicide)	<i>David Mamet</i>	Nota roja
25. La Mano que Mece la Cuna (The Hand that Rocks the Cradle)	<i>Curtis Hanson</i>	Nota roja
26. Posibilidad de Escape (Light Sleeper)	<i>Paul Schrader</i>	Nota roja
27. Redada en Harlem (A Rage in Harlem)	<i>Bill Duke</i>	Nota roja
28. Bajos Instintos (Basic Instinct)	<i>Paul Verhoeven</i>	Nota roja
29. Conspiración en Red Rock west, (Red	<i>John Dahl</i>	Nota roja

Rock West)		
30. En nombre de Caín (Raising Cain)	<i>Brian de Palma</i>	Nota roja
31. Mujer Blanca Soltera Busca... (Single White Female)	<i>Barbet Schoereder</i>	Nota roja
32. Perros de Reserva (Reservoir dogs)	<i>Quentin Tarantino</i>	Nota roja
33. Secuestrada (The Vanishing)	<i>George Sluizer</i>	Nota roja
34. Teniente Corrupto (Bad Lieutenant)	<i>Abel Ferrara</i>	Nota roja
35. Twin Peaks: El fuego camina conmigo (Twin Peaks: Fire Walk with Me)	<i>David Lynch</i>	Nota roja
36. Un Paso en falso (One False Move)	<i>Carl Franklin</i>	Nota roja
37. El Abogado del Diablo (Guilty As Sin)	<i>Sidney Lumet</i>	Nota roja
38. El demoledor (Demolition Man)	<i>Marco Brambilla</i>	Nota roja
39. El Informe Pelicano (The pelican brief)	<i>Alan J. Pakula</i>	Nota roja
40. Sangre de Romeo (Romeo is bleeding)	<i>Peter Medak</i>	Nota roja
41. La fuga (True Romance)	<i>Tony Scott</i>	Nota roja
42. La última seducción (The last seduction)	<i>John Dahl</i>	Nota roja
43. Luna de Porcelana (China Moon)	<i>John Bailey</i>	Nota roja
44. Rio Salvaje (The River Wild)	<i>Curtis Hanson</i>	Nota roja
45. Tiempos Violentos (Pulp Fiction)	<i>Quentin Tarantino</i>	Nota roja
46. Casino (Casino)	<i>Martin Scorsese</i>	Nota roja
47. Causa Justa (Just Cause)	<i>Arne Glimcher</i>	Nota roja
48. El Demonio vestido de Azul (Devil in a Blue Dress)	<i>Carl Franklin</i>	Nota roja
49. Heat (Heat)	<i>Michael Mann</i>	Nota roja
50. Juez Dredd (Judge Dredd)	<i>Danny Cannon</i>	Nota roja
51. Las Dos Caras de La Verdad (Primal fear)	<i>Gregory Hoblit</i>	Nota roja
52. Sospechosos comunes (The usual suspects)	<i>Bryan Singer</i>	Nota roja
53. Ciudadano X (Citizen X)	<i>Chris Gerolmo</i>	Nota roja
54. Del crepúsculo al amanecer (From dusk till dawn)	<i>Robert Rodriguez</i>	Nota roja, Gore
55. El Funeral (The Funeral)	<i>Abel Ferrara</i>	Nota roja
56. Fargo (Fargo)	<i>Joel y Ethan Coen</i>	Nota roja
57. La Brigada del Sombrero (Mulhollan Falls)	<i>Lee Tamahori</i>	Nota roja
58. Lone Star (Lone Star)	<i>John Sayles</i>	Nota roja
59. Obsesionada por el crimen (True crimen)	<i>Pat Verducci</i>	Nota roja

60. Prisioneros del Cielo (Heaven's Prisoners)	<i>Phil Joanou</i>	Nota roja
61. Sangre y Vino (Blood and Wine)	<i>Bob Rafelson</i>	Nota roja
62. Asesinos por naturaleza (Natural born killers)	<i>Oliver Stone</i>	Nota roja, asesinos seriales
63. El silencio de los inocentes (The Silence of the Lambs)	<i>Jonathan Demme</i>	Asesinos seriales
64. Jennifer 8 (Jennifer Eight)	<i>Bruce Robinson</i>	Asesinos seriales
65. Mamá es una asesina (Serial Mom)	<i>John Waters</i>	Asesinos seriales
66. Kalifornia (Kalifornia)	<i>Dominic Sena</i>	Asesinos seriales
67. Seven (Seven)	<i>David Flichter</i>	Asesinos seriales
68. Zona de impacto (Hollow point)	<i>Sydney J. Furie</i>	Asesinos seriales
69. El cazador nocturno (Hunt for the night stalker)	<i>Bruce Seth Green</i>	Telefilme
70. La vida secreta de Jeffrey Dahmer (Jeffrey Dahmer: The secret life)	<i>David Jacobson</i>	Telefilme
71. Ciudadano X (Citizen X)	<i>Chris Gerolmo</i>	Telefilme
72. Malas Influencias (Bad Influence)	<i>Curtis Hanson</i>	Snuff
73. El toque final (The finishing touch)	<i>Fred Gallo</i>	Snuff
74. Trauma (Trauma)	Darío Argento	Snuff
75. Tesis (Tesis)	<i>Alejandro Amenábar</i>	Snuff
76. Snuff (Snuff)	<i>David Blackburn, Alison Thompson</i>	Snuff
77. Olvidado por Dios (God's lonely man)	<i>Francis von Zerneck</i>	Snuff
78. El sacrificio (The Brave)	<i>Johnny Depp</i>	Snuff
79. Asesinato en 8 milímetros (Eight millimeter, 8MM)	<i>Joel Schumacher</i>	Snuff

### ***Capítulo 3 Representación de la violencia en el cine de fin de siglo XX (caso: Quentin Tarantino)***

El siguiente capítulo es un análisis textual de dos películas del mismo género (noir postmoderno, fusión o mezcla de otros géneros y subgéneros: *triller*, policiaco, asesinos seriales, y que por cuestiones operacionales lo llamaré de esa manera *vs. noir* clásico y moderno). El objetivo principal fue indagar acerca de cómo se representa la violencia en el cine contemporáneo.

Este último aspecto del análisis textual junto a la interpretación/reinterpretación es el último ciclo de la triada Thompsiana acerca del estudio de la cultura y los medios de comunicación por medio de lo socio-histórico-discursivo e interpretativo de las formas simbólicas. El método semiótico propuesto por Roland Barthes servirá para este propósito.

El cine ha sido a lo largo de su historia un medio de comunicación que ha creado un lenguaje propio<sup>55</sup> que le permite proyectar imágenes y contenidos reales o ficticios de la sociedad (o no necesariamente de ella), y que ha representado desde el siglo pasado un importante vehículo social, cultural, económico, ideológico, simbólico, expresivo y distintivo de la sociedad contemporánea.

Este análisis se sitúa en la semiótica ("la ciencia de los signos") exclusivamente en el enfoque cinematográfico, el cine fue considerado un *lenguaje* después de un extenso desarrollo teórico (desde los años veinte, con los primeros escritos sobre cine, pasando por los formalistas rusos y finalmente con el advenimiento del estructuralismo en los años sesenta) a través del análisis textual y en la que se puso principal atención al problema del discurso de la vio-

---

<sup>55</sup> Cristian Metz, Ensayos sobre la... Ob. Cit. Pág 67

lencia. En este sentido, el cine se asume como un gran texto en la que cada película tiene una estructura particular (Metz desarrolla la noción de sistema textual en su libro: *Lenguaje y cine*). De manera muy sucinta por texto se entiende:

" 1) un hecho concreto, un producto acabado y con sentido completo, así un texto puede ir desde la oración lingüística hasta un filme de algunas horas; 2) el texto pone en juego un sistema que entreteteje cada elemento empleado del código, pero que debe ser leído como un todo; 3) cada elemento del texto es también un elemento de sentido y, por lo tanto, transmite información; 4) históricamente, un texto remite a condiciones extratextuales que también determinan su sentido: la sociedad en la que se produce, la coyuntura en la que se da, el movimiento artístico al que pertenece, las posiciones ideológicas del creador; 5) el texto cinematográfico al estar organizado sobre bases lógicas, puede ser valorado comunicativamente por el espectador y se convierte en un artefacto que genera interpretaciones diversas y, 6) el texto descansa sobre una estructura invisible, pero con una lógica interna que permita dos actividades operativas: la codificación y la decodificación..."<sup>56</sup>.

Sin embargo, estas estructuras significativas y comunicativas son flexibles ya que el sistema textual no influye en el texto, sino que es construido por el análista.

"...la imagen está caracterizada por la polisemia (literalmente, muchos semas o significados) es decir, comparte con otros signos, incluyendo los signos lingüísticos, la propiedad de estar abiertos a significaciones múltiples".<sup>57</sup>

Los objetivos de este estudio sobre la violencia en el cine contemporáneo fueron:

---

<sup>56</sup> Vicente Castellanos C, *Lenguaje y espectador...* Ob. Cit. pág. 35-36

<sup>57</sup> Robert Stam y otros; *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, pág. 71

- a) A partir de distintos planos (lexias), cómo construye el director la puesta en escena de la violencia,
- b) Qué tipo de violencia y,
- c) Qué recursos narrativos utiliza para ello

### ***3.1 Criterios de inclusión***

El cine independientemente de su función artística, informativa, educativa o de entretenimiento, es un vehículo que comunica, representa y significa contenidos. Este análisis tuvo como propósito indagar acerca de cómo el cine contemporáneo proyecta los contenidos de la violencia, es decir, cómo la representa y qué mecanismos utiliza independientemente de su significación y apropiación por parte de los espectadores.

Para ello es importante partir de lo que dice el propio texto (filme), es decir, del análisis semiótico. Es necesario entender al cine como un gran texto que maneja múltiples códigos narrativos, icónicos, sonoros etc., que comunican contenidos. Estos distintos códigos del lenguaje cinematográfico permiten abordar o problematizar varios aspectos narrativos del medio, encontrar diferentes caminos epistemológicos y emplear diversos enfoques teóricos y metodológicos relacionados al cine. El interés de estudio es más modesto, intenta explicar y describir las características enunciativas del código de la representación de la violencia en el cine moderno.

Para ello, es necesario abordar y definir las categorías que la componen y que son fundamentalmente las lexias (fragmentos contiguos que forman unidades de lectura). Al señalar cada significado no se pretende establecer la verdad del texto, sino su pluralidad. Lo que se pretende es "dibujar el espacio estereográfico de una escritura", como lo es en este caso el cine violento.

En otro sentido, pero de manera secundaria se encontró la puesta en escena, la puesta en cuadro y la puesta en serie, con dos componentes adicionales igualmente importantes: el espacio y el tiempo<sup>58</sup>.

### **3.2 Análisis textual**

El estudio consistió en aplicar algunas categorías semánticas y de sentido llamadas *lexias*, así como de las teorías cinematográficas relacionadas a lo que en cine se conoce como representación. Esto permitió observar al interior de cada filme (fueron dos), cómo ha sido plasmada la violencia en el género noir o negro. Las dos películas fueron de la década de los 90, por ser un periodo revisionista del cine negro norteamericano.

La primera categoría se refiere a lo que Roland Barthes llama *lexias* que son unidades de lectura y de sentido.

"La *lexia* no es más que la envoltura de un volumen semántico, la cresta del texto plural, dispuesto como un banquete de sentidos posibles (aunque regulados, atestiguados por una lectura sistemática) bajo el flujo del discurso: la *lexia* y sus unidades formaran de esta manera una especie de cubo multifacético, cubierto por la palabra (y la imagen)... dicho de otro modo, el lenguaje que es su excipiente natural".<sup>59</sup>

El presente estudio intentó aplicar un modelo ecléctico que consiste en un análisis semiótico del cine en donde sólo se señaló la parte que corresponde a la representación de la imagen violenta a partir de bloques de significación en donde todo significa sin cesar -como dice Barthes-.

El significante tutor fue dividido en una serie de cortos fragmentos contiguos llamados *lexias* aplicado a un texto único (el filme) y se abordó a

---

<sup>58</sup> Véase a Francesco Casetti, En: Cómo analizar un filme y Ramón Carmona, En: Cómo se comenta un texto fílmico

<sup>59</sup> Roland Barthes, S/Z, pág.10



partir del microanálisis (Zunzunegui) que guarda estrecha relación con el modelo de Barthes, además, implícitamente, fue acompañado de nociones sobre el código de la representación propuesto por Casetti, que igual a los dos autores anteriores secciona el filme para su análisis. Se discutieron algunos elementos cognoscitivos del espectador (¿cómo conozco y cómo aprehendo el cine?) sobre todo por considerar que son éstos los elementos que se discuten dentro de las nuevas tendencias teóricas, no sólo en el cine sino también en otras disciplinas.

Estos segmentos llamados *lexias* (categorías de análisis) fueron señalados de acuerdo a la secuencia narrativa del filme (*Perros de Reserva*) a través de escenas y al azar en la segunda (*Tiempos Violentos*) con el único objetivo de hacer una lectura atenta del texto destacando el tipo de violencia que utiliza el director, es decir, "medir" el discurso violento -si es que existe- sin que necesariamente se escogieran planos donde hubiera violencia física.

El análisis de la imagen violenta fue abordado desde el concepto de la representación. El primer problema al que nos enfrentamos es al propio concepto, qué significa éste, por un lado viene a significar la puesta en marcha de una reproducción, la predisposición de un relato, y por otro la reproducción y el relato mismos. En una palabra, con el mismo término se indica tanto la operación o el conjunto de operaciones a través de los cuales se opera una sustitución, como el resultado de esa misma operación<sup>60</sup>, en este sentido se parte del texto como objeto completo para investigar su composición, su arquitectura y su dinámica y no para seguir las distintas etapas, el trabajo que ha costado, el modo en que se ha venido formando (estructural y no procedimental).

---

<sup>60</sup> Francesco Casetti, *Cómo analizar un film*, pág. 121

De acuerdo al Diccionario de la Lengua Española representar se identifica, por una parte, con evocar por descripción, retrato e imaginación y, por otra, situar semejanzas de algo ante la mente o los sentidos. La filosofía clásica se planteaba este término como una función del lenguaje en general, como lo que cumple la función de estar en lugar de otra cosa a través de una representación, de ofrecer de nuevo, pero transformado en signo, lo que ya existe en la vida o en la imaginación.

Freud retomó la expresión *Vorstellung* (representación) de la filosofía clásica alemana, para distinguir una representación de cosa (esencialmente visual) y otra de palabra (esencialmente acústica), siendo la primera característica del sistema inconsciente.

Lo importante en cualquier caso es preguntarse ¿cuándo una imagen es <imagen de algo>, sea retrato o invención? La relación no puede explicarse a la historia causal de la imagen, ni mucho menos a la intención de ningún supuesto autor. Por ello el centro del debate se encuentra entre representación y semejanza. La concepción tradicional, al menos desde el renacimiento, a tendido a identificar representación con semejanza.

Gombrich a través del arte y la psicología ha mostrado cómo el factor clave de la representación no está en la relación de semejanza que pueda establecerse entre el objeto y su representación, sino en que ambos cumplen la misma función, una función de sustitución, anterior, lógica e históricamente, al retrato (semejanza), donde la creación precede a la comunicación<sup>61</sup>.

Partiendo de esta hipótesis, la representación como sustitución precisa de dos condiciones: que la forma autorice el significado con el que se le enviste

---

<sup>61</sup> Gombrich, cit pos, Ramón Carmona, Cómo se comenta un Texto... Ob. Cit. pág. 119

y que el contexto fije y sancione el significado de manera adecuada<sup>62</sup>. De todo esto se deduce que una forma que significa algo en un contexto determinado, dentro de otro contexto puede significar otra cosa diferente. Esto quiere decir que existe, en potencia, una convergencia de significados en una misma forma. Es preciso subrayar el carácter provisional de la articulación entre expresión y contenido.

En este análisis partimos por lo pronto del concepto de representación como sustitución, que engloba la noción de semejanza, pero no se reduce a ella. Siempre que hay semejanza, hay sustitución, aunque la primera no sea necesaria para la segunda o como dice Roland Barthes la representación no se define por la imitación, y aquélla existe más allá de las nociones de real, verosímil, o copia, por cuanto hay una identificación profunda entre representación y significación.

### ***Presupuesto teórico***

La violencia en Quentin Tarantino es documentalista, crítica y reflexiva. Retrata la naturaleza humana, sobre todo la negativa, a partir de su psicología, sus instintos, sus valores y su contexto. La objetividad y realismo de sus historias hacen que la violencia sea más vívida que espectacularizada.

### ***3.3 Corpus***

Fueron analizadas dos películas que en términos metodológicos representan el universo total de la muestra. De todas las escenas que conforman una película, se escogieron varios segmentos de ella al azar con el único criterio de hacer una lectura sistemática que determine si existe algún tipo de violencia en

---

<sup>62</sup> Ob. Cit. Pág. 119

el discurso del autor y cómo es ésta. Estas secuencias fueron seleccionadas con base en la lógica narrativa del propio filme y en la segunda, a partir de un orden cronológico de la historia (no existe una razón de peso para hacerlo de esta manera -tal vez sólo sea una cuestión práctica- al final, el texto confluye en un todo).

El criterio distintivo que se refiere al contenido de las partes (secuencias) es donde se advierte una mutación del espacio, un salto en el tiempo, un cambio de los personajes en escena, un paso de una acción a otra; en suma: donde termina una unidad de contenido e inicia otra. Estos límites están determinados por signos de puntuación, conocidos también como enlaces o transiciones (fundidos, cortinillas, elipsis etc)<sup>63</sup>.

### ***3.4 Material y método***

El método a utilizar fue a través de una descomposición y recomposición del filme que conduce al descubrimiento de sus principios de construcción y funcionamiento<sup>64</sup>. Los pasos fundamentales a seguir fueron:

- 1) Segmentar: la subdivisión del objeto en sus distintas partes, es decir, individuar los fragmentos que lo componen.
- 2) Estratificar: que consiste en indagar transversalmente cada una de las partes individuadas, en el examen de sus componentes internos para determinar segmentos adyacentes, ya no se sigue la linealidad, sino que se procede por secciones, con el fin de captar los diversos elementos que están en juego, (en este caso,

---

<sup>63</sup> Véase a Martin Marcel en: El lenguaje del cine y a Francesco Casetti en: Cómo analizar un filme

<sup>64</sup> Casetti, Carmona, Zunzunegui y Barthes coinciden acerca de cómo debe analizarse un filme, aunque le llamen de distinta manera a la fragmentación, el principio es el mismo. Véase Cómo analizar un filme, Cómo se comenta un texto fílmico, La mirada cercana y S/Z respectivamente.

el código de la representación) ya sea singularmente o en amalgama.

- 3) Enumerar y ordenar: sobre lo ya realizado en la primera parte, se pasó a una recensión sumaria de los elementos observados (en este estudio fue exclusivamente a través de un corte transversal dentro del texto, es decir se procedió al análisis por secciones, el cual refiere el punto 2).
- 4) Reconponer y modelizar: es el paso para la recomposición del filme por medio de una reconstrucción del objeto. Establecer una visión global del texto que conduzca a una visión unitaria que establezca los sentidos, a través de una representación sintética, de sus principios de reconstrucción y de funcionamiento.

Es pues, un análisis estratificado, que consiste en quebrar la compactidad del filme y en examinar los diversos estratos que lo componen, en este caso, el código de la representación que a su vez, se subdivide en distintos niveles que se correlacionan entre sí. En esta intervención, como la llama Casetti, del objeto se separa la parte a analizar, en este caso el código, a su vez éste tiene varias partes que conforman y constituyen su estructura y su funcionamiento. Para entender este funcionamiento se hizo a través del estudio de secuencias (que no es la única y que depende exclusivamente del investigador) con el objetivo de entender cómo se construye y representa la imagen violenta hoy en día.

## Material

Documentos bibliográficos, películas, lector de DVD, televisión y planos o secuencias impresas para un mejor acercamiento a la "lectura" que se llevó a cabo.

### 3.5 Reconponer y modelizar

Ficha técnica:



**Perros de reserva (1992).**

Guión y dirección: Quentin Tarantino.

Productor: Lawrence Bender.

Duración: 99 minutos.

Año de producción: 1992.

### Sinopsis

Joe Cabott, de profesión líder del hampa, se prepara para cometer el atraco perfecto. Para ello, él y su hijo Eddie, reúnen a un grupo de criminales de dilatada trayectoria y contrastada eficacia; los ladrones encargados del trabajo sucio no se conocen, nada saben los unos de los otros, solamente un

apodo, un alias: cada uno de ellos es designado por los demás con el nombre de un color (señor Azul, señor Marrón, señor Blanco, señor Naranja, señor Rosa y señor Rubio). Todo está preparado para un golpe que les permita retirarse a todos, pero el golpe sale mal.

Reservoir Dogs es una película construida a partir de un enorme fuera de cuadro, que nace y se desarrolla en torno a un hecho, un atraco, que permanece oculto a nuestros ojos y que en un importante ejercicio de dirección de actores queda mostrado únicamente a través de lo que transmiten los intérpretes. Son ellos los que consiguen que, al final del filme, tengamos la extraña sensación de conocer lo sucedido también como si se nos hubiera mostrado en la pantalla.

### *Primera lexia*

Ya desde el primer momento, en la sede de la primera secuencia de la cafetería, Tarantino se preocupó mucho en señalar dos cosas con clara eficacia: en primer lugar separa a Joe Cabott y a su hijo, vestidos de la calle, de sus subordinados que traen traje negro y lentes para el sol. En segundo lugar, muestra o perfila la personalidad de cada uno de ellos, lo consigue en una sola secuencia. Así, alrededor de la mesa de la cafetería donde se encuentran desayunando, descubrimos mediante breves apuntes cómo será la reacción de cada uno de ellos ante lo que vendrá después.

Descubrimos, por ejemplo, el extraño sentido de la ética del señor Blanco. Keitel dota a su personaje de unos valores humanos que lo distinguen de entre sus demás compañeros. Ante la falta de escrúpulos del señor Rosa, que se niega a dar propina porque no cree en ellas, el señor Blanco le recrimina su actitud diciendo que "es un trabajo muy duro (...) la hostelería es la mayor ocupación para las mujeres sin calificación de este país. Es el único trabajo que

cualquier mujer puede hacer", a lo que el otro con un contundente "que se jodan" -Rosa es más pragmático- "yo tengo muy claro, que aprendan a escribir a máquina".

El personaje del señor Rosa, muy convincentemente interpretado por Steve Buscemi, es un auténtico profesional que se toma su trabajo muy en serio. Su falta de escrúpulos, plantea ya, como hemos dicho, desde este revelador arranque, su comportamiento a lo largo de todo el filme. Él será el que se lleve el maletín con los diamantes, pero, en otro alarde de frialdad y profesionalidad (una profesionalidad que él mismo no se cansa de remarcar una y otra vez) no lo lleva con él al almacén, sino que lo lleva a "un lugar seguro". Por supuesto, desconfía de sus compañeros a los que no conoce absolutamente nada.

Cuando Keitel, en un tenso momento en el cuarto de baño del almacén, intenta decirle su nombre verdadero como ya lo ha hecho con Tim Roth, intentando un acercamiento más personal entre ellos, Rosa le rechaza violentamente: "no me digas tu puto nombre, yo no pienso decirte el mío", marcando de nuevo las claras diferencias entre ambos; el viejo y cansado señor Blanco, para quien el golpe significaba retirarse ya de una vida que había terminado por aborrecer, y el joven señor Rosa, frío, desconfiado y calculador.

Pero volviendo a la secuencia inicial, también encontramos pistas en torno a la personalidad de otro de los pilares sobre los que se sostiene la narración, es el psicópata señor Rubio, interpretado por Michael Madsen en un estado de gracia que por una vez consiguió que todos sus repetidos tics le encajasen en un personaje. En un momento de la conversación, cuando Blanco y Joe discuten por una vieja agenda, Rubio interviene: "eh, Joe, ¿quieres que le pegue un tiro?". De esta manera, se marca ya desde el primer momento la



hostilidad que sienten el uno por el otro y que será más adelante motivo de algunos de los más tensos momentos en filme.

Por otro lado, queda totalmente desdibujado en esta secuencia el personaje que finalmente será el catalizador de toda la película; el señor Naranja no interviene mucho en la conversación, y cuando lo hace es de manera muy breve. No tenemos inicialmente pistas sobre la personalidad de Naranja, sino que el director esperará que se conozca su doble juego para después penetrar en el personaje. Tampoco Eddie "el simpático" aparece demasiado en esta secuencia, aunque un par de rápidas y hábiles tomas nos pueden indicar por dónde podría ir la trama; cuando Rosa plantea su teoría en contra de las propinas, Eddie le contesta "¿qué eres, un puto judío?"; más tarde, confiesa haber oído una canción "un trillón de veces" hasta que ha comprendido exactamente lo que en ella se cuenta, lo que le valen las burlas de sus compañeros de mesa.

Tarantino, condensa en esos intensos minutos iniciales la personalidad de sus personajes, menos la del señor Naranja. Tiene incluso un breve tiempo para apuntar algo sobre el señor Azul; cuando Blanco y Rosa discuten por el tema de la propina, Azul interviene intentando convencer a Rosa: "la chica es simpática". "No es nada especial", dice Rosa. "¿Qué querías, que te la chupara debajo de la mesa?".

También en esta secuencia se nos muestra la relación que establece Joe con el resto de la banda. Sólo Rubio y Blanco se dirigen directamente a él. Blanco demuestra su confianza con Joe permitiéndose incluso bromear con él, quitando de sus manos una vieja agenda que éste repasa en voz alta intentando recordar quién es Toby Wong. "Wong, Toby Wong, Toby Chan, el puto Charlie Chan", dice Blanco imitando la actitud ensimismada de su jefe. Joe finalmente

se dirige al señor Rubio: "he cambiado de idea, pégale un tiro a este tío"; Rubio estira el índice hacia Keitel imitando el gesto de disparar mientras sonrío.

Aunque se trata de un fragmento de tiempo tomado al azar, como bien apunta Fernández Valenti en su comentario de *Dirigido*, sirve a Tarantino para mostrar la tensión existente en el grupo y transmitirla al espectador. Aunque no sabemos lo que va pasar, la extraña indumentaria de los personajes, el hecho de que se interpielen usando nombres de colores, provocan extrañeza e inquietud. A pesar de lo disparatado de la conversación acerca del significado de la letra de Madonna "Like a Virgin", la actitud de los presentes no indica la relajación. La dureza de su lenguaje, que no se detiene en corteses eufemismos y la viril violencia con que se dirigen unos a otros nos hace sospechar que, a pesar de su uniforme color negro, no son un grupo de burócratas estadounidenses comentando sobre su trabajo, algo se planea, parecen decirnos. "Tengo a la chinita Toby Wong en un oído y la polla de Madonna en el otro", se queja Keitel.

La manera en que Tarantino mueve la cámara en esta secuencia es ejemplar; se ciñe a una meticulosa planificación que incluye incluso un movimiento circular que, sin embargo, parece por una vez justificado. Cierra su punto de vista sobre ellos, sobre sus espaldas en varios momentos, y les encierra con su *travelling* en un cerco invisible, dotándoles de una clara cohesión como grupo, a pesar de utilizar primeros planos de todos y cada uno de ellos, ofreciendo un fresco, como arriba hemos anotado de personalidades definidas y diferenciadas.

En esta secuencia, Tarantino se cuida mucho de no mostrar nunca en el mismo plano a Blanco y a Rubio. A este último lo muestra, preferentemente, aislado en el encuadre, y a Blanco lo relaciona con Joe y con Naranja, una relación en absoluto gratuita, como tampoco lo son las posiciones que cada uno de

ellos adopta en la mesa y que nos muestra a Naranja y a Blanco sentados en el lado opuesto a Eddie, Rosa y Rubio.

En esta secuencia el director nos muestra oficialmente a los protagonistas de su película en la recordada secuencia de créditos que después imitaría la publicidad de unos grandes almacenes rodada a cámara lenta y en la que vemos cómo se dirigen a lo que suponemos debe ser "el trabajo", un trabajo que nunca se nos mostrará.

Ya desde la primera secuencia el director traza la violencia por todos lados: el lenguaje, la vestimenta y los gestos. Es una violencia dura y directa contra las mujeres, el racismo y contra ellos mismos. Es una violencia que se manifiesta ya desde la primera puesta en escena. Es una violencia que no necesita ser física para que el director muestre la "cotidianidad" de esa violencia que se da en la realidad y en distintos niveles, incluso, como vimos en una simple charla de café. La representación de la violencia en esta primera escena -nos ofrece los indicios- de lo que podríamos ver a lo largo de la cinta.

**(RES: Lexia 1)**



## **Segunda lexia**

Después de los créditos Tarantino introduce un corte directo la imagen

de Tim Roth desangrándose sobre la vestidura de un carro con interiores blancos (el contraste es mayor, tanto narrativo, como visual); Keitel, que está al volante, le tiende la mano intentando consolarle. Los gritos de Roth, a los que Keitel le responde gritándole frases de ánimo, unidos a la sangre que sale por todos lados y que impregna toda la parte trasera del automóvil, consiguen que la escena adquiera una atmósfera de verosimilitud nada habitual; muy lejos de la tranquilidad y compostura de otros heridos de bala que se muestra en muchas películas de Hollywood. Aquí el herido no mantiene la compostura y en cambio se debate en sonoros gritos y quejas como resultado de la herida que le ha destrozado el abdomen. Las gesticulaciones y la camisa manchada de sangre hacen de esta escena un sentido de realidad y tensión aceptables. Tarantino introduce la cámara en el interior del auto para rodar toda la secuencia así, desde dentro, acercándose a ellos con giros espasmódicos de la cámara. Todo esto hace que ese sentido de verosimilitud sea eficazmente reflejado en la pantalla. Tras la tremenda escena del coche, se produce la llegada al almacén, que será a partir de entonces la localización del noventa por ciento de la película restante.

La violencia física de la que fue objeto Roth no se ve en esta escena, sólo se observa la consecuencia de ésta (el rompimiento espacio-temporal de las secuencias serán frecuentes a lo largo de la cinta) y el resultado de esta violencia es dolorosa, angustiante y reflexiva, ya que es una violencia igual a la realidad (es una violencia que pierde en muchos momentos lo ficcional para situarse en lo documental). La puntuación narrativa con el corte directo lleva súbitamente al espectador a una percepción desgarradora de la situación: sangre, dolor, desesperación del personaje herido. El contraste del interior del auto y la sangre magnifican el hecho, el paso veloz de los objetos y las manio-

bras de Blanco con el volante, establecen un estado de angustia donde el punto máximo de la escena es la lucha por la supervivencia. También queda claro que el miedo como resultado de una acción violenta pone a los personajes en un estado límite. La representación de las respuestas humanas ante tales hechos rebasa los contornos textuales del filme para situarse en una realidad cercana, por otro lado al interior del texto, la puesta en cuadro hace de esta secuencia un gran oficio narrativo del director.



### ***Tercera lexia***

Al llegar al almacén, el señor Blanco deposita al malherido Naranja en una rampa (esto facilita la composición del plano), le desabrocha el cinturón y hay un acercamiento de la cámara (plano detalle) y en uno de esos momentos de humor negro, característicos en Tarantino, el señor Blanco extrae un peine del bolsillo de su chamarra y comienza a peinar a su compañero herido. Es ese sentido de lo absurdo tan peculiar en este autor que hace recordar aquella película llamada: *Después de la Hora* en la que Michael Short vive situaciones inverosímiles durante 24 horas después de salir del trabajo.

Ese mismo humor se manifiesta cuando el señor Rosa, tras entrar en el almacén y ver a Naranja en un enorme charco de sangre pregunta: ¿le han dado? En un ejemplar ejercicio de dosificación de los hechos que nos ofrece Tarantino -que aún no ha explicado gran cosa-, va dando pistas acerca de lo

ocurrido. Es entonces cuando aparece Keitel y Buscemi en el lavabo del almacén, con la cámara fuera del lugar (fuera campo) y en la que el autor utilizará otras veces dentro de la cinta -*JP Oudart (1969)*-, la llamó sutura es decir, el significante de una ausencia. La *sutura* es un mecanismo esencial de la significación fílmica en la que *lo no visto* o fuera campo es construido (suturado) por el espectador. "La sutura es, por tanto, la relación del sujeto con la cadena de su discurso. Relación que se representa bajo la apariencia de esa suma significativa afectada por una carencia, y de un Ausente que desaparece siempre que un plano es sustituido por otro, para que alguien, que representa el eslabón de la cadena significativa, pueda ocupar su lugar"<sup>65</sup>, oímos cómo Buscemi la emprende con algo que no vemos, para después decir <estoy tranquilo>. A continuación la cámara está con ellos, para que de manera extrañamente explícita (porque es el único momento de la película en el que se explica lo sucedido) den su versión de lo ocurrido. Así nos enteramos que Rubio <se volvió como loco y empezó a disparar> y que Rosa consiguió escapar abriéndose paso a tiros. Aquí Tarantino introduce el primer *flash-back* de la película en el que nos muestra la accidentada huida de Rosa, rodada vigorosamente con planos secuencia, y en la que por fin logra escapar al bajar a una señora de su auto.

En este punto Tarantino vuelve a la escena del baño donde estábamos, aquí ya sabemos que el asalto fue un fracaso a causa de la locura del señor Rubio y sabemos que la policía intervino con rapidez, lo que provoca en Rosa la sospecha de que hay un soplón entre ellos. En ese momento también conocemos que el señor Rosa consiguió tomar los diamantes, pero no los llevó con él. Rosa no confía en sus compañeros, sabe que hay entre ellos alguno que no es de fiar y ha puesto el botín en un lugar seguro. Se produce aquí el segundo *flash-back*

---

<sup>65</sup> Santos Zunzunegui, *Pensar la imagen*, pág. 155

en el que Blanco recuerda cómo se enroló en el trabajo. El autor evidencia lo que desde un principio suponíamos: Joe y Blanco se conocen con anterioridad y bastante bien además. De nuevo, sin ser demasiado explícito, Tarantino apenas esboza breves referencias de un pasado común; Joe Cabott le pregunta a Blanco sobre Alabama -quizás antigua compañera de éste- el cual a su vez responde con evasivas.

Con más información volvemos al almacén, el Señor Naranja yace desmayado en la rampa sobre un charco de sangre. El señor Blanco y el señor Rosa discuten sobre la conveniencia de llevarlo a un hospital; cuando Rosa se entera de que Blanco ha confiado datos al herido, se niega rotundamente, lo que provoca un enfrentamiento entre ellos. En esta secuencia hay momentos de gran tensión por que existen golpes entre ellos y se apuntan ambos con sus respectivas pistolas (Rosa desde el suelo y Blanco de pie). Este cuadro de gran tensión es resuelto con la llegada de Rubio al almacén, pero al mismo tiempo provoca un enfrentamiento entre él y el Señor Blanco quien le echa en cara su dudoso comportamiento durante el robo, llegando incluso a apuntarle con su arma. Rubio con suma frialdad le pregunta: "¿vas a ladrar todo el día, o vas a morder perrito?".

En este primer enfrentamiento entre ladrones la violencia se metatextualiza a través de los claro oscuros de la fotografía y la ambientación (almacén vacío, paredes oscuras, personajes vestidos de negro), el sonido directo, y el enfrentamiento con las dos pistolas. El desalineamiento de la ropa de los personajes comienza a denotar a través de una metáfora visual, no sólo ruptura del equilibrio que en un principio se mostraba, sino la caída inevitable y paulatina de los personajes, y en todo esto una violencia que destruye, porque también hay una violencia que edifica y construye -a pesar de ésta existen reglas

éticas y valores humanos entre los personajes- o al menos es habitual en la vida de todos los seres humanos. (Res. Lexia 3)



#### Cuarta lexia

Rubio invita a sus compañeros a salir con él del almacén para enseñarles una sorpresa. Tarantino muestra otra larga secuencia cuando salen los tres al auto de Rubio quien abre la cajuela. A continuación y manteniendo la intriga, Tarantino utiliza otro *flash-back* para presentarnos la forma en que fue reclutado Rubio. Nuevamente sugiriendo más que explicando, conocemos la existencia de una relación anterior entre el Sr. Rubio y Joe Cabott. Recién salido de la cárcel acude a la oficina de Joe. Cuando entra Eddie Cabott, ambos se enlazan en una amistosa pelea que comienza con un intercambio de palabras altisonantes y fuertes. Eddie le espeta: "¿No es triste papá? Entra a la prisión blanco y sale hablando como negro. ¿Sabes qué? Debe ser el semen de los negros, te llegó hasta el cerebro y te sale por la boca" y terminan ambos por el suelo golpeándose. En esta escena Tarantino pone el acento en la violencia (física, racial y verbal) como parte cotidiana de estos hombres. Eddie convence a su padre de que contrate a Rubio como parte del equipo que va a perpetrar el robo.





### *Quinta lexia*

Después del *flash-back* Tarantino vuelve al almacén para mostrarnos cómo el policía es golpeado y torturado por los tres ladrones, quienes intentan confesarlo para que les diga quién los traicionó. El movimiento de cámara unido al sonido de los golpes proporciona una sensación de violencia real, salvaje e incómoda. Cuando Rosa golpea al policía atado a una silla, se lastima la mano. Tarantino no escatima con el espectador las sensaciones fuertes; la fuerza de las imágenes hace que resulte molesto lo que vemos en la pantalla. Esa violencia duele (a diferencia de otras películas Hollywoodenses en donde puede morir mucha gente y no pasa nada) y tal vez sea porque la puesta en escena es de un realismo tal, que el espectador se identifica con lo que sucede en la vida cotidiana. En ese momento llega Eddie -que en una escena simultánea habla por teléfono con alguien (suponemos que es Joe) a quien le cuenta lo sucedido-. Puesto al tanto de lo ocurrido, Eddie propone ir por los diamantes, mientras Rosa y Blanco se llevan los dos carros que hay afuera. Rubio se queda a solas con el policía y Naranja quien yace en el piso inconsciente.



### ***Sexta lexia***

"Por fin solos" dice un sonriente Rubio. Después de que salen los otros tres, Tarantino mantiene el encuadre y en primer plano vemos de espaldas a la cámara al policía que está sujeto a una silla y en el fondo sentado sobre unas cajas al Sr. Rubio. Sin prisas se desliza hasta el suelo, se quita el saco y avanza hasta donde se encuentra el policía (uso de varios *travellings* y alternando planos).

El policía le dice que no sabe nada pero lo calla abofeteándolo (en un doloroso primer plano). Después de un corte la escena continúa en un plano medio y en contrapicada. Rubio limpia su mano ensangrentada en el hombro del policía y le dice: "Ahora estoy todo sucio" (*travelling* a la izquierda). Toma una cinta adhesiva y regresa con el policía y le dice: "mira no voy a mentirte muchacho". Rodea al policía poniéndose detrás de él y vuelve a decirle: "No me importa si sabes algo o no, pero igual voy a torturarte, no lo hago para obtener información, sino para divertirme...". Continúa la escena en plano medio y en contrapicada. Con violencia el Señor Rubio le pone la cinta en la boca mientras le vuelve a decir que le gusta torturar policías y que su muerte no será rápida. Camina hacia el frente y en un movimiento rápido se vuelve para apuntarle con la pistola. El policía reacciona ante la sorpresa y comienza a moverse desesperadamente (angustiosamente) sobre la silla emitiendo gemidos, mientras Rubio se burla de él.

Luego extrae una navaja de su bota y enciende un radio (se escucha una voz y luego música). Rubio se acerca al inconsciente Naranja y, en un movimiento rápido se acerca a su víctima a la que, estirando el brazo, comienza a herirlo en el rostro con el arma punzo cortante. Vuelve a acercarse al policía con mayor decisión y éste comienza a gritar con mayor fuerza (vemos la espalda de

Rubio). Tarantino vuelve a mostrar un fuera campo en donde no muestra lo que sigue: la cámara se mueve hacia el techo para contemplar un plano vacío mientras escuchamos los terribles gritos del policía; esos breves momentos del fuera de campo son sumamente más angustiantes, porque no sabemos lo que está ocurriendo, que lo que nos pudieran mostrar gráficamente. Aquí, la violencia no es mostrada y no obstante es una escena donde las connotaciones violentas son mayores debido en gran parte a la puesta en escena que hace Tarantino, pero sobre todo a la metatextualidad de lo enunciado (rebasando al significado mismo). Lo no visto juega con la imaginación del espectador (la sutura). La violencia no es espectacularizada pero sí muy eficaz para transmitir ésta a los niveles más extremos. Es una violencia que no se ve, pero se siente.

Cuando Rubio ha terminado su acción, la cámara vuelve a encuadrarlo para percatarnos de que trae en la mano la oreja que acaba de cercenarle al policía. En un arranque de humor negro, Rubio acerca la oreja a su boca para hablarle. Tarantino logra transmitir una violencia tan real que llega hasta el punto de la náusea y de la burla. Cuando parece que la parte más cruda y cruel ha terminado, Rubio le dice al policía: "no te vayas ahora vuelvo". La cámara acompaña a Rubio (sin corte) al exterior, se acerca al coche, mira a su alrededor y extrae de la cajuela una lata de gasolina. Regresa al interior del almacén se dirige al policía y luego comienza a retroceder bailando al ritmo de la música que se oye en el radio. Nuevamente se acerca a la víctima y de un fuerte tirón le arranca de la boca la cinta adhesiva: "¿duele?", le pregunta mientras comienza a rociarlo de gasolina, la tensión sube al máximo, y el policía comienza a moverse muy fuerte sobre la silla, Rubio prende su encendedor, ante la desesperada angustia de la víctima, y le pide silencio, cuando está a punto de encender al sujeto, cae una ráfaga de balas sobre él (sin que se vean de dónde

vienen). Enseguida, vemos al Señor Naranja semi-incorporado vaciando su pistola sobre Rubio y en un excelente *travelling* alrededor de él que termina por mostrarnos -el último plano de la composición- al herido Señor Rubio que termina por derrumbarse contra la puerta.

El dramático episodio se cierra a través de la conversación entre Naranja y el policía que dice conocer la identidad del infiltrado, en otro giro de humor ácido le pregunta: "¿qué aspecto tengo". El Señor Naranja a duras penas esboza una leve sonrisa y aquí entra el último *flash-back* que nos permite construir la trama completa. Este se refiere a la forma en que Naranja logró entrar a la banda.



### Séptima lexia

Después del *flash-back* volvemos al almacén, para ver el regreso de Blanco, Rosa y Eddie a quienes el Señor Naranja intenta explicar lo acontecido y les dice que Rubio tuvo la culpa. Eddie molesto dispara sobre él, no cree la

versión de Naranja y cree que él es el culpable. Blanco lo defiende, al llegar Joe no hace más que complicar las cosas; acusa a Naranja de ser el soplón y le apunta con su pistola para matarlo. Blanco, a su vez, también apunta a Joe; Eddie apunta a Blanco. Es un momento de altísima tensión, en un plano fijo se muestra cómo todos hacen fuego y caen al suelo. El Señor Blanco cae junto a Naranja. Rosa debajo de la rampa, toma el botín y se marcha corriendo. Naranja confiesa a Blanco ser policía, mientras que oímos nuevamente en un fuera de campo la llegada de la policía y el (suponemos) tiroteo que entablan con el Señor Rosa. Los policías al entrar al almacén -que no se ven, sólo vemos de frente en un plano medio a Blanco- le dicen que deje de apuntar a Naranja. La última imagen que vemos es a Blanco que se inclina hacia un lado y sale de cuadro (suponemos que es abatido por las balas).



### **Recomponer y Modelizar**

Ya desde la primera secuencia el director traza la violencia por todos lados: el lenguaje, la vestimenta y los gestos. Es una violencia dura y directa contra las mujeres, el racismo y contra ellos mismos. Es una violencia que se manifiesta ya desde la primera puesta en escena. Es una violencia que no necesita ser física para que el director muestre la "cotidianidad" de esa violencia

que se da en la realidad y en distintos niveles, incluso, como vimos en una simple charla de café. La representación de la violencia en esta primera escena -nos ofrece los indicios- de lo que podríamos ver a lo largo de la cinta.

En la segunda lexia la violencia física de la que fue objeto Roth no se ve en esta escena, sólo se observa la consecuencia de ésta (el rompimiento espacio-temporal de las secuencias serán frecuentes a lo largo de la cinta) y el resultado de estos hechos son dolorosos, angustiantes y reflexivos ya que es una violencia igual a la realidad (es una violencia que pierde en muchos momentos lo ficcional para situarse en lo documental). La puntuación narrativa con el corte directo lleva súbitamente al espectador a una percepción desgarradora de la situación: sangre, dolor, desesperación del personaje herido. El contraste del interior del auto y la sangre magnifican el hecho, el paso veloz de los objetos y las maniobras de Blanco con el volante establecen un estado angustia donde el punto máximo de la escena es la lucha por la supervivencia. También queda claro que el miedo como resultado de una acción violenta pone a los personajes en un estado límite. La representación de las respuestas humanas ante tales hechos rebasa los contornos textuales del filme para situarse en una realidad cercana, por otro lado al interior del texto, la puesta en cuadro hace de esta secuencia un gran oficio narrativo del director.

En este primer enfrentamiento (tercera lexia) entre ladrones la violencia se metatextualiza a través de los claro-oscuros de la fotografía y la ambientación (almacén vacío, paredes oscuras, personajes vestidos de negro), el sonido directo, y el enfrentamiento con las dos pistolas hacen que seamos testigos mudos del comportamiento de los personajes y como si a través de una cerradura de una puerta estuviésemos mirando un hecho delictivo que acaba de suceder. El desalineamiento de la ropa de los personajes comienza a denotar a

través de una metáfora visual no sólo ruptura del equilibrio que en un principio se mostraba, sino la caída inevitable y paulatina de los personajes, y en todo esto una violencia que destruye, pero también una violencia que edifica y construye -a pesar de ésta existen reglas éticas y valores humanos entre los personajes- es decir, Tarantino presenta a unos ladrones que tienen reglas de honorabilidad y códigos de ética. Elementos que aún se comparten socialmente o al menos son habituales en la vida de muchos seres humanos.

En esta escena Tarantino pone el acento en la violencia (física, racial y verbal) como parte cotidiana de estos hombres, pero también expresiones que se dan en cualquier parte del mundo y que demuestran una forma de hablar, la única diferencia es que estamos -lo sabemos por la información recibida previamente- frente a ladrones peligrosos. La violencia verbal (por así llamarla) es cotidiana y universal, pero la expresiones racistas de los estadounidenses son muy marcadas y conocidas en todo el mundo con relación a los negros, es una violencia que subyace en distintas expresiones sociales, culturales e históricas del pueblo estadounidense y que han prevalecido a través de muchos años. Este racismo no es exclusivo de la sociedad norteamericana sino es una expresión que existe en muchos lados. El director utiliza un lenguaje común que lo hace aún más cercano con nuestra realidad.

La violencia que presenta Tarantino duele (a diferencia de otras películas Hollywoodenses en donde puede morir mucha gente y no pasa nada) y tal vez sea porque la puesta en escena de varias secuencias -entre ellas la de la tortura- es de un realismo tal que el espectador se identifica con lo que sucede en la vida cotidiana. El sonido directo de los golpes, la tortura, la burla y el sadismo -sólo se observa en una escena- pero es suficiente para despertar o provocar en el espectador repulsión. Los movimientos de cámara unidos al soni-

do directo generan una sensación de violencia real, salvaje e incómoda.

Tarantino en varias escenas violentas muestra fuera campo en donde omite lo que sigue, la cámara se mueve hacia el techo para contemplar un plano vacío mientras escuchamos los terribles gritos del policía; esos breves momentos del fuera campo son sumamente más angustiantes, que lo que nos pudieran mostrar gráficamente, porque no sabemos lo que está ocurriendo. La incertidumbre como mecanismo psicológico funciona eficazmente. La puesta en escena de la violencia a través de lo no visto desarrolla la imaginación del espectador y "teje lo que falta".

Aquí, la violencia no es mostrada y no obstante, las connotaciones violentas son mayores debido en gran parte a la puesta en escena que hace Tarantino, pero sobre todo a la metatextualidad de lo enunciado (rebasando al significado mismo). Lo no visto juega con la imaginación del espectador (la sutura). La violencia no es espectacularizada pero sí muy eficaz para transmitir ésta a los niveles más extremos. Es una violencia que no se ve, pero se siente.

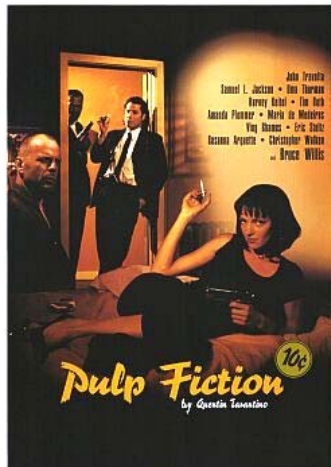
Los planos secuencia utilizados por Tarantino no sólo sirven de recurso técnico, sino dramático. La violencia en sí misma "agoniza", se alarga y la desesperación aumenta. La violencia termina en violencia. La violencia en Tarantino no es un repertorio moral, sino un elemento más que forma parte de sus historias, sin embargo, también invita a la reflexión: toca las fibras del espectador y los elementos de identificación (Metz en el cine y Freud en el psicoanálisis) son impulsados como un resorte por el director.

Tarantino proyecta la imagen violenta de manera *sui generis* y crítica es una violencia que no se muestra (igual que su narración), pero "arremete" contra el espectador. Es una violencia que conmueve por su verosimilitud narrativa, por su cercanía con la realidad. Uno de los elementos de *anclaje* es precisamen-



te la *sutura* la que genera mayor fuerza a su puesta en escena de la violencia, no es lo que se ve sino lo que el espectador reconstruye en su mente. Es una violencia reflexiva porque aborda el **punctum** bartheano en los espectadores. Es una violencia que no pasa inadvertida, pero no es pornográfica. Utiliza lo no visto como punto de fuga de los sentimientos humanos. Es una violencia no espectacularizada, pero que curiosamente a veces resulta más cruenta y reflexiva que otras que se hacen en Hollywood. Su verosimilitud no sólo está en el texto cinematográfico, sino fuera de él: la realidad.

#### Ficha técnica:



#### Tiempos violentos (1994).

Guión y dirección: Quentin Tarantino.

Productor: Lawrence Bender.

Duración: 154 minutos.

Año de producción: 1994.

## **Sinopsis**

Segunda película de Tarantino en la que narra tres historias intercaladas, cargadas de violencia y humor negro, con un prólogo y un epílogo. En la primera dos asesinos a sueldo tienen que eliminar a unos adolescentes, asesinan a tres y llevan a otro como rehén, pero lo matan accidentalmente dentro del auto y se encuentran con el problema de cómo limpiar las manchas de sangre. Después de eso uno de los asesinos debe sacar a pasear a la mujer de su jefe pero nunca tocarla; sin embargo en un momento dado ella es víctima de una sobredosis de droga. La segunda es sobre un boxeador de segunda línea que es contratado para perder una pelea, pero él decide ganarla y llevarse el dinero de las apuestas. La tercera es sobre el jefe de la mafia del bajo mundo de los Ángeles.

El orden lineal de la historia es presentado en forma de rompecabezas por el director. La historia se desarrolla en tres días continuos, sólo que Tarantino se da a la tarea de presentarnos cada uno de ellos en forma desordenada pero con un fin particular, muy al estilo de él.

### **Primera lexia**

Vincent (John Travolta) y Jules (Samuel L. Jackson) van en un auto hablando sobre hamburguesas y drogas mientras se dirigen al apartamento de Brett (después de atemorizarlo un rato lo matan) recuperan el maletín y acaban con los jóvenes que han traicionado a Marsellus Wallace (mafioso y jefe de todos ellos). Pero un cuarto hombre está escondido en el baño. Sale repentinamente y dispara contra Jules y Vincent fallando todos sus disparos. Una toma irónica, muy al estilo de Tarantino donde los hombres se quedan mirando uno al otro desconcertados. Al darse cuenta de que no les pasó nada matan al chico

descargando sus armas a "boca jarro", lo que Vincent por un momento parece lamentar. Jules, por otro lado, dice haber tenido "una experiencia mística". Se retiran de ahí llevándose a Marvin (único sobreviviente del tiroteo) como rehén.

En esta secuencia observamos a Jules histérico, prepotente, seguro de sí mismo, desinhibido de cualquier culpa o sentimiento. Al entrar a la habitación hace algunas preguntas con pistola en mano, cuando tratan de explicarle el asunto, mata a uno de los chicos que se encuentra recostado sobre el sofá, añadiendo: "Lo siento, ¿te distraje?". Después se encarga de "torturar" psicológicamente a Brett (quien es el líder). Le hace preguntas con respecto a Marsellus (jefe de ambos) para saber si él cree que Marsellus es un tonto o algo así. Y después de saber dónde está el maletín mata también a Brett.

En este suceso también participa Vincent, aunque de apariencia tranquila, descarga también la pistola sobre el joven. Parece que algo le molesta y prefiere terminar rápido con el trabajo. A diferencia de su compañero que en el nombre de la Biblia recita un pasaje de ésta como preludio de los asesinatos que se avecinan: "La senda del justo está bloqueada por todos lados, por las inquietudes del egoísta y la tiranía del malvado. Bendito aquel que por caridad y buena voluntad es pastor del débil en las sombras, pues él guarda a su hermano y encuentra a niños perdidos. Y yo destruiré con gran venganza y con furiosa ira a aquellos que intenten destruir a mis hermanos. Y ustedes sabrán que mi nombre es El Señor cuando desate mi venganza sobre ustedes".

El discurso fanático sobre la religión que hace Jules parece fuera de lugar, y cuyo matiz denota el perfil de un psicópata. No obstante, -sin justificar esta acción- es cierto que a nombre de la religión se ha asesinado y ejercido la fuerza sobre las personas, los pueblos e incluso sobre las naciones. El

fanatismo extremo lleva muchas veces a la locura y a la violencia extrema, como es el caso de Jules quien dice ser un "hombre religioso". Bajo ese pretexto se adjudica (como Dios mismo) el derecho de castigar a los traidores. Cree en una "salvación" entendida a su manera, misma que evoca y lo hace recapacitar después de los disparos fallidos por parte del hombre que salió del baño. Esto lo hace reflexionar sobre una nueva vida que lo haga alejarse de ese camino delictivo y redimir sus pecados. Esto nos habla de una personalidad enferma y que a través de él (Jules) Tarantino hace una crítica a la religión, poniendo el acento en la violencia escrita en ella.

Existe una tortura psicológica muy incisiva por parte de los asesinos a sueldo, quienes intimidan a los jóvenes mientras éstos comen hamburguesas. Primero le disparan a uno de ellos y después Jules apunta directamente con la pistola a Brett cuya acción lo pone nervioso y lo aturde, en seguida le hace una serie de preguntas cuya intención es humillarlo.

A esas alturas el joven es presa del miedo que le dificulta responder y comprender lo que le están diciendo. Jules lo sigue cuestionando con gritos: "¿de qué país eres?" y éste sin entender bien a bien le contesta: "¿qué?" y Jules en forma burlona vuelve a decir: "no lo conozco, ¿hablan inglés en "qué"?". Le hace otras preguntas a lo que Brett sólo se atreve a contestar "¿qué?" Y Jules enojado arremete: "¡Atrévete, hijo de puta! ¡Vuelve a decir "qué" una vez más!", mientras la cámara hace un juego de planos y contraplanos así como movimientos de picada y contrapicada.

Estos movimientos de la cámara enfatizan -desde el punto de vista psicológico- el poder que tiene y ejerce Jules sobre Brett mientras que el miedo se apodera de este último. Al fondo de ellos Vincent, vigilante. La metáfora visual que hace Tarantino en esta escena es vigente hoy en día, ya que muchas

veces el uso de la fuerza y de las armas, además de aniquilar a los enemigos se tiene el poder (la ley de la selva).

La humillación que sufre Brett nos ubica desde el inicio de la cinta con el villano principal: Marsellus Wallace a quien se le ve poco y sin embargo está presente en cada momento crítico de la película. Un personaje a quien se le invoca y nos recuerda cada vez que aparece: "¡quién es el que manda!" y a quién es al que habrá que temer.



Durante el trayecto en el auto éste cae en un bache y la pistola de Vincent se dispara accidentalmente volándole la cabeza a Marvin. Jules llama a su amigo Jimmie (Quentin Tarantino) a quien le pide ayuda. Se dirigen a su casa llevando consigo el cadáver y el auto ensangrentado. Jimmie les dice que se lleven eso antes de que vuelva su mujer. Entonces, Marsellus les envía a "Lobo" (Keitel), que en ese momento se halla en una especie de fiesta en una habitación de un hotel. Asesorados por "Lobo", Jules y Vincent limpian el coche y se deshacen del cadáver. Luego, cambian sus trajes manchados de sangre por ridículas playeras y pantalones cortos. Después, acompañan a "Lobo" a un "tira-dero" de camiones y se deshacen del auto.

En la escena donde Vincent le vuela accidentalmente la cabeza al chico que llevan en el auto, realmente no se observa el hecho (al igual que en *Perros de Reserva*, Tarantino utiliza el fuera campo) sin embargo, uno puede imaginarse lo terrible que ha sido, tanto por la descripción y la expresión de los rostros de Jules y Vincent así como por la sangre que ensucia todo el auto. Lo sorprendente de la secuencia hace que la situación dramática llegue de un solo golpe no sólo a los protagonistas de la película sino también para el espectador. La muerte accidental es escandalosa, irónica y sorpresiva. Estos "disparadores" narrativos son muy frecuentes en el director. Lo no visto provoca mayor incertidumbre y causa más angustia que lo sí visto. La violencia no vista en el discurso de Tarantino resulta ser más violenta que aquella que sí se ve. El imaginarse los hechos (sutura) con tan sólo unos cuantos elementos informativos lleva al espectador a generar sus propias construcciones de los hechos e incluso pueden ser más extremos que los del propio director. Tarantino hace partícipe al espectador a través de sus películas al enfrentarlos consigo mismos, cuestionarlos y provocarles que afloren sus sentimientos

Esta es una secuencia que sorprende, atemoriza y es sumamente violenta, escandalosa y cruel, al igual que en *Perros de Reserva* donde el Señor Blanco traslada al Señor Naranja en el auto, mientras se desangra sobre las vestiduras blancas. Aquí también podemos ver cómo se tiñe de rojo el auto. Además no es una simple coincidencia de que ambos autos tengan interiores



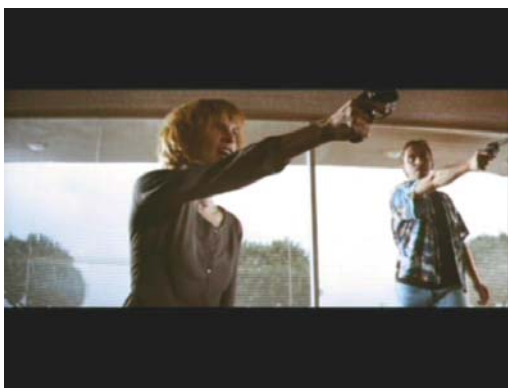
claros. De igual forma no es coincidencia que sus conductores vayan vestidos de negro, ya que Tarantino a través de la puesta en cuadro pretende hacer estos contrastes y hacer notar no sólo perceptivamente los acontecimientos sino también a través de símbolos y metáforas visuales que también cuenten la historia que está proyectándolo.

Después de este hecho, Jules y Vincent van a desayunar a una cafetería. El primero le explica a Vincent que ha tenido una revelación divina y que va a dejar su oficio para intentar redimir sus culpas. En ese momento, Pumpkin y Honey Bunny (una pareja de novios) intentan robar la cafetería. Jules les hace frente al negarse a entregarles el maletín (el cual debe llevar con Marsellus). A cambio, les da todo el dinero de su cartera y los deja ir (advirtiéndoles que en otro tiempo los hubiera matado). Esta es una secuencia que podemos mirar en dos tiempos: una al inicio de la película, antes de los créditos, y otra al final. La primera parte nos deja claro la temática de la película, pero por otro lado deja en el espectador la gran interrogante de ¿qué es lo que está pasando?, del ¿por qué? primero vemos a una pareja planeando el asalto y luego vemos a un par de hombres vestidos de negro viajar en coche y hablar de hamburguesas. La segunda parte pone fin al asalto y a la película misma. En ese momento es posible terminar de armar el rompecabezas que Tarantino hábilmente nos presentó. Una secuencia cargada de cortes y movimientos de cámara con barridos, utilizados para reflejar la angustia de los asaltantes y su prisa por hacer el trabajo sucio.

En la segunda parte, hay un cambio de papeles: Jules se vuelve víctima de los asaltantes. El suceso que acaba de vivir con Vincent en el departamento es lo que salva la vida de su agresor, Pumpkin quien lo amenaza con la pistola y quiere quitarle el maletín (un maletín, que por cierto, es la causa de los decesos

de cuatro chicos y causa también del enojo de Marsellus, y ahora la única razón de Jules para terminar bien con su trabajo antes de empezar su nueva vida). Jules es un experto como para ser amedrentado, así que el hombre de color saca también la pistola y se hace una confrontación de fuego cruzado (parecida a la del Sr. Blanco con el Sr. Rosa en *Perros de Reserva*). Como una forma de redención, Jules prefiere darle al asaltante unos 1,500 dólares y decirle que se vaya, así sin más, cuando hace apenas unas horas lo hubiera matado sin mayor problema. Un acto que su propio cómplice Vincent no aprueba y que recrimina.

En la lógica de Tarantino lo bueno y lo malo se difuminan a través del complejo mundo psicológico de sus personajes. La maldad no es exclusiva de un grupo, sino que cada vez más se extiende a toda la sociedad. Después de todo el lío del asalto, Vincent y Jules llegan al *Sally LeRoy's* vestidos como "tontos", y ahí se encuentra Butch (Bruce Willis), un boxeador que está siendo sobornado por Marsellus para que pierda el combate del día siguiente. Butch acepta el soborno y sale de allí. Después de intercambiar algunas malas palabras con Butch, por fin Jules y Vincent entregan el maletín.





Ya por la tarde, Vincent acude a casa de Lance (distribuidor de drogas) a comprar heroína. Ahí conoce a la mujer de Lance y a una amiga, ambas con aretes en todo el cuerpo. Vincent compra la droga y la consume ahí mismo, luego va a buscar a Mia Wallace (-Uma Thurman- esposa de su jefe y a quien deberá respetar) para llevarla a cenar. Ambos van al *Jack Rabbit Slims*, un restaurante "retro" al estilo de los años cincuenta. Allí cenan, conversan, e incluso ganan un concurso de baile.



Cuando vuelven a casa, ambos están bastante cansados y Vincent va al baño. Tarantino retrata el bajo mundo de la drogas. El distribuidor de drogas (al que más adelante veremos ayudar a salvar la vida de Mia), es contradictoriamente la persona que de forma indirecta le ha causado el daño. Si hicieramos una yuxtaposición: las drogas son una forma de violentar al cuerpo.

Mientras tanto, Mia encuentra la heroína en el bolsillo de Vincent y aspira unas líneas creyendo que se trata de cocaína. Al salir del baño Vincent la encuentra inconsciente con una sobredosis. Inmediatamente Vincent la lleva a casa de Lance, a pesar de las negativas de éste. Allí consiguen reanimarla con una inyección de morfina en el corazón. Después, Vincent lleva a Mia de vuelta a casa, y ambos acuerdan no decirle nada a Marsellus sobre lo ocurrido.

Una noche agradable al lado de la esposa del jefe sin ningún contratiempo (hasta el momento) dejaba a Vincent satisfecho. Había pasado la peor parte (o al menos eso creía) el estar con una mujer sin conocerla y además no cometer ninguna falta que fuera a molestar a su jefe. Sin embargo, cuando Mia aspira la heroína en lugar de la cocaína, Vincent busca desesperadamente la manera de arreglar las cosas, pero sobre todo de salvarle la vida. Recurre al mismo vendedor, Lance, quien en un principio se niega, pero después de insistirle y prácticamente obligado por Vincent le da una inyección de morfina para reanimarla. Es un momento de gran tensión, se ve a una mujer casi muerta, pero además no por causas naturales, como un ataque al corazón, sino por una sobredosis lo que hace la escena aún más dramática. Sin contar también en el gran problema en que se iba a meter Vincent con Marsellus, si ella moría, tomando en cuenta que Marsellus es un mafioso que no se tiente el corazón cuando se trata de defender sus intereses.

Una secuencia en donde los primeros planos enfatizan el dramatismo. Encuadres a la aguja, a los rostros pálidos, sudorosos y angustiados de Vincent y Lance, incluso el de Jody, (pareja de Lance), empleados para observar cada momento crítico de la escena. El primer plano al rostro de Mia, un rostro ensangrentado, casi muerto para darnos cuenta que esta mujer en verdad está al borde de la muerte. De igual forma al revivirla un acercamiento para ver sus ojos de miedo. Un primer plano a su pecho y a la marca en rojo que ha puesto Vincent para no fallar. Un medio plano para mirar cómo Vincent empuña la aguja (como si se tratara de un arma) y da el golpe certero al corazón de Mia. Acto violento pero al final un acto en donde nuevamente Tarantino entrelaza lo malo con lo bueno, porque después de todo Mia ha sido salvada. Todo desarrollado en

un ambiente de colores cálidos, pero oscuros. Que encierran a los personajes en un escenario de excitación y temor.



## Segunda lexia

Es la noche del gran combate (el cual no vemos, y sólo sabemos de esta pelea por una narración fuera de campo, que proviene de un radio). Butch, sin saberlo, mata de un puñetazo a su oponente y huye del estadio con el dinero de Marsellus, éste a su vez moviliza a sus hombres para que lo encuentren y lo maten. Butch toma un taxi, y la taxista llamada Esmeralda Villalobos, lo entera de que ha matado a su rival, y lo lleva hasta el motel donde le espera su novia Fabienne. Allí ambos hablan, hacen el amor y se duermen.

Nuevamente la presencia de Marsellus atormenta a una persona más que lo ha traicionado. En el inicio de la película podemos ver a dos hombres capaces de asesinar a unos muchachos por que se han quedado con "algo" que le pertenece a Marsellus. Un maletín que como vimos es indispensable devolver, pase lo que pase. Ahora Butch quien había hecho un trato con Marsellus, aceptando un soborno, se ha quedado con el dinero y sabe que tiene que esperar lo peor de este hombre que no lo va a dejar escapar tan fácil. Además ha matado a su contrincante. Tarantino, una vez más, nos muestra la cotidianeidad de las

cosas, pero rodeadas de un ambiente violento, pareciera que sólo en ciertos lugares o en la fantasía de la cinta pueden pasar, pero también nos hace recordar que en realidad no estamos alejados de todo esto. Que las peleas, las cuales podemos observar desde la comodidad de la casa son parte del mundo violento que nos rodea. Lo único que hace este director es llevarlo hasta sus últimas consecuencias: la muerte.

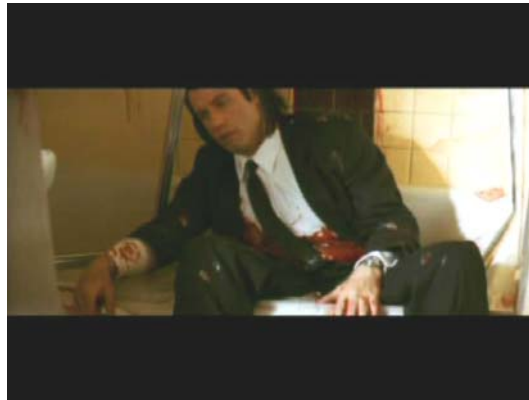


### **Tercera lexia**

Butch y Fabienne se despiertan, se duchan, y hacen planes para su gran viaje al extranjero. Entonces, Butch quien, a pesar de todo, había pasado una noche tranquila con su pareja, se da cuenta de que Fabienne ha olvidado su valioso reloj de oro (el que heredó de su abuelo), iracundo le reclama, insultándola y gritándole. Ella se encuentra muy asustada y no puede comprender el porque tanto enojo y termina llorando. Entonces Butch recapacita, le pide disculpas y sale en busca del reloj al departamento, a pesar de que sabe que estará vigilado por los hombres de Marsellus. Ya en el camino, Butch habla consigo mismo en voz alta y vuelve a insultar a su pareja. En esta escena se puede observar una violencia verbal y psicológica hacia Fabienne, un personaje inocen-

te dentro de la historia y que es tocado también por la violencia que existe a su alrededor.

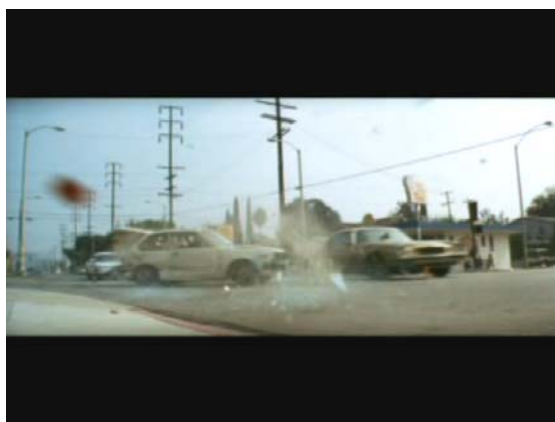
Butch consigue llegar hasta el interior del departamento y recupera su reloj. Se detiene para prepararse unas tostadas y descubre una ametralladora sobre el mueble de la cocina. En ese momento, Butch se percata de la presencia de Vincent cuando éste sale del baño (acción que repite en varias ocasiones durante la película) y sin poder reaccionar Butch asesina a Vincent con la ametralladora. De nuevo la ironía de Quentin, que deja muerto al personaje de Vincent con su propia arma, dentro del baño, sentado y lleno de sangre.



En estas escenas, hemos visto la personalidad de Butch, un boxeador de los suburbios de los Ángeles, quien se ha relacionado con las mafias. Un tipo rudo por su actividad y que las circunstancias lo llevan a cometer hasta este momento dos crímenes. Asesinatos que vemos con "naturalidad" y hasta aceptación. El primero de éstos: el de su contrincante, que fue accidental durante la pelea. Una pelea que no es mostrada visualmente, sin embargo, el director se encarga de involucrarnos por medio de la conversación que entabla Butch con la chofer del taxi: Esmeralda. Un segundo crimen permitido (el de Vincent), porque quien ha muerto "se lo merecía" y Butch sólo aplica la ley de "ojo por ojo,

diente por diente". Una violencia justificada, es una violencia aceptada socialmente, no obstante la agresión justificada tiene el efecto. La violencia es permisible cuando quien la comete ha sufrido antes una agresión o está sobreviviendo a las circunstancias que se le presentan, y en términos cinematográficos hollywoodenses el personaje bueno puede ejercer esta acción.

Butch, sale corriendo del departamento y va en su auto camino al hotel por su pareja. Al huir de allí, y pararse en un semáforo, ve cruzar por delante suyo a Marsellus. Sin pensarlo dos veces, lo atropella, pero pierde el control y su coche se estrella contra otro auto y luego contra una pared. Butch sale consternado del auto para darse cuenta de que Marsellus se ha levantado y a partir de ahí, ambos emprenden una agónica persecución a pie. Por fin Marsellus alcanza a su enemigo y se comienzan a golpear, pero van a caer en una casa de empeños en la que sus dueños (uno de ellos policía) los atrapan y los dejan sin conocimiento, los llevan al sótano, los atan a una silla y los amordazan, con intención de violarlos (como más adelante veremos).



Nuevamente vemos la respuesta instintiva de sobrevivencia de Butch, ante las limitantes de vida o muerte decide atropellar a Marsellus. Observamos una pelea desquiciada, en donde a pesar del tamaño imponente de Marsellus, y

por supuesto sus antecedentes de maldad, Butch se enfrenta a él y es capaz de tirarlo, puesto que tiene la capacidad por su oficio. Caen en una tienda, donde unos hombres aún peores que ellos, los convertirán en víctimas. Los han amordazado y atado a una silla. El ambiente es oscuro y tenebroso. Después de escoger a Marsellus al azar y meterlo a otra habitación. El policía ordena a su cómplice que vaya por el "Lelo", una especie de "mascota humana", vestida de piel negra, encapuchada y encadenada al cuello del que tiran, para cuidar a Butch quien tendrá que esperar a que acaben "el trabajo" con su compañero y después, también sufrir en carne propia, las consecuencias. Los dos hombres se meten al cuarto donde tienen a Marsellus cierran la puerta y han dejado amarrado al "Lelo" cerca de Butch, éste trata de desatarse hasta lograrlo. El director hace varios cortes entre medios planos y un primer plano a las manos de Butch, que por fin, una vez suelto, golpea al "Lelo" dejándolo inconsciente o quizás hasta muerto. Cuando Butch sube las escaleras e intenta huir, sigue escuchando los lamentos de Marsellus, a quien al parecer torturan sus agresores, y decide regresar a salvarlo. En esta parte podemos ver cuando Butch escoge el arma con la que se ha de ayudar, no sin antes tomarse el tiempo necesario para ello. Aquí Tarantino nos muestra a un hombre que escoge su arma con calma, para acabar con los hombres que agreden a Marsellus. Unos hombres psicóticos y perversos sexuales, que aún siendo asesinos transgreden cualquier código, porque aún, en esas circunstancias existe, y estos hombres lo han sobrepasado.



Por fin, vemos cómo regresa Butch a salvar a su jefe, y cuando abre la puerta observamos la forma en que sodomizan a Marsellus. Butch sin dudarlo empuña el sable con las dos manos y atraviesa al hombre que está mirando la acción. Cuando por fin el policía, quien es el que estaba violando a Marsellus, se da cuenta de lo sucedido trata de tomar una pistola, Butch le dice que lo haga, y que además quiere que la levante, pero en ese momento se escucha la voz de Marsellus quien pide a Butch se haga a un lado, cuando éste lo hace, Marsellus trae una escopeta y dispara contra el policía. Éste cae aún vivo. Entonces Butch le pregunta a Marsellus que iba a pasar. Marsellus: "¿Y ahora qué? Déjame decirte, ahora qué. Voy a llamar a un par de negros fuma-coca para que trabajen a este par con pinzas y soplete. ¿Oíste lo que dije palurdo de mierda?, ¡No he acabado contigo, ni por lejos!, Se me va a salir lo medieval contigo". Marsellus le perdona la vida a Butch con la condición de que no le diga nada a nadie y se vaya de la ciudad. Butch huye con la moto de uno de los violadores. Va a buscar por fin, a Fabienne, y ambos montados en la moto, se alejan hasta perderse en el horizonte.

De nuevo Tarantino recurre a los primeros y medios planos para enfatizar los hechos y poder echar un vistazo de cerca a los detalles y actitudes de cada personaje. Tarantino también recrea un ambiente oscuro, que sólo hasta el momento en que Butch se libera y decide ayudar a Marsellus se rompe, iluminando por un momento la escena y quizás al personaje de Butch, cuando entra a salvar a Marsellus.

En esta escena vemos la humillación de Marsellus, un tipo inquebrantable que terminó siendo víctima de una violación. Una violencia física y mental, porque no sólo fue golpeado, incluso tal vez hubiera sido mejor la muerte. Una



violencia que llegó hasta el pilar de toda una mafia y que recibió en carne propia.

La violencia es una espiral que toca los espacios y que no respeta tampoco a quien tiene el poder "todo se revierte". Principio y fin dentro de la lógica de la violencia: todo lo corrompe, todo lo aniquila, nadie se salva regresa a su origen, cerrando un círculo.



### **Recomponer y Modelizar**

El discurso fanático sobre la religión que hace Jules parece fuera de lugar, y cuyo matiz denota el perfil de un psicópata. No obstante, -sin justificar esta acción- es cierto que a nombre de la religión se ha asesinado y ejercido la fuerza sobre las personas, los pueblos e incluso sobre las naciones. El fanatismo extremo lleva muchas veces a la locura y a la violencia extrema, como es el caso de Jules quien dice ser un "hombre religioso".

Existe una tortura psicológica muy incisiva por parte de los asesinos a sueldo, quienes intimidan a los jóvenes mientras éstos comen hamburguesas. Primero le disparan a uno de ellos y después Jules apunta directamente con la pistola a Brett cuya acción lo pone nervioso y lo aturde, en seguida le hace una

serie de preguntas cuya intención es humillarlo. Y al mismo tiempo hace uso de esta humillación como elemento para ubicar desde el inicio de la cinta al villano principal: Marsellus Wallace a quien se le ve poco y sin embargo está presente en cada momento crítico de la película. Además de enmarcarlo como el personaje más violento de la historia narrativa. En esta escena la cámara hace un juego de planos y contraplanos así como movimientos de picada y contrapicada.

Estos movimientos de la cámara enfatizan -desde el punto de vista psicológico- el poder que tiene y ejerce Jules sobre Brett mientras que el miedo se apodera de este último. La metáfora visual que hace Tarantino en esta escena es vigente hoy en día, ya que muchas veces el uso de la fuerza y de las armas, además de aniquilar a los enemigos otorga el poder (la ley de la selva).

La muerte accidental (utilizada en la escena del balazo dentro del auto) es escandalosa, irónica y sorpresiva. Estos "disparadores" narrativos son muy frecuentes en el director. Lo no visto provoca mayor incertidumbre y causa más angustia que lo sí visto. La violencia no vista en el discurso de Tarantino resulta ser más violenta que aquella que sí se ve.

En la lógica de Tarantino lo bueno y lo malo se difuminan a través del complejo mundo psicológico de sus personajes. La maldad no es exclusiva de un grupo, sino que cada vez más se extiende a toda la sociedad.

Tarantino retrata el bajo mundo de la drogas, mostrando una forma de violentar al cuerpo indirectamente.

Este director nos muestra la cotidianeidad de las cosas, pero rodeadas de un ambiente violento, nos hace recordar que en realidad no estamos alejados de todo esto. Las peleas de box, las cuales podemos observar desde la

comodidad de la casa son parte del mundo violento que nos rodea. Lo único que hace este director es llevarlo hasta sus últimas consecuencias: la muerte.

Una violencia justificada, es una violencia aceptada socialmente, no obstante la agresión justificada tiene el efecto. La violencia es permisible cuando quien la comete ha sufrido antes una agresión y en términos cinematográficos el personaje bueno puede ejercer esta acción.

Tarantino emplea en varias ocasiones el humor negro, es capaz de lograr una escena dramática e inesperada, provocando tensión y repulsión en el espectador, y por el contrario juega con los elementos cinematográficos, convirtiendo lo trágico en una acción sencilla y común, como si a cualquiera le pudiera suceder. Tiene también la característica de no mostrar visualmente ciertas escenas, y sin embargo sabe dar la suficiente información para que el espectador construya sus propias imágenes. Provoca interrogantes que hasta el final responde.

La violencia es una espiral que toca los espacios y que no respeta tampoco a quien tiene el poder "todo se revierte". Principio y fin dentro de la lógica de la violencia: todo lo corrompe, todo lo aniquila, nadie se salva, regresa a su origen, cerrando un círculo. Una violencia que alcanzó al jefe de una mafia (Marsellus), a un personaje que no se pensaría iba a sufrir, porque es quien tenía el poder y el control. Aunque al final Tarantino le concede la venganza a su personaje, empleando una vez más la violencia justificada cuando se trata de castigar a la persona que se ha portado aún peor y que entonces debe de pagar.

## Conclusiones

La violencia en el cine y demás medios de comunicación es un fenómeno cultural que tiene una repercusión social, económica y política necesariamente relativa. Es decir, depende de factores espaciales, individuales, y de recepción.

La violencia se reproduce en los medios de comunicación como un reflejo de la realidad y muchas veces, hay que reconocerlo, su representación es hiperrealista. En el proceso de recepción cada individuo la "asimila" de manera muy particular y muy diferente al resto de los individuos que ven el mismo contenido.

El hombre es un sujeto activo que elabora y procesa sentidos y significados de manera individual y única. En este proceso la violencia es un fenómeno social (simbólico) que adquiere sentido o no y significado o no, dependiendo del contexto social en donde se inserte.

Hoy, la representación de la violencia a través de la imagen audiovisual (cinematográfica en este caso) se construye culturalmente. Cada individuo asimila y representa a la violencia de manera distinta. Hoy la cultura se entiende desde el sujeto mismo y por lo tanto la violencia también. No obstante, aunque no puede explicarse ni afirmarse que la violencia social es responsabilidad de la imagen proyectada por los medios de comunicación, también es cierto que forma parte del fenómeno. Es evidente que en el cine contemporáneo la violencia va en ascenso y su representación es más abierta y extrema. El culto por el cuerpo es inversamente proporcional al de un cuerpo destruido. La escopofilia por el cuerpo desmembrado o la violencia física parece entrar cada vez más en la pantalla grande y en otros medios electrónicos.

La explotación de las emociones tiene una larga historia en la humanidad y es parte integral de la vida psicosocial del hombre. Hoy más que nunca los

medios recurren a este sistema para representar a la otra parte que estuvo mucho tiempo escondida, al menos en las pantallas, la del thanatos. Esta representación de la violencia se debe en parte a una significación y expansión dentro de la sociedad misma, de las instituciones y el Estado.

La representación de la violencia obedece a criterios comerciales de los medios y a una monodireccionalidad de los contenidos por parte de los Estados Unidos (85% del contenido audiovisual en el mundo está en manos de este país). Hay una sobre explotación de las emociones en donde la ética y no la censura de los medios debiera ser discutida con detenimiento. Por otra parte esta violencia puesta en escena está cargada de una hiperrealidad que no corresponde a la vida social. Sin embargo, esta espiral va en ascenso y la dicotomía ficción-realidad se acorta cada vez más.

El auge de la imagen cruel tiene que ver con una expresión cultural diversa en la que el cine no ha quedado al margen (posmodernismo). Por otro lado, la evolución de la imagen numérica por lo digital ha significado un paso importante en relación a los efectos especiales y con ello la representación de la violencia en el cine.

Un aspecto que quisiera tocar y que me parece el punto central de esta discusión es que independientemente de las formas sociales, biológicas y culturales de la violencia es que desemboque en un estado de cosas anárquicas en las que el respeto y el derecho a la vida de cualquier individuo o ser vivo se vean reducidas o anuladas en la vida real. Y que esa violencia representada en el cine o en cualquier otro medio sea el estado habitual de nuestra sociedad.

La omnipresencia de la violencia en el cine y otros medios es síntoma inequívoca de una descomposición social de los valores humanos, heredados por los griegos, y por supuesto una sobreexplotación de los instintos negativos a

través de un criterio comercial. La violencia en el cine o en otro medio de comunicación no repercute en el espectador de manera directa, es decir, no es un fenómeno de causa-efecto que se vea reflejado en la realidad, pero sí incide de manera indirecta en el problema.

Es decir, la cultura es una serie de formas de significación simbólicas que se construyen socialmente. En este sentido, la *construcción* de la *violencia mediática* se caracteriza por un lado, de un relativismo simbólico muy claro, en el cual ésta no se reproduce en la realidad por parte del individuo por la simple exposición a imágenes violentas. El cine retraduce esa violencia real en una violencia, crítica, reflexiva, documentalizada o espectacularizada y en más de las veces la trivializa y vulgariza. Por otro lado, esa violencia mediática, en algunos casos, sirve como modelo de identificación, imitación o resolución de conflictos en la vida real como lo han hecho saber otras investigaciones, sin que haya sido comprobado plenamente.

El contexto en el que se reproducen estas formas simbólicas (la violencia) en el cine u otro medio de comunicación, es resultado de una pérdida de valores sociales, de un poder omnipresente y omnipotente, de una polarización ideológica, económica, religiosa, política y de clase en el mundo. Todo ello se ve reflejado en una sociedad cada vez más violenta y más intolerante. Todo esto ha servido al cine para representar nuevas temáticas en las que la violencia está cada vez más presente y en los que los finales felices son cada vez más escasos.

En el cine clásico, aquel que respeta las convenciones visuales, sonoras, genéricas e ideológicas gracias a una larga tradición narrativa, la violencia era representada por esas convenciones cinematográficas tipificadas y estandarizadas donde la fórmula era el triunfo del bien sobre el mal y en donde la moraleja

era de tipo axiológica y muchas veces maniqueísta, la narración era de causa-efecto

Con la llegada del cine moderno, donde hay una ruptura de estas convenciones, el cine se vuelve más dinámico y versátil ya que existe una polisemia visual y narrativa muy importantes. El final es abierto y el director es quien pone su punto de vista sobre la historia, la violencia se explica desde el contexto de la historia, los personajes y las circunstancias de los acontecimientos. Hay una expresión visual de la violencia mucho más explícita, pero sobre todo, justificada desde el punto de vista del argumento.

Hoy en día el cine posmoderno en cambio surge de una integración de los elementos tradicionales del cine clásico y algunas características del cine moderno. La propuesta radica no hacia lo nuevo sino a lo ya hecho: parodiándolo, ironizándolo y reflexionándolo sacando de todo ello visiones del mundo. En este sentido, la violencia del cine actual es irónica, paródica y paradójica, es decir un universo autónomo con respecto a la realidad. Hay una combinación, casi simultánea, a nivel narrativo, visual, sonoro, genérico, puesta en escena e intertextual de ambos cines (clásico y moderno).

En ese sentido, el cine violento estadounidense tuvo un desarrollo bastante complejo y por supuesto de mucho tiempo. El impacto del cine europeo sobre el cine estadounidense y el declive de los estudios durante la Segunda Guerra Mundial coadyuvaron que de 1960 a 1970 hubiera un cambio de estilo. En 1968, el fin de la censura permitió a la industria de Hollywood especializarse en películas que mostraban un alto grado de violencia y una relación más explícita de las relaciones sexuales.

El cine actual no es ajeno a los grandes cambios que ha tenido la sociedad contemporánea, sobre todo en la última década del siglo XX, en relación

al avance tecnológico y su impacto en los contenidos de los medios y su forma de representar a la violencia.

Las revoluciones tecnológicas -como dice Castells- se caracterizan por su capacidad de penetración. Hoy en día existe una gran revolución de las tecnologías en los procesos de comunicación e información. El desarrollo de las nuevas industrias del entretenimiento ha permitido al lenguaje del cine sofisticarse de tal manera que la puesta en escena de la violencia esté plagada de recursos técnicos y efectos especiales y por lo tanto sea más explícita.

El cambio tecnológico, el criterio económico de las industrias del entretenimiento y la permisividad de los medios de comunicación han originado que la violencia sea representada a detalle en todas sus dimensiones.

Dentro del discurso cinematográfico, la imagen violenta durante muchos años tuvo una forma de representación más indicial, sugerida o metafórica que espectacular. En cambio hoy, la cultura del ocio ya no satisface a un público que cada vez exige más una expansión de sus emociones en términos temáticos, narrativos y de efectos especiales en donde la violencia sea más explícita, pornográfica y acumulativa.

Por otro lado, no sólo la industria y el desarrollo de las tecnologías han llevado al cine a representar a la violencia de manera exponencial, sino el propio individuo busca voluntariamente provocar experiencias como el miedo, la repulsión o la violencia como formas naturales de sobrevivencia, de gratificación o de catarsis social y cuya forma -dice Freud- es la más oscura e impenetrable de la vida anímica.

En el caso de las representaciones icónicas, las imágenes crueles permiten al observador canalizar y reconducir las energías y liberar las frustraciones acumuladas de la vida cotidiana. La imagen violenta activa una descarga



de agresividad de forma vicarial, por el canal visual. Es una actividad que a través del cine u otros formatos tiene un estatuto permisible que satisface el plano imaginario del individuo.

El individuo establece un "contrato" con el medio, en ese sentido el público diferencia entre una ficción, un documental o una película de terror y les otorga un tratamiento distinto y espera algo de éste, incluida por ejemplo una violencia extrema del género o un rechazo absoluto de ésta en un documental.

Nadie puede soslayarse a la intensa impresión de realidad que provoca la imagen móvil del cine. Pero no cabe duda de que el individuo asiste al cine a ver ciertos contenidos de acuerdo al contrato que haya establecido con el medio o el género.

La aceptación y proliferación de contenidos violentos en la pantalla se debe a que el cine comercial representó o magnificó las cualidades humanas y morales de Occidente dejando de lado las pulsiones negativas del ser humano como la violencia. Sin embargo, también es cierto que el cine y demás medios de comunicación como la prensa, televisión y el internet sobre todo, llevan a cabo una sobre exposición y explotación de las emociones humanas, porque eso es lo que vende, incluso, lo escatológico.

Elementos como el morbo, el exhibicionismo, el voyeurismo y el sensacionalismo son resortes que atraen a un público cada vez más demandante de emociones "negativas" y cuya fuente icónica la encuentra en distintos medios entre ellos el cine. En la actual sociedad postindustrial las emociones representadas en diferentes medios de comunicación cumplen y satisfacen las estructuras humanas del deseo.

El cine satisface ese apetito emocional de millones de personas mediante el culto icónico al cuerpo humano, aunque éste sea la de su parte negativa, ocul-

ta y reprimida: la de su destrucción.

El espectáculo del sadismo icónico ha sido cultivado por el cine desde hace muchos años con las películas de terror, hasta el famoso ojo cortado en *Un perro andaluz* (Un chetau anadolu, 1929, Luis Buñuel), responsable de tantos sobresaltos. Todos los géneros cinematográficos han abordado la violencia, pero es el cine negro y el *western* quienes más lo han cultivado, aunque éste último ha dejado de tener una continuidad narrativa.

El cine *neonoir* (asesinos seriales, gangsters, policiaco, thriller de misterio, futurista, fantástico, erótico, etc.) se ha caracterizado no sólo por un *collage* narrativo y visual, por el surgimiento de nuevas aportaciones al género (*thriller* futurista, inaugurado con *El Corredor*; *Blade Runner*, 1982, Ridley Scott) o una combinación de ellos (posmoderno), sino por hacer del crimen el eje central del género y cuyo matiz violento es cada vez más tecnologizado, pornográfico, detallado y también crítico. Existe una violencia antimoral, reflexiva, irónica, ambigua y exacerbada que retroalimenta al género, pero que muchas veces traspasa a la realidad.

En el cine llamado *gore* la sangre, el sexo y el humor negro siguen siendo las premisas del género desde aquella versión muda de *Jack el destripador* hasta *Scream* cuya manera de ver la sexualidad explícita a través del crimen por placer renueva una violencia más espectacularizada, es decir, tecnologizada pero no nueva. Con todos sus entrecruzamientos el cine de terror sigue siendo uno de los más explotados, y aunque criticados por el uso excesivo de la violencia, en ciertas ocasiones dicen más sobre la naturaleza humana que muchos otros filmes.

En la actualidad el cine y los telefilmes se retroalimentan de la nota roja, de los noticieros amarillistas, de las publicaciones baratas (pulp), de las

historietas y de los *reality shows* donde la violencia, la ficción, la realidad y la censura se entremezclan dentro de una moral ambivalente que permea a los medios de comunicación y a la sociedad en general.

Finalmente, el cine *snuff* (nacido en los años 70) representa una de las corrientes cinematográficas más violentas y polémicas de nuestro tiempo, ya que ante la saturación del cine pornográfico comenzaron a circular de manera tajante la filmación de muertes reales. La mayoría de estas cintas están grabadas en 8 milímetros, super ocho o video que -dicen- circularon en Centro América. No obstante no hay datos oficiales que aseguren su existencia.

El cine comercial comenzó a retomar el *snuff* como parte de sus producciones y consiguiendo éxitos en taquilla. Muchos filmes de ficción que abordaban el tema se anunciaban como verdaderas películas *snuff*.

La violencia que presenta Tarantino duele (a diferencia de otras películas Hollywoodenses en donde puede morir mucha gente y no pasa nada) y tal vez sea porque la puesta en escena de varias secuencias -entre ellas la de la tortura- es de un realismo tal que el espectador se identifica con lo que sucede en la vida cotidiana. El sonido directo de los golpes, la tortura, la burla y el sadismo -sólo se observa en una escena- pero es suficiente para despertar o provocar en el espectador repulsión. Los movimientos de cámara unidos al sonido directo generan una sensación de violencia real, salvaje e incómoda.

Tarantino en varias escenas violentas muestra fuera de campo en donde omite lo que sigue, la cámara se mueve hacia el techo para contemplar un plano vacío mientras escuchamos los terribles gritos del policía; esos breves momentos del fuera de campo son sumamente más angustiantes, porque no sabemos lo que está ocurriendo, que lo que nos pudieran mostrar gráficamente. La incertidumbre como mecanismo psicológico funciona eficazmente. La puesta en es-

cena de la violencia a través de lo no visto desarrolla la imaginación del espectador y "teje lo que falta".

Aquí, la violencia no es mostrada y no obstante, las connotaciones violentas son mayores debido en gran parte a la puesta en escena que hace Tarantino, pero sobre todo a la metatextualidad de lo enunciado (rebasando al significado mismo). Lo no visto juega con la imaginación del espectador (la sutura). La violencia no es espectacularizada pero sí muy eficaz para transmitir ésta a los niveles más extremos. Es una violencia que no se ve, pero se siente.

Los planos secuencia utilizados por Tarantino no sólo sirven de recurso técnico, sino dramático. La violencia en sí misma "agoniza", se alarga y la desesperación aumenta. La violencia termina en violencia. La violencia en Tarantino no es un repertorio moral, sino un elemento más que forma parte de sus historias, sin embargo, también invita a la reflexión: toca las fibras del espectador y los elementos de identificación (Metz en el cine y Freud en el psicoanálisis) son impulsados como un resorte por el director.

Tarantino proyecta la imagen violenta de manera *suigeneris* y crítica, es una violencia que no se muestra (igual que su narración), pero "arremete" contra el espectador. Es una violencia que conmueve por su verosimilitud narrativa, por su cercanía con la realidad. Uno de los elementos de *anclaje* es precisamente la *sutura* la que genera mayor fuerza a su puesta en escena de la violencia, no es lo que se ve sino lo que el espectador reconstruye en su mente. Es una violencia reflexiva porque aborda el **punctum** bartheano en los espectadores. Es una violencia que no pasa desapercibida, pero no es pornográfica. Utiliza lo no visto como punto de fuga de los sentimientos humanos. Es una violencia no espectacularizada, pero que curiosamente a veces resulta más cruenta y reflexiva que otras que se hacen en Hollywood. Su verosimilitud no sólo está en el

texto cinematográfico, sino fuera de él: la realidad.

Lo no visto provoca mayor incertidumbre y causa más angustia que lo sí visto. La violencia no vista en el discurso de Tarantino resulta ser más violenta que aquella que sí se ve.

En la lógica de Tarantino lo bueno y lo malo se difuminan a través del complejo mundo psicológico de sus personajes. La maldad no es exclusiva de un grupo, sino que cada vez más se extiende a toda la sociedad.

Tarantino retrata el bajo mundo de las drogas y en el que su consumo y distribución no son sólo una forma de violencia social sino también una forma de violentar al cuerpo.

Este director nos muestra la cotidianeidad de las cosas, pero rodeadas de un ambiente violento, nos hace recordar que en realidad no estamos alejados de todo esto. Las peleas de box, las cuales podemos observar desde la comodidad de la casa son parte del mundo violento que nos rodea. Lo único que hace este director es llevarlo hasta sus últimas consecuencias: la muerte.

Una violencia justificada, es una violencia aceptada socialmente, no obstante la agresión justificada tiene el efecto. La violencia es permisible cuando quien la comete ha sufrido antes una agresión y en términos cinematográficos el personaje bueno puede ejercer esta acción.

Tarantino emplea en varias ocasiones el humor negro, es capaz de lograr una escena dramática e inesperada, provocando tensión y repulsión en el espectador, y por el contrario juega con los elementos cinematográficos, convirtiendo lo trágico en una acción sencilla y común, como si a cualquiera le pudiera suceder. Tiene también la característica de no mostrar visualmente ciertas escenas, y sin embargo sabe dar la suficiente información para que el espec-

tador construya sus propias imágenes. Provoca interrogantes que hasta el final responde.

La violencia es una espiral que toca los espacios y que no respeta tampoco a quien tiene el poder "todo se revierte". Principio y fin dentro de la lógica de la violencia: todo lo corrompe, todo lo aniquila, nadie se salva, regresa a su origen, cerrando un círculo.

El análisis textual de las películas de Quentin Tarantino llevaron a entender que el discurso y la estructura narrativa no es literal, ni cronológica, más bien corresponde a las características de un cine posmoderno en el que lo fragmentado de la historia, puede leerse de manera independiente y construir su totalidad y significado sólo al "final" de ésta, es decir sólo cuando se interrumpe totalmente la secuencia de las imágenes y en la que cada espectador le corresponde "armarla", darle sentido y significado dentro de un ejercicio mental muy interesante.

En lo que se refiere al contenido violento, éste rompe con los criterios y análisis superficiales que se han hecho de este director, porque la violencia que él muestra en sus filmes es una violencia reflexiva, crítica y documentalista (que tiene que ver más con la puesta en escena) y en la que su representación cinematográfica la sitúa muy de cerca con situaciones reales, experiencias vívidas, elementos de identificación y proyecciones psicológicas por parte del espectador.

El uso adecuado de recursos narrativos (movimientos de cámara, edición, diálogos, personajes, guión, etc.) hacen que el tipo de violencia que muestra, tenga un sentido más crítico, reflexivo y emocionalmente intenso más que por una violencia gratuita, espectacular y pornográfica. Al respecto, el presupuesto

teórico planteado al principio de este trabajo se vió cubierto en su totalidad a partir del análisis textual llevado a cabo.

La violencia en Quentin Tarantino es documentalista, crítica y reflexiva. Retrata la naturaleza humana, sobre todo la negativa, a partir de su psicología, sus instintos, sus valores y su contexto. La objetividad y realismo de sus historias hacen que la violencia sea más vívida que espectacularizada.

En relación a los objetivos generales la investigación logró alcanzarlos ya que estableció las características internas de los filmes de Quentin Tarantino a través de dos métodos de análisis que se complementan: las *lexias* de Roland Barthes y el microanálisis de Zunzunegui, cuyo propósito fue interpretar el texto o filme, a partir de lo ahí narrado, y cuyos resultados están señalados en el análisis. Por otro lado, el objetivo fue trazar una línea descriptiva sobre los principales filmes violentos durante la década de los 90, fue una tarea que logró su cometido. En cuanto a los objetivos particulares: la relación violencia-cultura sólo alcanzó a situarse desde una perspectiva cultural meramente contextual. No obstante, también es necesario decir que surgieron nuevas preguntas (¿cuáles y de qué manera influyen los contenidos violentos producidos por el cine en el espectador?) y otras que quedaron sólo planteadas al principio de este trabajo (análisis de la recepción desde la óptica de los estudios culturales).

Sería muy interesante que en un futuro nuevas líneas de investigación en ciencias sociales, aborden la relación que existe entre la violencia y los medios de comunicación. Es un asunto que requiere futuras investigaciones en todas las disciplinas para comprenderlo y analizarlo. El estudio sistematizado de la violencia puede permitir, quizás, hacer políticas públicas que ayuden a mirar a los medios de comunicación y a los contenidos de éstos bajo una mirada reflexiva y

crítica. La violencia representada en los medios de comunicación es cada vez más preponderante no sólo en las sociedades contemporáneas, sino en el imaginario colectivo.



## Apéndice

### Lista de películas citadas en esta investigación

1. El resplandor (The shining), 1980 *Stanley Kubrick*
2. Atraco perfecto (The killing), 1956 *Stanley Kubrick*
3. Senderos de gloria (Paths of Glory), 1957 *Stanley Kubrick*
4. Naranja mecánica (A Clockwork Orange), 1971 *Stanley Kubrick*
5. Bonnie y Clyde (Bonnie and Clyde), 1967 *Arthur Penn*
6. El restaurante de Alicia (Alice's Restaurant), 1969 *Arthur Penn*
7. Pequeño gran hombre (Little Big Man), 1970 *Arthur Penn*
8. El graduado (The graduate), 1967 *Mike Nichols*
9. El Padrino I, II y III (The Godfather), 1972, 1974, 1990  
*Francis Ford Coppola*
10. Apocalipsis (Apocalypse now), 1979 *Francis Ford Coppola*
11. La ley de la calle (Rumble fish), 1983 *Francis Ford Coppola*
12. Malas calles (Mean streets), 1973 *Martín Scorsese*
13. Taxi driver (Taxi driver), 1976 *Martín Scorsese*
14. Toro salvaje (Raging bull), 1980 *Martín Scorsese*
15. Casino (Casino), 1995 *Martín Scorsese*
16. King Kong (King Kong), 1933 *Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack*
17. Un perro andaluz (Un chetau anadalu), 1929 *Luis Buñuel*
18. Acorazado Potemkin (Battleship Potemkin), 1925 *Sergei Eisenstein*
19. El fotógrafo del pánico (Peeping Tom), 1960 *Michel Powell*
20. El último emperador (The last emperor), 1987 *Bernardo Bertolucci*
21. Un mundo oculto (Hardcore), 1978 *Paul Schrader*
22. Tesis (Tesis), 1996 *Alejandro Amenábar*

23. El Halcón Maltés (The maltese falcon), 1941 *John Huston*
24. La mujer del cuadro (The woman in the window), 1944 *Fritz Lang*
25. Perros de Reserva (Reservoir dogs), 1992 *Quentin Tarantino*
26. Tiempos Violentos (Pulp Fiction), 1994 *Quentin Tarantino*
27. Shrek (Shrek), 2001 *Andrew Adamson y Vicky Jensen*
28. La amante del teniente francés (The french lieutenant woman), 1981  
*Karel Reisz*
29. La rosa púrpura de El Cairo (The purple rose of Cairo), 1985  
*Woody Allen*
30. Chinatown (Chinatown), 1974 *Roman Polanski*
31. Los Intocables (The Untouchables), 1987 *Brian de Palma*
32. Los dos Jakes (The two Jakes) 1990 *Jack Nicholson*
33. Redada en Harlem (A Rage in Harlem), 1991 *Bill Duke*
34. El Imperio del Mal (Mobsters), 1991 *Michael Karbelnikoff*
35. El Demonio vestido de Azul (Devil in a Blue Dress), 1995 *Carl Franklin*
36. La Brigada del Sombrero (Mulhollan Falls), 1996 *Lee Tamahori*
37. Prisioneros del Cielo (Heaven's Prisoners), 1996 *Phil Joanou*
38. Sangre y Vino (Blood and Wine), 1996 *Bob Rafelson*
39. Fuego en el Cuerpo (Body Heat), 1981 *Lawrence Kasdan*
40. Labios Ardientes (The Hot Spot), 1990 *Dennis Hopper*
41. Luna de Porcelana (China Moon), 1994 *John Bailey*
42. El Abogado del Diablo (Guilty As Sin), 1993 *Sidney Lumet*
43. Causa Justa (Just Cause), 1995 *Arne Glimcher*
44. Las Dos Caras de La Verdad (Primal fear), 1995 *Gregory Hoblit*
45. El Informe Pelicano (The pelican brief), 1993 *Alan J. Pakula*
46. Jungla de Cristal I, II. III (Die Hard), 1988, 1990, 1995

*John McTiernan, Renny Harlin*

47. Malas Influencias (Bad Influence), 1990 *Curtis Hanson*
48. La Mano que Mece la Cuna (The Hand that Rocks the Cradle), 1991  
*Curtis Hanson*
49. Río Salvaje (The River Wild), 1994 *Curtis Hanson*
50. En nombre de Caín (Raising Caín), 1992 *Brian de Palma*
51. Cabo de Miedo (Cape Fear), 1991 *Martin Scorsese*
52. Mujer Blanca Soltera Busca... (Single White Female), 1992  
*Barbet Schoereder*
53. El Corredor (Blade Runner), 1982 *Ridley Scott*
54. Virtuosity (Virtuosity), 1995 *Brett Leonard*
55. El demolidor (Demolition Man), 1993 *Marco Brambilla*
56. Juez Dredd (Judge Dredd), 1995 *Danny Cannon*
57. Días Extraños (Strange Days), 1996 *Kathryn Bigelow*
58. Harry el Sucio (Dirty Harry), 1971 *Don Siegel*
59. Contra el Imperio de la Droga (The French Connection), 1971  
*William Friedkin*
60. Perdición (Double Idemnity), 1944 *Billy Wilder*
61. En la Cuerda Floja (Tightrope), 1984 *Richard Tuggle*
62. Melodía de Seducción (Sea of Love), 1989 *Harold Becker*
63. Bajos Instintos (Basic Instinct), 1992 *Paul Verhoeven*
64. Distrito 34: Corrupción Total (Q & A), 1990 *Sidney Lumet*
65. Tiro Mortal (Dead bang), 1989 *John Frankheimer*
66. El Principiante, (The Rookie), 1990 *Clint Eastwood*
67. Hasta el Límite (Rush), 1991 *Lili Fini Zanuck*
68. Un Paso en Falso (One False Move), 1992 *Carl Franklin*

69. Heat (Heat), 1995 *Michael Mann*
70. Corazón Salvaje (Wild at Heart), 1990 *David Lynch*
71. Twin Peaks: el fuego camina conmigo (Twin Peaks: Fire Walk with Me), 1992 *David Lynch*
72. Posibilidad de Escape (Light Sleeper), 1991 *Paul Schrader*
73. Homicidio (Homicide), 1991 *David Mamet*
74. Lone Star (Lone Star), 1996 *John Sayles*
75. Sospechosos Comunes (The Usual Suspects), 1995 *Bryan Singer*
76. Fargo (Fargo), 1996 *Joel y Ethan Coen*
77. La Muerte golpea dos veces (Kill me again), 1989 *John Dahl*
78. Conspiración en Red Rock west, (Red Rock West), 1992 *John Dahl*
79. La última seducción (The last seduction), 1994 *John Dahl*
80. Teniente Corrupto (Bad Lieutenant), 1992 *Abel Ferrara*
81. El Funeral (The Funeral), 1996 *Abel Ferrara*
82. El silencio de los inocentes (The Silence of the Lambs), 1990  
*Jonathan Demme*
83. Psicosis (Psyco), 1960 *Alfred Hitchcock*
84. Seven (Seven), 1995 *David Flichter*
85. M, El vampiro de Dusseldorf (M), 1931 *Fritz Lang*
86. La Sombra de una Duda (Shadow of Doubt), 1942 *Alfred Hitchcock*
87. Jennifer 8 (Jennifer Eight), 1992 *Bruce Robinson*
88. Henry, retrato de un asesino (Henry: Portrait of a Serial Killer), 1986  
*John McNaughton*
89. Secuestrada (The Vanishing), 1992 *George Sluizer*
90. Viernes 13 (Friday the 13th), 1980 *Sean S. Cunningham*
91. La noche de Halloween (Halloween), 1978 *John Carpenter*

92. Pesadilla en la calle del infierno (A Nightmare on Elm Street), 1984  
*Wess Craven*
93. El infierno de Jasón (Jason goes to hell), 1993 *Adam Marcus*
94. Chucky, el muñeco diabólico I, II, III (Child's play), 1988, 1990, 1991  
*Tom Holland, John Lafia, Jack Bender*
95. La novia de Chucky (Bride of Chucky), 1998 *Ronny Yu*
96. Puerta al infierno (Hellraiser), 1987 *Clive Baker*
97. Juegos diabólicos (Poltergeist), 1982 *Tobe Hooper*
98. Los Ghoulies I, II, III, IV (Ghoulies), 1985, 1988, 1990, 1993  
*Luca Bercovici, Albert Band, John Car Buechler, Jim Winorsky*
99. Gremlins I, II (Gremlins), 1984, 1990 *Joe Dante*
100. La noche de los muertos vivientes (Night of the living dead), 1968  
*George A. Romero*
101. El Alba de los muertos (Dawn of Dead), 1988 *George A. Romero*
102. El día de los muertos (Day of the dead), 1985 *George A Romero*
103. Masacre en Texas (The Texas Chainsaw Massacre), 1974 *Tobe Hopper*
104. Masacre en el infierno (The Texas Chainsaw Massacre 2), 1986  
*Tobe Hopper*
105. El descuartizador (Stepfather 2), 1989 *Jeff Burr*
106. El despertar del diablo I, II (Evil dead), 1983, 1987 *Sam Raimi*
107. Guerrero de las sombras (Army of darkness), 1992 *Sam Raimi*
108. El perfil del diablo (From beyond), 1986 *Stuart Gordon*
109. Resurrección satánica (Reanimator), 1985 *Stuart Gordon*
110. Jack el destripador (The lodger), 1944 *John Brahm*
111. Scream, grita antes de morir (Scream), 1996 *Wess Craven*
112. Scream 2- grita y vuelve a gritar- (Scream 2), 1997 *Wess Craven*

113. Última casa a la izquierda (Last house on the left), 1972 *Wess Craven*
114. Sé lo que hicieron el verano pasado (I Know What You Did Last Summer), 1997 *Jim Gillespie*
115. Leyenda urbana (Urban legend), 1998 *Jamie Blank*
116. Perturbados (Disturbing Behavior), 1998 *David Nutter*
117. Fantasmas (Phantoms), 1998 *Joe Chapelle*
118. A sangre fría (In cold blood), 1967 *Richard Brooks*
119. Amantes sanguinarios (The Honeymoon Killers), 1971  
*Leonard Kastle y Donald Volkman*
120. Ciudadano X (Citizen X), 1995 *Chris Gerolmo*
121. El asesinato en los Estados Unidos (The Killing of America), 1983  
*Sheldon Renan*
122. Casos de violencia (1985) *Imre Horwath*
123. Asesinos por naturaleza (Natural born killers), 1994 *Oliver Stone*
124. Del crepúsculo al amanecer (From dusk till dawn), 1996  
*Robert Rodriguez*
125. Sangre de Romeo (Romeo is bleeding), 1993 *Peter Medak*
126. La fuga (True romance), 1993 *Tony Scott*
127. Obsesionada por el crimen (True crimen), 1996 *Pat Verducci*
128. El rey de Nueva York (King of New York), 1990 *Abel Ferrara*
129. La afición (The addiction), 1995 *Abel Ferrara*
130. Mamá es una asesina (Serial Mom), 1994 *John Waters*
131. Kalifornia (Kalifornia), 1994 *Dominic Sena*
132. Zona de impacto (Hollow point), 1995 *Sydney J. Furie*
133. Prohibida obsesión (Sea of love), 1989 *Harold Becker*
134. Los estranguladores (The Hillside stranglers), 1989 *Steven Gethers*

135. El cazador nocturno (Hunt for the night stalker), 1991  
*Bruce Seth Green*
136. Cómo atrapar a un criminal (The summerdale dig), 1980  
*Christopher Berry-Dig*
137. El extraño (The Deliberate stranger), 1986 *Marvin J. Chomsky*
138. La vida secreta de Jeffrey Dahmer (Jeffrey Dahmer: The secret life),  
1993 *David Jacobson*
139. Slaughter (Slaughter), 1971 *Michael y Roberta Findlay*
140. Trauma (Trauma), 1993 *Darío Argento*
141. Rasgos de muerte, 1993 ---
142. Holocausto caníbal (Canibal holocaust), 1979 *Ruggero Deodato*
143. Cuerpos invadidos, Videodrome (Videodrome), 1982 *David Cronenberg*
144. Menos que cero (Less than zero), 1987 *Marek Kaniévski*
145. Psicosis americana (American psycho), 2000 *Mary Harron*
146. El toque final (The finishing touch), 1991 *Fred Gallo*
147. Snuff (Snuff), 1996 *David Blackburn y Alison Thompson*
148. Olvidado por Dios (God's lonely man), 1996 *Francis von Zerneck*
149. El sacrificio (The Brave), 1997 *Johnny Depp*
150. Asesinato en 8 milímetros (Eight millimeter, 8MM), 1998  
*Joel Schumacher*

## Bibliografía

Amara, Guiseppe. Cómo acercarse a... La violencia, México, Ed. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998, 356pp.

Aviña, Rafael. El cine de la Paranoia, México, Ed. DDF, 1999, 143 pp.

Aviña, Rafael. El cine oscuro, el placer criminal: crónicas del infierno, México, Ed. Times Editores, 2ª ed., 1998, 134 pp.

Baena P., Guillermina. Instrumentos de Investigación, México, Ed. Editores Mexicanos Unidos, 1988, 134 pp.

Bandura A., Ross D. y Ross S. A., Social learning theory. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1977

Barthes, Roland. La cámara lúcida, España, Ed. Gustavo Gili, 1982, 112 pp.

Barthes, Roland. S/Z, México, 5 ed., Ed. Siglo XXI, 1980, 221 pp.

Bateson, Gregory, y otros. La nueva comunicación, España, Ed. Kairós, 4ª ed., 1994, 378 pp.

Bonilla, Jorge I. Violencia, medios y comunicación: otras pistas en la investigación, México, Ed. Trillas, 1995, 217 pp.

Cano G., Carmen y Cisneros G., Ma. Teresa. La dinámica de la violencia en México, México, ENEP Acatlán, 1980, 265pp.

Careaga, Gabriel. Erotismo, Violencia y Política en el Cine, México, Ed. Joaquín Mortiz, 1981, 154pp.

Carmona, Ramón. Cómo se comenta un texto fílmico, México, Ed. Rei, 1993, 323 pp.

Casetti, Francesco y de Chio, Federico. Cómo analizar un film, España, Ed. Paidós, 1991, 245 pp.

Casetti, Francesco. El film y su espectador, España, Ed. Cátedra, 1996, 191 pp.



- Castellanos, Vicente. Leguaje y espectador cinematográfico, un modelo de estudio de cine, México, UNAM, Tesis Maestría, 1998, 172 pp.
- Castells, Manuel. La era de la información: economía, sociedad y cultura, México, Siglo XXI, Tomo 1, "La sociedad Red", 498pp.
- Cirera Z., Mariano. Breve historia del Cine, España, Ed. Alhambra, 1986, 147pp.
- Corbella, Joan. Para descubrir la psicología, Vol. 3, España, Ed. Folio, 1994, 43pp.
- De Kerckhove, Derrick. Inteligencias en conexión: hacia una sociedad de la WEB, España, Ed. Gedisa, s/f, 127 pp.
- De la Pesa, Ma. del Carmen. La lectura interminable: una aproximación al estudio de la recepción, México, Ed. UAM Xochimilco, s/f, 132 pp.
- s/a, El cine de terror. Una introducción, España, Ed. Paidós, 1993, 189 pp.
- Feldman, Simón. La Realización Cinematográfica: Análisis y Práctica, España, Ed. Gedisa, 4ª ed., 1991, 205 pp.
- García S., Sarah y Ramos, L. Luciana. Medios de comunicación y violencia, México, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1998, 485 pp.
- García T., Leonardo. Cómo Acercarse al Cine, México, Ed. CNCA, Gobierno del Estado de Querétaro, Limusa, 1989, 135 pp.
- Gomezjara, Francisco y Martínez M. Raúl. Praxis Cinematográfica Teoría y Técnica, México, Ed. Universidad Autónoma de Querétaro, 1988, 245 pp.
- González B., Luz y cols. Signos y cultura de la Violencia. Una investigación en el aula, España, Ed. Servicio de Publicaciones, s/f, 351 pp.
- Goutman, Ana. Lenguajes y comunicación, México, Ed. UNAM, 2000, 159 pp.
- Gubern, Roman. Comunicación y cultura de masas, España, Ed. Península, 1977, 87 pp.
- Gubern, Roman. El Eros electrónico, España, Ed. Taurus, 2000, 225 pp.

- Gubern, Roman. La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas, España, Ed. Akal, 1999, 131 pp.
- Herdero, Carlos F. y Santa Marina, Antonio. El cine negro: maduración y crisis de la escritura clásica, España, Ed. Paidós, 1996, 298 pp.
- Hostench, Mike y Martí, Jesús. Pantalla de sangre, España, Ed. Midons, 1996, 127 pp.
- Linares, Marco Julio. El Guión Elementos, Formatos, Estructuras, México, Ed. Trillas, 5ª ed., 1994, 302 pp.
- Lotman, Yuri. Semiótica de la cultura, Trad. Nieves Médez, España, Ed. Cátedra, 1979, 225 pp.
- Mandoki, Katia. Prosaica, Introducción a la estética de lo cotidiano, México, Ed. Grijalbo 1994, pág.26
- Martin, Marcel. El Lenguaje del Cine, España, Ed. Gedisa, 4ª ed., 1996, 271 pp.
- Mattelart, Armand. Del progreso a la comunicación: las metamorfosis conceptuales. En: "Mediaciones y Mestizajes", 343 pp.
- Mendiola, Salvador y Hernández R., Ma. Adela. Manual de apreciación cinematográfica, México, Ed. ENEP-Aragón, 1992, 109 pp.
- Metz, Cristian. Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968), Vol. I, España, Ed. Paidós, 1968, 265 pp.
- Mongin, Olivier. Violencia y cine contemporáneo, Ensayo sobre ética e imagen, España, Ed. Paidós, 1997, 191 pp.
- Moragas, I. SPA, Miguel De. Sociología de la Comunicación de Masas, España, Ed. Gustavo Gilli, 1982, 614 pp.
- Olabuenaga, Teresa. El discurso cinematográfico: un acercamiento semiótico, México, Ed. Trillas, s/f, 245 pp.

Piscitelli, Alejandro. Ciberculturas 2.0 En la era de las máquinas inteligentes, Argentina, Ed. Paidós, 2002, 285 pp.

Sadoul, Georges. Las Maravillas del Cine, Traduc. José de la Colina, México, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1987, 273 pp.

Sanchis, Vicente. Violencia en el cine, matones y asesinos en serie, España, Ed. La máscara, 1996, 223 pp.

Stam, Robert y otros. Nuevos conceptos de la teoría del cine: estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad, Trad. José Pavia Cogollos, España, Ed. Paidós, 1999, 271 pp.

Stam, Robert. Teorías del cine: una introducción, España, Ed. Paidós, 2000, 418pp.

The metropolitan Toronto School borrada, Qué hacer frente a la violencia en los medios, Trad. Eunice Cortés, México, Ed. Panorama, 2000, 107 pp.

Thompson, John B. Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas, México, Ed. UAM Xochimilco, 2ª ed., 1998, 479pp.

Velleggia, Susana. Cine: Entre el Espectáculo y la Realidad, México, Ed. Claves Latinoamericanas, 1986, 181 pp.

Zunzunegui, Santos. La mirada cercana: microanálisis fílmico, España, Ed. Paidós, 1996, 183 pp.

Zunzunegui, Santos. Pensar la imagen, 3 ed., España, Ed. Cátedra, 1995, 260 pp.

## **Hemerografía**

Fernández, Fátima. "Los medios: de la docilidad al contrapoder ético?", En: Nexos, N° 221, México, Mayo, 1996, pág. 147-150

Fernández Valenti, Tomás. "El crimen como meta", En: Dirigido, N° 252, España, diciembre, 1996

Fernández Valenti, Tomás. "Luces y sombras del cine negro", En: Dirigido, España, diciembre, 1981.

Wilson, Ron. "El lado siniestro de la conducta humana, las películas de crímenes de los noventas", En: Revista Estudios cinematográficos, N° 19, México, Junio-Octubre, 2000, pág. 57-65

Zavala, Lauro. "Cine clásico, moderno y posmoderno". Texto inédito. Presentado en la sesión plenaria del Congreso Internacional de Semiótica Visual, ITESM Ciudad de México, diciembre de 2003.

## **Ciberografía**

Microsoft Word, "El cine", En: Enciclopedia Encarta, 2000, 1-18 pp.

Spinelli, Hugo. "Violencia: Un concepto polisémico", Serie de Seminarios sobre Salud y Política Pública, 2005, 13-16 pp.

URL:<http://www.unla.edu.ar/departamentos/desaco/carreras/maestrias/epidemiologia/archivos/publicaciones/violencia/muertesviolentas.pdf>