

ritos) en obras como *El ángel exterminador*, *La vía láctea*, *Nazarín*, *El discreto encanto de la burguesía*. A la vez por la mezcla genial de un realismo rotundo y cruel con la inevitable parcela inconsciente que extrae del surrealismo.

La violencia puede ser no crueldad, puede no ser sádica, ya que el sadismo en arte (como en Sade) hace «filosófica» la crueldad. Las cargas inconscientes de crueldad que animan mucho cine actual, como dice Moravia, pueden ser signo de inmadurez, «falta de plenitud e inocencia». Sin embargo, sólo la razón puede hacerla madura, completa y culpable.

LA VIOLENCIA COMERCIALIZADA

Más allá del cine de militancia y propaganda o testimonio social, sectorizado por sus dificultades de difusión masiva, donde la violencia es denuncia o actitud ética, importa ahora la diferente actitud que adopta el cine y sus autores en el marco de la producción que llega habitualmente a la mayoría de los espectadores: el *show business*.

Habría que retornar, entonces, inevitablemente, al cine industria, que por su poder de difusión, sus contradicciones propias y las formas extremas que adopta ante el tema representa al máximo la manifestación de la violencia: la norteamericana.

Hemos citado ya un interesante ensayo de Jacques Grant¹ que incursiona sobre las causas profundas de la violencia cinematográfica en dicha producción fílmica. Asimismo importa el estudio acerca de las distintas formas que asumen sus filmes cuando se convierten en una denuncia de la violencia. Ya observamos cómo ésta resulta ambigua y poco clara en los casos de Peckinpah y Siegel, por ejemplo. En tanto Stanley Kubrick (*Dr. Insólito*, *La naranja mecánica*), Steven Spielberg (*Duel*, *Shugarland Express*) o Francis F. Coppola (*Apocalypsis Now*) la exponen concretamente como una manifestación siniestra, como una realidad totalmente despoetizada.

Dice Grant al respecto: «Hay, en efecto, una ambigüedad para el cine. Por un lado, la violencia es un tema eminentemente poético y no se podría excluir el placer estético de las obras que la glorifican; por otra parte, su denuncia enteramente recuperada contribuye a limpiar la buena conciencia norteamericana. Peckinpah y compañía gustan justificarse diciendo que rellenan al público de violencia para provocarle disgusto ante ella: no hacen más que mitridatismo. Podría ser, en cambio, Roger Corman, con su psicoanálisis salvaje, quien mejor haya captado el fenómeno. La casi totalidad de sus filmes, aun los menos logrados,

¹ En *Cinema 73*, núms. 178-179, París, 1973.

giran alrededor de las incertidumbres del hombre adulto en cuanto a su potencia viril. Obsesionado por la castración y, sobre todo, la captación (nieblas, telas de araña), pone radicalmente en tela de juicio la posición en que se considera el norteamericano como individuo en relación a la sociedad. No solamente, como lo indicaba *Targets*, de Peter Bogdanovich, la violencia está en cada uno de nosotros, sino que en cada uno de nosotros es que debe expresarse la necesidad de resistirla».

En cambio, y de hecho, son pocos los cineastas que expresen las raíces de la violencia como tema y no como emergente dramático (recordamos al azar *La sal de la tierra*, de Biberman, o *Johnny Get his Gun*, de Dalton Trumbo) de un mito ya fijo en la historia. Más bien, como en *Duel*, de Spielberg, o *Deliverance*, de John Boorman, lo que se revela es la angustia, el miedo ante un sistema creado. Son manifestaciones «viscerales» ante una locura individual que surge de un sentimiento general de inseguridad. Las relaciones entre la neurosis y el contexto social, como anota Grant, se tornan cada vez más paroxísticas en una época en que las esclerosis del mito se vuelven cada vez más visibles. (Recuérdese el caso real, entre muchos, del *Hijo de Sam*.)

Aún fuera de la corriente industrial, algunos pocos filmes de jóvenes (como *El asesinato de Fred Hampton*, documental colectivo, o *Punishment Park*, de Peter Watkins) formulan, en cambio, tesis claras y concretas. «No hay ya—escribe Grant en la nota citada—la denuncia satisfecha de la violencia; existe la manifestación y realización de una nueva violencia—de una contraviolencia—que desemboca en una formulación y en proposiciones políticas. La exactitud de la mira es tal que este tipo de filmes ha sido censurado *de facto* por los distribuidores comerciales americanos y que un ex vicepresidente (Spiro Agnew) haya calificado a sus autores de *eunucos y snobs*.»

Frente a este espectro de actitudes seriamente planteadas de la *protesta* estricta a la «mala conciencia» de los intelectuales, que suscita una crítica y un malestar profundo ante la sociedad violenta—espectro que da a muchas obras del cine norteamericano reciente una inusitada validez, tanto artística como ética—, están todas las estructuras tradicionales de filmes que exaltan la agresividad y la voluntad de poder en formas típicamente evasivas.

Casi redundante es la referencia a la serie de James Bond. Compendio singular de ciertas manifestaciones inquietantes de penetración psicológica que pueden alcanzarse a través de un espectáculo de masas alienante. El éxito de público que alcanzó otrora, gracias a su técnica brillante y al humor sofisticado que rodea a su invencible personaje, no ocultan sus precisas connotaciones fascizantes. Las antiguas justificaciones morales que cubrían al viejo héroe del *western* o al solitario

detective particular (Phillip Marlowe de Chandler y las demás obras de Hammett que surtieron al mejor cine «negro») ya ni siquiera se esgrimen para Bond. Es un producto sistematizado (casi científico en sus «mensajes», como diría Mac Luhan) que prescinde de toda justificación para sus métodos de eliminar al enemigo por cualquier medio.

Como en otras producciones más recientes y sutiles (como que utilizan ciertas formas externas del cine «progresista» al estilo de *Easy Rider*), los diversos Bond encubren su verdadero sentido (su metamenaje) bajo una imagen atractiva, la del elegante y atractivo triunfador, hábil con las mujeres y con las armas, aparentemente libre y sin ataduras, salvo su propia elección, vagamente patriótica. Es, sin embargo, un modelo inalcanzable para la identificación (salvo en su cinismo) para el ciudadano medio ansioso de seguridad y fascinado por el éxito que sólo le permite el consumo y la ensoñación vicaria, nunca la libertad.

Desde el origen de esa serie hasta la actualidad (Bond continúa, pero sin su brillantez original), el cine que describe la violencia bajo ropajes más o menos románticos y ficticios ha cedido el paso a productos cuya apariencia realista los convierte en casos muy sintomáticos, de lo que la escritora francesa Claire Clouzot llama «entretenimientos de propaganda»².

Un modelo de este tipo (aún más que el ambiguo *Mr. Majestik*, de Richard Fleisher) es *Walking Tall* (1973), de Phil Karlson. Fue un extraordinario éxito de público en Estados Unidos—hay que advertir que era un producto de bajos costes para consumo interno—y significativamente fue aplaudido en pueblos y ciudades del Sur, incluso en sectores muy populares. Su protagonista es un personaje real, el *sheriff* Buford Pusset, «héroe fascista por excelencia, campeón del orden y la represión»³.

La historia de *Walking Tall* revive paso a paso la actuación de un campeón de fútbol americano que se hace elegir como *sheriff* en el condado de Mc Nairy para terminar con todos los vicios: prostitución, juego, contrabando, secuestros, etc. El filme—según subraya la citada Claire Clouzot—es de «una eficacia y una violencia diabólicas» y lo muestra como típico representante de las fuerzas sanas del país, resistiendo a repetidos atentados. Solo contra todos, Buford Pusset, armado de un garrote de dos metros de largo, grueso como un árbol (hay que anotar que Pusset es un hombre de contextura gigantesca), derriba el desorden y la corrupción en medio de un baño de sangre. La película mezcla ya la realidad y la ficción, la leyenda y la mitología. El verdadero Pusset

² CLAIRE CLOUZOT: «Voyage chez les flics, les rétrogrades et les possédés», *Ecran*, núm. 24, París.

³ CLAIRE CLOUZOT: *Ibid.*, nota 2.

hizo la promoción de «su» filme exhibiendo su mandíbula artificial y sus seis operaciones de cirugía estética. El «héroe» ha sido ya objeto de tres *folk songs* sureñas y hay motivos: sufrió ocho atentados con pistolas, siete con puñales y su mujer fue asesinada. No es extraño que haya encontrado apoyo para lanzar su candidatura a la gobernación de Tennessee.

Esta mixtificación extrema del filme policial (cuyas aún modestas crudezas tenían como tipo a Mickey Spillane o las novelas de Handley Chase) no es más que el ejemplo característico de un género de larga tradición—recuérdese el clásico *Scarface*, de Hawks, en 1932.—, pero que recién en épocas recientes alcanzó su climax de violencia. Porque junto a los filmes de inspiración fascista como *Walking Tall* aparecen los que simplemente denuncian la crisis de las sociedades desarrolladas modernas (drogas, crímenes, robos) en forma casi siempre sangrienta. Junto a ciertas alegorías más o menos líricas (*Bonnie & Clyde*, por ejemplo), la mayoría se limita a ennegrecer (a enrojecer más bien) la crónica del delito.

Algunos de ellos, como *Serpico* (de Sidney Lumet) se animaban honestamente a denunciar las conexiones de alto nivel entre el mundo del hampa y las mismas fuerzas del orden. El filme, basado en la historia real del teniente Serpico, no excluye al final un dato significativo: la corrupción policial y política no disminuye a pesar de la heroicidad solitaria del policía y las investigaciones de la comisión Knapp, creada al efecto. Pero Serpico, al contrario de Puset, sabe que su actitud moral no modificará las cosas (como querían creer los antiguos modelos del género) y, amenazado por las represalias de sus colegas, se exilia en Suiza, donde vive actualmente. Como otros intentos serios de registrar este campo de la autoridad, la película de Lumet registra ciertos hechos nuevos del poder contemporáneo: la autonomía de ciertos organismos al servicio de una nación que llegan a convertirse (por su propia estructura) en un poder que controla el poder político para sus propios intereses.

En otro plano es el sentido de *Un ciudadano fuera de toda sospecha*, de Elio Petri, o de *Los tres días del cóndor*, acerca de los poderes de la CIA. Pero más allá de estas reflexiones serias sobre las sedes de la violencia, quizá adquieren mayor gravitación en los medios de comunicaciones masivas las centenas de productos rutinarios donde la agresión psicológica se ejerce cotidianamente con esa especie de «normalidad» que provoca la iteración constante. Más allá del cine, esta función la ejercen aún con mayor indefensión del espectador las series de televisión.

Esto, por otra parte, no hace sino renovar la vieja polémica de la influencia del cine como espectáculo. La existencia de censuras y de fuer-

tes intereses para encauzar su destino (y su control) como industria o como empresa de estado, demuestra que es un medio de comunicación y expresión que gravita sobre la mente y la conducta del hombre. Pero esa gravitación, tan temida o deseada, se manifiesta de modos muy diversos.

Parece posible que las obras de fundamentación política o social directa—desde las clásicas épicas eisenstenianas hasta la epopeya nazi de *El triunfo de la voluntad*, de Leni Riefenstahl—no ejerzan una influencia ideológica tan acentuada como se creyó, sobre todo en los grandes estratos de público. Precisamente porque a pesar de sus elementos emocionales están dirigidas ante todo a la conciencia y el razonamiento frente a sus mensajes. El mejor cine de vanguardia, tanto artístico como orientado a temas revolucionarios (los complejos y bellísimos filmes del húngaro Miklos Jancsó, como *Rapsodia húngara* o *Salmo rojo*, serían modélicos), ofrece a su receptor la posibilidad de elegir, interpretar o rechazar su mensaje. Al pedir una elección, respeta la libertad del espectador; a lo sumo, intenta convencer mediante las ideas.

En cambio, parece probable que el cine industrial medio (o el antiguo y algo archivado «cine de tesis» stalinista de los países del Este), forjado sobre ciertas pautas de consumo, contenga un poder de influencia mayor sobre los sectores más amplios que además se ven desprovistos, por razones más complejas, psicológicas y culturales, de las defensas críticas que puede oponer un espectador instruido al mensaje oculto, indirecto.

Desde un punto de vista social y psicológico, es evidente que el cine de «tesis» posee un menor poder de penetración (entre otras cosas suele ser aburrido) que el de «evasión». El cine «no comprometido», el que representa un entretenimiento, parece ser el que impone mejor una ideología dominante, modos de vida y costumbres. Un filme de evasión romántica como *Love Story*, un musical como *Fiebre del sábado a la noche* o un «comic» exaltado por la magia técnica de sus trucos, hace más por el sistema que representa y aprueba que una exhibición masiva de películas de propaganda directa, generalmente rechazadas por tediosas.

El cine publicitario conoce muy bien las leyes básicas de su efectividad: la repetición obsesiva del mensaje, la forma atractiva con la cual se envuelve el objeto a vender. Algo semejante ocurre en el enorme campo del *show business* clásico, cuya finalidad esencial, la ganancia, condiciona en gran parte sus temas y sus perspectivas.

Junto a esa producción masiva con pautas culturales codificadas para la alienación a través del subconsciente colectivo se alza otro capítulo frecuentemente siniestro: el dibujo animado infantil y sus correlatos en series televisivas noveladas. Su violencia latente o explícita ha sido de-

nunciada frecuentemente por educadores y psicólogos. Su manipulación interesada es probablemente más ominosa y agresiva que otras formas de violencia visual para adultos.

En este punto—y siempre recordando que a veces la realidad contemporánea ofrece conflictos más revulsivos que el cine más agresivo—vale la pena señalar que frente a esos condicionamientos espectaculares o burocráticos se alza a veces la fuerza creadora del artista o, si se quiere, el impacto imprevisible, necesario, de una rebelión consciente ante los componentes paralizantes, enfermos (o frustrados) de una superestructura de poder corrompida, de una sociedad en proceso de cambios imprevisibles.

Sexo y erotismo y violencia en manos de artistas como Buñuel, Marco Bellocchio, Bernardo Bertolucci, Ingmar Bergman o Dusan Makavejev (autor de un notable filme sobre la obra y vida de Wilhelm Reich) suelen ser elementos liberadores del hombre, como soñaron Artaud y Breton en los albores del surrealismo.

En manos de comerciantes sin imaginación, estos temas, que en el fondo son parte de la psiquis humana, probablemente causen menos daño a la moral individual de lo que se cree, que confronta la realidad cotidiana con un producto cuyo carácter repetitivo y rutinario es más peligroso que su ética inexistente.

No obstante, es probable que los productos del cine «sexy» o «porno» afecten más al buen gusto que a las costumbres. Pero ya se sabe que el buen gusto no es garantía de arte. Como en el problema de la violencia, los subproductos fílmicos del sexo son emergentes, no provocadores, de una sociedad en estado conflictivo.

Un analista objetivo por más que desee mantener una actitud científica (es decir, una honesta capacidad de comprender y explicar los fenómenos) puede sentirse a menudo impaciente, e incluso asqueado, ante productos más o menos sórdidos del cine falsamente erótico. O perturbado por las raíces profundas, inquietantes, que motivan el crecimiento actual del cine de la violencia gratuita.

A veces ambos componentes se unen en obras donde la violencia, la crueldad o la tortura son motores de excitación sexual.

Hemos citado ya en una nota anterior⁴ esas peculiares características de la «eroducción» japonesa, donde la frustración sexual y complejos sentimientos de dominación han suscitado toda una corriente de filmes semipornográficos donde el placer se deriva de flagelaciones, sometimientos y muerte. Pero esta ominosa percepción de contenidos latentes de irracionalidad patológica se han manifestado en otras cinematografías.

⁴ J. A. MAHIED: «Erotismo y violencia en el cine», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 351, septiembre 1979.