

Violencia juvenil en el cine norteamericano y europeo de los noventa

INTRODUCCIÓN

Creo que podríamos afirmar, sin temor a equivocarnos, que a lo largo del siglo XX el aspecto más controvertido del cine ha sido la violencia, seguida muy de cerca por el sexo. Tanto la violencia psíquica como la física, es decir, aquella que se oye y se ve en la pantalla, pueden manifestarse hoy de muy diversas formas y en todas sus gradaciones (secuestros, amenazas, insultos, puñetazos, heridas con arma blanca, disparos, explosiones, torturas, despedazamiento de cuerpos, canibalismo, violaciones, etc.) y en una gama de géneros que van desde el *gore* hasta la comedia pasando por el drama, el cine fantástico o el *thriller*, un género que se ha hecho muy popular pero que a veces no tiene unos límites definidos con respecto a los demás.

Muchos son los que consideran que en los últimos tiempos la presencia de la violencia en la pantalla se ha recrudecido y se ha vuelto más extravagante; incluso hay quien opina que su tratamiento en ocasiones ha llegado a sobrepasar los límites que un espectador puede soportar. Lo que acabamos de decir nos lleva a cuestionarnos una serie de preguntas que pueden sernos útiles a la hora de ver las posibles conexiones que, en lo referente al uso de la violencia, se dan entre ficción y realidad, y para ver también el papel que juegan en todo ello los jóvenes, tanto en calidad de protagonistas como de espectadores.

¿Cuándo empezó la violencia cinematográfica a volverse más explícita y por qué? ¿Su presencia en la gran pantalla puede considerarse como un juego peligroso e inmoderado, o por el contrario es sólo una forma de calmar nuestros miedos y a la vez procurarnos entretenimiento? ¿Existe una estética de la violencia en el cine? ¿Reflejan las películas la violencia real que existe en el mundo, o más bien hacen de motor que incita y promueve un efecto de imitación en los espectadores, sobre todo entre los más jóvenes?

Dada la imposibilidad de tratar aquí las múltiples películas que en los últimos tiempos han sido objeto de fuertes críticas y han levantado «ampollas» a su alrededor, me limitaré a dar algunos ejemplos de algunas de las más significativas, que han tratado la violencia partiendo de unas bases más «reales» y que formarían parte de las categorías genéricas de *thriller* y drama.

* Profesora de Filología Inglesa de la Universitat Jaume I de Castelló.

EL CINE NORTEAMERICANO DE ANTES Y EL DE AHORA

Si echáramos una rápida ojeada por la historia de la violencia en el cine, se podría pensar que el tratamiento de ésta dio un giro radical ya en los años 40, gracias al cine negro, que llevó el pesimismo de la América de la postguerra hasta un punto nihilista. Muchas películas pertenecientes a este género tomaban la forma de melodramas de crímenes para hablar de la corrupción universal (asesinatos, juego, prostitución, narcóticos, etc.), sin disfrazar la avaricia, la crueldad y en general la naturaleza antiheroica de los seres humanos. Dotados de una moral ambigua, los protagonistas de estas películas perseguían sus planes a través de los siniestros mundos nocturnos de la jungla americana, asumiendo de esta forma la absoluta e irremediable corrupción de la sociedad y de cada uno de sus miembros.

Nunca antes había transmitido el cine americano unas críticas tan radicales sobre la sociedad americana ni sobre cualquier otra, y no volvería a hacerlo hasta finales de los años sesenta, en que las críticas fueron mitigadas por el idealismo libertario. A pesar de su brevedad, en aquel entonces el cine negro se presentó como un oscuro espejo de la América de la postguerra y reflejó su anarquía moral. No es de sorprender pues que a un determinado número de importantes y poderosos americanos no les gustara lo que vieron.¹

Sin embargo, a pesar de lo subversivas que resultaran muchas de estas producciones, todas ellas tenían lugar en un mundo de certeza moral y la audiencia sabía que los gangsters serían destruidos al final por las fuerzas de la ley o por sus propios compañeros. También en otros géneros como el de terror, después de experimentar la sensación visual de un crimen y en caso extremo una carnicería, el perpetrador acababa siendo castigado y el espectador pensaba al final que se encontraba en un mundo seguro y que había un sentido de la justicia. Y otro tanto podríamos decir del héroe del *western*, que usaba sus puños y su revólver como herramientas de una justicia que siempre acababa por prevalecer.²

Fue a finales de los años sesenta, como consecuencia del McCarthismo, la guerra del Vietnam y la exposición pública de la corrupción política, cuando se produjo el cambio radical hacia la verdadera manifestación de la violencia.³ Un factor muy importante que influyó a este respecto fue la transformación de la audiencia. La gente que acudía semanalmente al cine empezó a cambiar tan rápidamente como la propia cultura cinematográfica y pasó de ser un grupo

1 David Cook (1981): *A History of Narrative Film*, New York-London: W.W. Norton & Company, p. 406. (Todas las citas de libros escritos originariamente en inglés, han sido traducidas por la autora).

2 Karl French (ed.) (1996): «Introduction», *Screen Violence*, London: Bloomsbury, p. 8.

3 Ver a este respecto lo que dice Martin Amis en «Hollywood's Four Big Lies», *Screen Violence*, p. 13

de mediana edad, con una modesta educación y perteneciente a la pequeña y mediana burguesía, a un grupo más joven, mejor educado y predominantemente de clase media. Los nuevos espectadores, tanto en USA como en el resto del mundo, tenían unos valores diferentes. Eran la primera generación que había crecido con la televisión, y por lo tanto poseían una cultura visual y entendían lo que veían. Ello les hizo volverse progresivamente más cínicos, exigentes y sofisticados.

Para bien o para mal, la audiencia tenía una actitud general más permisiva hacia determinados tabúes culturales como la representación explícita del sexo, la violencia y la muerte. Así que cuando se suprimió por completo la censura y se reemplazó por un sistema de índice de audiencias en noviembre de 1968, tanto el contenido como la forma del cine americano sufrieron una revolución que acabó permitiendo la representación de prácticamente cualquier cosa, incluyendo el sexo explícito y la violencia de la muerte.⁴

Obligados a estar al tanto de este cambio, los realizadores de cine comenzaron a presentar una imagen de la violencia más real, estilizada y sujeta a convenciones menos «amables» que en otras épocas (me refiero por ejemplo al hecho de que el héroe de antes siempre solía restablecerse de forma casi instantánea de unas heridas que hubieran acabado con la vida del mismísimo Hércules).

Fue en esos años también cuando la rígida estructura del llamado *studio system* de Hollywood empezó a tambalearse y surgió un grupo de guionistas y realizadores, entre ellos Martin Scorsese, Robert Altman, Stanley Kubrick y Arthur Penn que, aunque tenían mayor inseguridad económica, también trabajaron con más libertad y movilidad. Al hacer uso de su talento de forma más crítica y autoconsciente, estos cineastas sometieron a examen las formas y asunciones de la narrativa del cine comercial.

Fue concretamente el estreno de *Bonnie & Clyde*, dirigida en 1967 por Arthur Penn, lo que marcó el nacimiento de una nueva concepción del cine y una nueva audiencia en Estados Unidos. Basada en hechos reales, esta película contaba la vida de una joven pareja de criminales del *Midwest* que durante la época de la Depresión se enamoraron y empezaron una carrera de robos y asesinatos que acabó convirtiéndolos en héroes nacionales. Sus víctimas no eran gente ordinaria sino una serie de banqueros avariciosos y de policías armados que los defendían. Totalmente opuestos a los prototipos de los héroes establecidos que habían dominado Hollywood y plagado las películas durante décadas, estos nuevos héroes se acomodaron perfectamente a la ola revolucionaria de los sesenta. Claramente subversiva tanto en su forma como en su contenido.

4 David Cook: *Op. cit.*, p. 626.

do, *Bonnie & Clyde* fue causa de múltiples y furiosas críticas a nivel nacional, que la condenaron por su moral de violenta disconformidad contra el opresivo orden social. Pero la película dio pie también a la imitación –un caso claro sería *La huida* (1972) de Sam Peckinpah–, y hoy en día son cientos las parejas de criminales que aparecen como protagonistas de historias de *road movies* o filmes de carretera.

EL THRILLER JUVENIL Y LA ESTÉTICA DE LA VIOLENCIA

Dando un salto en el tiempo, y aunque gran parte de estos realizadores que comenzaron a finales de los sesenta y principios de los setenta sigue en activo, en la actualidad una nueva serie de cineastas ha tomado el relevo de esta línea de escalada de la violencia explícita en la pantalla. Entre ellos se encontrarían Quentin Tarantino, con películas como *Reservoir Dogs* o *Pulp Fiction*, Tony Scott, el responsable de *Amor a quemarropa*, y Oliver Stone, realizador entre otras muchas de la polémica *Asesinos natos*. Consideradas por la crítica como *cult movies* o películas de culto, las realizaciones de estos cineastas presentan una imagen de la violencia coreografiada con gran esmero y una mezcla de géneros que incluyen el policíaco, el drama e incluso la comedia, y que podríamos agrupar bajo el genérico de *thrillers* de suspense, de acción y psicológicos. Nos encontramos aquí como protagonistas con jóvenes solitarios o bien con parejas que presentan una gran ambigüedad moral. Alejados de sus casas y de sus familias, normalmente conflictivas, estas «almas perdidas» emprenden un viaje de huida de la realidad y acaban sumergiéndose en ambientes explícitamente amorales y criminales que no siempre tienen lugar en un escenario urbano, ya que los personajes pueden ir a parar a cualquier lugar perdido de la América profunda.

Un ejemplo de héroe solitario sería *El mariachi* (1992), ópera prima del realizador de origen hispano Robert Rodríguez, que rodó el filme contando sólo con 7000 dólares de presupuesto. Confeso admirador de Scorsese, Rodríguez hizo una película con un tratamiento similar al de las tiras cómicas centrando su atención en la narración a falta de poder enfatizar en la parte técnica. Ambientado en un Méjico más o menos futurista, *El mariachi* cuenta la historia de un joven cantante que se ve envuelto en un arreglo de cuentas entre gangsters y acaba sumergido en este caótico mundo de violencia del que sólo puede salir a tiros.

Las películas con una mujer joven como protagonista no son tan numerosas, pero podríamos mencionar *La asesina*, que es un *remake* de *Nikita*, producción francesa del año 1990 realizada por Jean-Luc Besson. Dirigida en 1993 por John Badham, *La asesina* cuenta la historia de una criminal y drogadicta que aguarda el día de su ejecución cuando un agente especializado en asesinos decide reclutarla para su equipo y convertirla en una máquina de matar al servicio de altos intereses.

Películas con pareja protagonista hay muchas. Por ejemplo, *Amor a quema-*

ropa, el negro *thriller* que en 1993 realizó Tony Scott a partir de un guión de Tarantino. Inspirada en la película de Terence Malick *Malas tierras* (1974), *Amor a quemarropa* es una explosiva historia de amor y violencia protagonizada por dos jóvenes solitarios y «amorales» que huyen al Sur perseguidos por gangsters y policías. Sumergidos en el mundo del hampa, ambos representan la América del narcotráfico y del escapismo.

Si bien muchos de estos personajes acaban convirtiéndose en asesinos forzados por las circunstancias, en ocasiones los jóvenes que pueblan estas películas se presentan ya desde el principio como psicópatas que hacen correr la sangre por la pantalla con sus despiadados crímenes. Éste es el caso del *film* que ya hemos mencionado, *La asesina*, y de otros muchos como *Henry, retrato de un asesino*, que fue realizada en 1989 por el debutante John McNaughton, quien se basó en las confesiones que hizo por televisión el asesino en serie Henry Lee Lucas para diseccionar la personalidad de éste. Lo que nos viene a decir *Henry, retrato de un asesino* es que existe una puerta emocional que no solemos cruzar, a pesar de que a veces pensemos: «Podría pelearme con alguien y matarlo en un altercado de tráfico». Por supuesto que no lo hacemos; la mayoría de la gente no lo hace. Pero sí hay algunos, que a causa de las circunstancias desgraciadas de su vida, o bien nacieron sin esa puerta que les impide cruzar la línea o bien ésta ha desaparecido.

Entre las escabrosas secuencias del filme hay una especialmente impactante en la que los criminales, después de haber filmado en video su propia violación y matanza a una familia, se deleitan viendo la grabación. Sobre esta escena nos habla concretamente el escritor Will Self:

En estas circunstancias, el espectador empieza a sentirse no sólo como un testigo real, sino también en cierto sentido como cómplice y responsable. La representación repetida de una filmación dentro de otra filmación lleva al espectador por un camino subliminal que le hace imaginar que es él quien ha hecho en realidad esa filmación, lo cual le convierte por extensión en el culpable de la representación de tales actos de violencia.⁵

Otra película de psicópatas que ha dado mucho que hablar en los últimos tiempos es *Asesinos natos*, dirigida en 1995 por Oliver Stone y basada también en un guión de Tarantino. Dotada de un espectacular montaje técnico y un estilo visual muy innovador, la película nos presenta a una joven y *sexy* pareja de psicópatas que se ha jurado fidelidad hasta el final y se ve convertida en la noticia más morbosa del momento gracias a un presentador de programas sensacionalistas. Este filme está planteado como un viaje alucinante y desconcertante sobre la escalada de violencia que desde hace algún tiempo viene asolando Estados Unidos y que ha creado una cultura que explotan hasta el hartazgo los se-

⁵ Will Self: «In Front of the Children», *Screen Violence*, p. 77.

ductores medios de comunicación. La sociedad aparece aquí como responsable, ya que es ella quien ha hecho de estos nuevos psicópatas «de diseño» que provocan la histeria colectiva, unos carniceros que matan por placer.

Tanto en *Asesinos natos* como en las demás películas que hemos mencionado, la violencia se ha vuelto más explícita al asumir que la audiencia es lo suficientemente responsable para sacar sus conclusiones. Ésta, la violencia, ya no es usada sólo por los malos para desequilibrar la justicia y el orden social que al final será restablecido por los buenos, como en la época dorada de Hollywood. Hoy nos hemos acostumbrado a que el villano, el psicópata, el asesino o el malvado, sean alzados a la categoría de celebridades y temerarios héroes de culto, gracias en parte a la gran profundidad psicológica que han ido alcanzando estos personajes con respecto a sus predecesores, que eran más bien asesinos sistemáticos y marginados u obsesos homicidas estilo Freddie Krueger, la pesadilla de los adolescentes de los ochenta. Al haberse perdido ese sentido de la inocencia, la violencia se ha convertido en algo más visceral, inseguro y desconcertante. Eso es lo que piensa por ejemplo el novelista Poppy Z. Brite cuando dice:

Creo que a muchos espectadores les disgusta ver una película como *Asesinos natos* no porque incite a la violencia sino porque no presenta nada que nos reasegure en contra de ella. Los malos no son castigados al final; ni siquiera estamos seguros de quiénes son «los malos». Más que el negro y el blanco de las historias tradicionales de crímenes y de terror, estas películas exploran las áreas grises, las zonas no reivindicadas.⁶

Debido a su fuerte carga de violencia, *Asesinos natos* ha sido acusada de invitar a la imitación y John Grisham, quién sabe si en beneficio propio, ha culpado a la película de dos recientes asesinatos y ha animado a las respectivas familias de las víctimas a denunciar a Oliver Stone. También en Gran Bretaña ha repercutido este escándalo y ha provocado que el estreno del filme se retrasase y fuera sometido a investigación por parte de la BBFC (British Board of Film Classification).

Lo que consigue darle más verismo a todas estas imágenes son los efectos especiales, que cada día se superan a sí mismos en su capacidad de estimular gráficamente el más sangriento de los detalles inventando nuevas y más sofisticadas formas de destripar y desmembrar un cuerpo humano, como hace notar Karl French:

Muchos espectadores perciben como un abuso esta confrontación de la violencia. Gilbert Adair, por ejemplo, ha comparado el asesinato explícitamente moderno que aparece en una casual, chocante pero semi-humorística escena de *Pulp Fiction* en la cual un joven es disparado accidental-

6 Poppy Z. Brite: «The American Vice», *Screen Violence*, p. 65.

mente en el asiento trasero de un coche, con el asesinato en la bolera en *Scarface* (1932). Mientras que *Scarface* consigue su efectividad a través del simbolismo, él se sintió asaltado por el gráfico realismo de la película de Tarantino.⁷

Pero a pesar de la intoxicación de violencia que hay en sus películas, no parece existir en Tarantino concretamente un deseo explícito de que el espectador juzgue lo que se le presenta en la pantalla. Y es que, más que las cuestiones morales, son los planteamientos estéticos los que a él parecen interesarle, y esto es algo que se nota tanto en la cuidada estilización como en la mezcla de géneros que presentan sus realizaciones y que le dan un contrapunto irónico a las historias.

EL DRAMA JUVENIL Y LA DENUNCIA DE LA VIOLENCIA

Junto al grupo de *thrillers* que hemos mencionado, en los primeros años de esta década se han venido haciendo una serie de dramas que han tratado también el tema de la violencia juvenil, pero desde un punto de vista más comprometido con la realidad social. Lo que nos presentan a menudo estas películas, destinadas a un público mayoritariamente joven, son experiencias reales vividas de una u otra manera por sus guionistas y realizadores, que han tratado de encontrar en el espectador un reconocimiento doloroso apelando a su conciencia como única salida del caótico mundo de finales del siglo XX.

Desde mi punto de vista, las películas más ilustrativas a este respecto son aquellas que han tratado el tema de la violencia en relación no sólo con la desigualdad social sino también con la racial. Me refiero a aquellas que a finales de los ochenta y principios de los noventa empezaron a realizar un grupo de jóvenes cineastas negros (encabezados por Spike Lee, el autor de *Aulas turbulentas* –1987– y *Haz lo que debes* –1989– a quien todos consideran su jefe de filas) inspirándose directamente y por primera vez en la realidad urbana de su ambiente.⁸ Esto supuso todo un fenómeno social y resulta sintomático que tal movimiento surgiera durante los años de presidencia de Ronald Reagan, quien con su nefasta política social y su amor hacia las campañas militares fomentó, en opinión de muchos, el abandono definitivo de las barriadas, que se vieron espoleadas ade-

7 Karl French: *Op. cit.*, p. 10.

8 Un movimiento artístico parecido a éste que se ha dado en el cine negro, ha tenido lugar en el terreno de la música con el llamado *gansta rap*. Formado por jóvenes músicos, muchos de los cuales han sido procesados en la vida real por uso de armas, tenencia de drogas, consumo de *crack* e incluso asesinato (algunos de sus miembros incluso han muerto ya), estos grupos radicales de *rap* acompañan sus canciones con un contenido lírico rico en racismo, sexismo y violencia. Todos ellos forman parte del *hip hop*, nombre con el que se conoce a la cultura callejera nacida en los ochenta y que utiliza el *rap* como medio de expresión musical.

más por el *boom* de una poderosa droga derivada de la heroína: el *crack*. En este contexto se recrudeció el clima social de los Estados Unidos y jóvenes como John Singleton, Mario Van Peebles, Bill Duke o Matty Rich quisieron con sus testimonios cinematográficos poner de manifiesto las tensiones reales que existen en el mundo exterior, resistiéndose además a que los blancos se encargaran de tratar la problemática de su comunidad.

Sus historias son historias urbanas que tienen lugar en los cinturones y barrios más pobres de las grandes ciudades. Allí pululan la droga, la prostitución, el paro y, consecuentemente la violencia, que se practica como medio de subsistencia, de conseguir de forma rápida todo que la sociedad promete pero a muchos se les niega, y también como medio de defensa, de intimidación y de venganza. Los protagonistas de estas películas son los desheredados y marginados, gente que no tiene oportunidad de salir adelante. Suelen pertenecer a familias rotas y sin medios económicos, pocos reciben una enseñanza institucionalizada y su mundo es la calle, los autos, los tatuajes, la música que sale a todo volumen de radiocassettes gigantes, un estilo de vestir que los identifica y una jerga especial para entenderse entre ellos. Su forma de desenvolverse en la ciudad es formando bandas, gracias a las cuales se sienten más fuertes a la hora de protegerse y defenderse de sus enemigos, ya sean éstos miembros de otras bandas que quieren hacerse con el control del barrio, o las fuerzas del orden y la ley. Su grupo de amigos es su verdadera familia y a ella le juran apoyo y fidelidad.

Entre las películas más significativas podríamos mencionar *Chicos del barrio*. Singleton tenía sólo 23 años y no había terminado aún sus estudios de cine en la Universidad del Sur de California, cuando dirigió este largometraje en 1990. Ambientado no ya en Harlem, sino en Los Ángeles, el centro de la ola revolucionaria negra, *Los chicos del barrio* refleja el fracaso de un sistema que no ha conseguido arreglar las diferencias interraciales y nos cuenta la historia de tres amigos que viven en el South Central, un barrio deshumanizado por las drogas y la guerra de bandas.

Aunque paradójicamente este filme denuncia la violencia de la que es víctima y que a su vez genera la población negra, así como las contradicciones internas que sobre el tema existen dentro de la propia población de color, cuando *Los chicos del barrio* se estrenó en Estados Unidos reabrió las heridas de un grupo social lleno de conflictos y provocó sangrientos incidentes en las salas de estreno. Como consecuencia de ello un joven murió de un disparo y hubo varios heridos. Ante esto, su realizador confesó que no se sentía responsable de sus consecuencias porque su historia reflejaba algo que él había vivido.

También *Straight Out of Brooklyn*, una cinta de tono claramente autobiográfico realizada en 1991 y a los diecinueve años por Matty Rich, aborda el tema de la violencia callejera protagonizada por jóvenes. Rich ha confesado que decidió hacer este filme...

... movido no por un interés especial hacia el cine ni hacia algún cineasta en particular, sino porque me sentía encolerizado y hastiado de ver que los que me rodeaban habían sido las víctimas de la comunidad de Brooklyn donde crecí. En lugar de vender mercancía en las esquinas de las calles y de matar a alguien como hacían mis colegas, que hoy ya están muertos, he comenzado a hacer funcionar mi cerebro.⁹

Otra película que se estrenó acompañada de polémica y controversia fue *New Jack City*, con la que Mario Van Peebles se dio a conocer en el mundo del cine en 1990. La cinta fue tachada de extremadamente violenta por el retrato complaciente que en ella se hace de los camellos de *crack*. Van Peebles salió al paso de estas acusaciones alegando que su realización era «antidroga, antiviolencia y antifraticida» y preguntándose en una carta publicada en el *New York Times* si las reglas del juego no son otras cuando se trata de cine hecho por negros.¹⁰

Quien sí ha «contra-acusado» y de forma aún más clara a la industria cinematográfica de las grandes producciones ha sido John Singleton. A raíz del estreno en España de *Semillas de rencor* (1995), película ambientada en una universidad por cuyo campus corre el odio, el racismo, el nazismo y la violencia, le preguntaron al realizador cuál sería su definición de una película violenta y contestó:

Arnold Schwarzenegger. Odio la hipocresía de la crítica blanca norteamericana, que muestra su racismo cuando bendice sus películas y tacha de violentas mis películas. Cuando ocurre algo violento, ocurre por algún motivo; sin embargo en las películas de Schwarzenegger matan sin justificación.¹¹

Existe pues un claro deseo de que la violencia que se ve en estos dramas juveniles no se identifique ni equipare a la que presentan las supertaquilleras películas de acción de Hollywood, que tienden a concebir el cine como un negocio y un puro entretenimiento en el que hay que darle al espectador lo que pide. Aquí no nos encontramos ya con películas realizadas por cineastas independientes a partir de un bajo presupuesto sino con realizaciones que mueven enormes cantidades de dinero y donde se hace gran uso de la tecnología más moderna para impactar al público (en este género se han alcanzado tales extremos que los efectos especiales parecen haberse convertido hoy día en la razón de hacer películas y no al revés). Las máximas figuras de estas producciones son los actores que las protagonizan y a veces incluso producen y dirigen. Me

9 «Le cinema black», *Première*, núm. 174, Septiembre de 1991, p. 84. (Texto traducido por la autora de este artículo).

10 *Ibid.*, p. 84.

11 Pepe Colubi: «Entrevista a John Singleton», *La Nueva España*, 2 de mayo de 1995, p. 67.

refiero a nombres como el mencionado Schwarzenegger o como Sylvester Stallone, Christopher Lambert o Steven Seagal. Todos ellos se han hecho famosos en el mundo entero por encarnar a una serie de héroes de acción musculosos e invencibles que en su papel de representantes de la ley y el orden –ya sea como policías, jueces o militares, por ejemplo– acaban aplicando la justicia por su cuenta. En un mundo claramente urbano, más o menos futurista, caótico, destrozado por las guerras, la corrupción y la violencia y constantemente amenazado por las fuerzas del mal, la sociedad necesita echar mano de estos personajes. Dotados de cualidades «sobrehumanas», ellos también se sirven de la violencia para alcanzar sus fines, pero ésta aquí aparece legitimizada y éticamente justificada.

Sin embargo, a pesar de contar con el apoyo de una gran masa de público, tampoco este tipo de producciones se ha librado en los últimos tiempos de las críticas, porque en Estados Unidos se ha desatado recientemente una ola anti-violencia propugnada en parte por el senador republicano Bob Dole, que hizo una serie de declaraciones en las que acusaba a la industria del cine de generar violencia. A raíz de ello muchas de estas cintas han recibido, para su exhibición, la clasificación R de *Restricted* (restringida). También en Inglaterra algunos filmes de acción han provocado la alerta en ciertos grupos sociales por su posible repercusión en las audiencias juveniles. Éste es el caso por ejemplo de *Juez Dredd* (1995) película dirigida por el londinense Danny Cannon y protagonizada por Sylvester Stallone, que aquí aparece como un justiciero implacable con alma de robot. Tras el estreno de la película Martin Barker, de la Universidad de Bristol, realizó un estudio sobre las posibles influencias del filme en la juventud inglesa y su teoría ha hecho temer una reimplantación de las doctrinas de Frederic Wertham sobre la violencia en los comics en los años 50. Dichas doctrinas arruinaron el sector de aquella época ya que en ellas se afirmaba que los lectores de este tipo de publicaciones imitan en la vida real las actitudes de sus héroes.

VIOLENCIA Y JUVENTUD EN EL CINE EUROPEO

A raíz de los estrenos provenientes del otro lado del Atlántico y a imitación de ellos, Europa también se ha dedicado en esta década a llevar una serie de dramas a la pantalla. Se trata de películas con «conciencia social» que denuncian las lacras que asolan la sociedad occidental propia del primer mundo y retratan a una juventud que en el fondo comparte las mismas preocupaciones e inquietudes y que reacciona igual de visceralmente ante una sociedad que no le ofrece alternativas. Sus protagonistas son jóvenes antisociales, adolescentes, inmigrantes o autóctonos, que expresan con violencia su marginalidad, su rabia, su impotencia y su desacuerdo con el sistema. Pero si bien muchos de los guio-

nistas y realizadores de este tipo de cine han crecido bajo la influencia del imperialismo cultural americano en la televisión, la publicidad, la música y el cine, en sus realizaciones puede verse un firme deseo de plantear la problemática propia de cada país. Veamos algunos ejemplos:

Chicos de la calle (Italia, 1990): Dirigida por Marco Rissi y ganadora de dos Premios David de Donatello —el equivalente a los Premios Goya en España—, esta secuela de la exitosa *Rejas de cristal*, película que abordaba los conflictos de un grupo de muchachos de un correccional de Palermo, retoma las vidas de estos mismos personajes para enfrentarlos al mundo exterior donde, ya fuera de la cárcel, siguen haciendo frente a un problema tras otro en sus precarias vidas.

El vídeo de Benny (Austria-Suiza, 1992): Huyendo del cine de entretenimiento y la uniformidad, el realizador Michael Haneke ha retratado aquí la progresiva congelación emocional en Centroeuropa y el horror al conformismo burgués. El protagonista en este caso es un adolescente burgués al que sus padres dejan solo a menudo. Gradualmente y debido a la falta de gente a su alrededor, los valores y sentidos de la realidad del muchacho empiezan a cambiar y como sustituto emocional recurre al mundo de los vídeos, que acaban perturbándole con el violento mundo que reflejan.

Shopping (Gran Bretaña, 1993): Este es un drama callejero que refleja el ambiente de Newcastle-upon-Tyne, lugar famoso por su delincuencia automovilística. El filme sigue los pasos de una banda de jóvenes marginados cuya máxima diversión es estrellar coches contra los escaparates. Antes de empezar a rodarlo, el debutante Paul Anderson se entrevistó con varios policías y delincuentes de Gran Bretaña, Francia, Alemania y USA.

El odio (Francia, 1995): Muy alejada del cine actual de este país, que se mueve entre las superproducciones históricas y los últimos coletazos de la *Nouvelle Vague*, este insólito, crispado y duro drama logró ganar tres Premios Cesar y está ambientado en una de las zonas más deprimidas y marginales del cinturón urbano de París. Su acción transcurre en 24 horas y tiene como telón de fondo los estragos de la crisis económica y el odio a las fuerzas policiales. La película cuenta cómo tres jóvenes sin futuro ni confianza en el sistema (un boxeador negro pacifista y traficante de drogas, un muchacho de origen asiático que está convencido de que para sobrevivir se necesita odiar, y un blanco que intenta ganarse el sustento gracias a pequeños trapicheos) viven el día más importante de su vida cuando encuentran una Smith & Weston calibre 44 que un policía vestido de paisano perdió durante los disturbios de la noche anterior. Dichos disturbios han provocado, entre otras cosas, que un amigo de los chicos esté debatiéndose entre la vida y la muerte tras un interrogatorio policial.

En *El odio*, la presencia quizá involuntaria de Scorsese se hace patente a través de las imágenes, los encuadres y la dureza de los rostros de los personajes. El propio Mathieu Kassovitz, su joven realizador, ha reconocido la influencia

que en él ha ejercido el cine de acción norteamericano al confesar: «No tengo una cultura cinematográfica muy extensa. No he visto todos los Cassavetes, no conozco todo Lang ni todos los Renoir. Sin embargo, conozco todos los Schwarzenegger».¹²

EL CINE ESPAÑOL

También en España, sobre todo en los últimos años, esta corriente de violencia juvenil ha llamado la atención de algunos realizadores no sólo noveles sino también veteranos como Montxo Armendáriz, que tiende a retratar en sus películas a *yonquis*, inmigrantes o jóvenes transgresores, como en el caso de *Historias del Kronen* (1994), porque opina que este tipo de personajes que se mueven al margen de lo que la sociedad considera «aceptable», es lo que realmente atrae al espectador.¹³

Historias del Kronen concretamente está basada en una novela del joven José Ángel Mañas y centra su atención en un tipo de jóvenes que según su autor existe en la realidad. Estos vendrían a formar parte de la llamada «generación K», que se caracteriza por el individualismo, el fin de las ideologías y las autopistas de la información. La película retrata a una pandilla de estudiantes de clase media alta que rebelándose contra el aburrimiento, se sirven de la provocación y la transgresión para vivir al límite de sus posibilidades y experimentar con todo aquello que les produzca emociones fuertes. La droga, el sexo y el alcohol son los elementos que les acompañan en este viaje hacia la búsqueda de una identidad que sólo reconocen cuando la tragedia es ya inevitable.

Otra película de jóvenes cuyas vidas transcurren en torno a la violencia es *Salto al vacío* (1995), primera realización del vasco Daniel Calparsoro, que se inspiró para hacerla en gente que conoció en otra época de su vida. Lo que aquí se nos presenta es un duro retrato generacional sin moralina y ambientado en un entorno marginal y hostil. Sumidos en la violencia de Euskadi, la serie de personajes marginados que desfilan en el filme son prisioneros de un ambiente que les ha obligado a construir un caparazón y que les impide mostrar su lado más humano, tierno y sensible.

Un filme que apuesta por las relaciones, el sentido de la ética y los sentimientos humanos es *Éxtasis* (1995), película dirigida por Mariano Barroso donde se cuenta la historia de tres jóvenes perdedores desde el punto de vista social, que sueñan con todo lo que el mundo oficial les ofrece: dinero, poder, éxito... Y para hacerlo realidad, idean un plan perverso que consiste en robar a sus respectivas familias y luego escapar.

12 *Fotogramas*, enero 1996, p. 87.

13 Pepe Colubi: «Entrevista a Montxo Armendáriz», *La Nueva España*, 20 de mayo de 1995, p. V.

El mundo de la droga también ha sido tratado en nuestro cine en *Antártida* (1995) de Manuel Hueriga. Aquí se narra la historia de una joven heroinómana perteneciente a una familia acomodada, que ha tomado un rumbo marginal. Después de ser cantante en un malogrado grupo de rock y de ver morir a su novio en sus propios brazos, la protagonista se siente desencantada de una existencia que no le ofrece nada. Entonces conoce a un chico también enganchado a la droga, y sin esperárselo los dos encuentran un enorme alijo con el que ven la posibilidad de hacer mucho dinero. Pero esto es sólo el principio de un montón de problemas.

Por último, una película de reciente realización que ha abordado la violencia extrema de las llamadas *snuff movies* es *Tesis*, del joven Alejandro Amenábar, y lo hace a través del personaje de una joven que realiza su tesis sobre la violencia audiovisual y se ve envuelta en un peligroso grupo clandestino que filma películas de tortura, violaciones y muertes reales.

LA RELACIÓN ENTRE FICCIÓN Y REALIDAD

La lista de películas podría alargarse mucho más y seguro que ustedes, si son aficionados al cine, han pensado en algún título no mencionado aquí, ya que son numerosas las realizaciones que han centrado su atención en la representación de la violencia, y más concretamente en aquella protagonizada por jóvenes. Mi intención al dar estos ejemplos era ver cómo en la actualidad la violencia ya no se reconoce en la pantalla pues ha ido cambiando progresivamente y de manera significativa, haciéndose cada vez más explícita porque el realismo es mucho mayor y el espectador tiene también un conocimiento más amplio de lo que es la violencia real. Pero el hecho de que, según los ejemplos que hemos dado, la violencia cinematográfica se observe desde distintos enfoques o perspectivas (como objeto estético, como gancho comercial o como medio de denuncia de una realidad social) no puede llevarnos a afirmar que ésta produzca un efecto de imitación en la realidad. Y es que una película violenta no hace que todos los espectadores se vuelvan violentos por el hecho de verla. Lo que sí es criticable desde mi punto de vista, y tratando el tema no ya como una cuestión moral sino más bien como un fallo artístico, es el abuso innecesario que muchas películas, sobre todo aquellas que se asientan sobre bases más reales, hacen de la violencia.

No es así sin embargo como lo ven muchos políticos, sociólogos, grupos de presión religiosos y asociaciones de espectadores, que desde sus comienzos han juzgado y tratado de controlar las imágenes violentas en el cine, al que han acusado de ser un medio peligroso y de ejercer una influencia subversiva. Al cine precisamente se le achacan muchos de los actos que saltan a los periódicos cada día y que suelen protagonizar jóvenes –en su mayoría

niños— convertidos en asesinos después de haber visto algún video o película violenta.

La relación entre película y espectador es un tema complejo que se ha agudizado en los últimos 30 años, y si bien sigue sin probarse la existencia de un nexo de unión entre la violencia real y la de ficción, esta cuestión central ha llegado a preocupar a muchos autores como Anthony Burgess, el autor de *La naranja mecánica*, la polémica novela luego convertida en película por Stanley Kubrick. En un artículo sobre la violencia en televisión, Burgess recordaba cómo tras la realización de esta película, él y Kubrick fueron «acusados de elaborar una obra de pornografía violenta». Acto seguido, Kubrick recibió duras amenazas por parte de los enemigos de la violencia, que acabaron prohibiendo la exhibición del filme en el Reino Unido (aunque sí pudo verse en el resto del mundo), porque habían llegado una serie de noticias procedentes de Estados Unidos, en donde «bandas de gamberros disfrazados a lo *naranja mecánica* se dedicaban a violar monjas en Poughkeepsie y a atacar ancianos en Indianápolis». Lo que Burgess concluye al respecto es lo siguiente:

La actitud agresiva de los jóvenes no procedía de la película *La naranja mecánica*; ya existía. Lo que sí aprendió la juventud fue un estilo de violencia, un nuevo modo de disfrazar la violencia; una salsa picante con la que sazonar la carne viva de las patadas, las bofetadas y los navajazos. La obra de arte en sí misma posee una cualidad magistral, un *élan* que da lugar a la invitación y la justifica.

Sabemos, pero preferimos no saberlo, que la disposición de Abraham a sacrificar a su propio hijo a Dios ha servido para justificar asesinatos de niños, y que el hecho de que el famoso asesino Haigh se bebiera la sangre de sus víctimas proviene de una maníaca devoción a la sagrada eucaristía. Es posible que un hombre que vea *Hamlet* y a continuación haga algo a lo que Hamlet se atrevió, es decir, matar a su tío. No se sabe si *El silencio de los corderos* ha fomentado en realidad el canibalismo o la disparatada carnicería de su principal criminal. De todos modos, en la actualidad, rendimos homenaje a una tesis que yo nunca me sentí capaz de aceptar: que el arte es peligroso. Pero comienzo a aceptar que, como novelista, pertenezco a la categoría de los peligrosos. Solía considerarme un escritor inofensivo que se limitaba a expresarse con la pluma o a golpear de tecla.¹⁴

Curiosamente, esta mención a la violencia que según Burgess encierran algunos pasajes de la *Biblia*, también ha llamado la atención de la escritora Camille Paglia. Para ella, el sufrimiento del cuerpo es uno de los grandes temas de las películas y de la moderna cultura popular, y esto choca frontalmente con el Cristianismo, que no puede admitir la idea de la agresión. Sin embargo, ahí reside una gran contradicción:

14 Anthony Burgess: *¿Es realmente violenta?* *El País*, 1 de julio de 1993, pp. 3-4.

En lo que se refiere a la idea del placer de contemplar el sufrimiento de un hombre o una mujer, siempre me he referido a ello en términos de la iconografía del catolicismo en Italia, del catolicismo latino, donde uno se encuentra con santos torturados de ambos géneros en todas partes. Si queremos hablar de la más grande imagen de «voyeurismo» sadomasoquista en la historia de Occidente, y quizás en la historia del mundo, entonces tenemos que remitirnos al Cristo crucificado.¹⁵

Todo esto nos da a entender que si bien es fácil achacarle al cine la culpa de una serie de actos violentos, lo que nuestra sociedad no parece estar dispuesta a cuestionarse es la violencia real que, como diría Walter Benjamin,¹⁶ responde éticamente a un fin justo y por lo tanto ha sido legitimizada por la Iglesia o por el Estado. Me refiero por ejemplo a la violencia que puede extraerse de la *Biblia*, que se considera un texto sagrado, a la que se observa en el mundo del deporte o a la que se desencadena en una guerra civil.

La realidad es que vivimos en un mundo donde la violencia amenaza constantemente con destruir nuestra imagen de la civilización y en lo que respecta al cine, hasta qué punto éste explota o influye en esta amenazante cuestión, es algo que todavía sigue sin estar claro.

15 Camille Plagia: «Time to Face Responsibility», *Screen Violence*, p. 39.

16 Walter Benjamin (1991): *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Madrid: Taurus, pp: 23-45.