



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA UAM XOCHIMILCO

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

LICENCIATURA EN SOCIOLOGÍA

MODULO XII "SOCIOLOGIA Y SOCIEDAD" TRIMESTRE LECTIVO

ASESOR: CISNEROS JOSE LUIS

TITULO DEL TRABAJO: VIOLENCIA Y CRUELDAD UNA PERSPECTIVA

SOCIÓLOGICA DESDE EL CINE DE LA CRUELDAD AL CINE GORE

ALUMNO: RANGEL FLORES JAVIER ALEJANDRO

MATRICULA:2183063561

FECHA DE ENTREGA: 20 DE JUNIO DE 2022

Tabla de Contenido

INTRODUCCIÓN	3
Preguntas de investigación	4
Justificación.....	5
Metodología.....	5
Capítulo 1: Hacia una definición de crueldad	8
1.0 Definición de violencia.....	8
1.2 ¿Qué es la crueldad?	12
1.3 Crueldad e indiferencia social	16
1.4 La Sociedad del espectáculo	18
1.5 La crueldad como entretenimiento	20
1.6 ¿Quién consume esta crueldad destinada al entretenimiento?.....	23
Capítulo 2: Del cine de la crueldad de André Bazin al cine gore de Gordon Lewis	28
2.1 El cine como mimesis de la sociedad.....	28
2.2 El cine como representación ideológica	31
3.1 El cine de la crueldad de André Bazin.....	32
2. 3 Cine de la crueldad en el surrealismo de Luis Buñuel	37
2.4 Ciencia Ficción y crueldad en la Naranja Mecánica de Stanley Kubrick	43
2.5 El Cine Tarantino exaltación de la crueldad como entretenimiento.....	51
2.6 Violencia y crueldad en la Ola del nuevo cine coreano a través de Park Choo-wook y la venganza	60
2,7 Cine Gore: espectáculo entre viseras, intestinos y psicópatas	70
Conclusiones.....	80
Referencias	82

INTRODUCCIÓN

En el presente trabajo de investigación se abordará la crueldad como objeto de estudio a partir del análisis social a través del cine, en sociología hay diferentes formas de abordar la crueldad desde diferentes ciencias sociales. Por la importancia del cine como una representación imitativa de la sociedad y por su carga ideológica, me pareció oportuno hacer una genealogía de cómo han cambiado las expresiones de la crueldad en función de diferentes géneros cinematográficos desde el cine de la crueldad durante los años 20, al cine gore en de los 60s a la actualidad en conjunto con los cambios sociales. En el primer capítulo se abordará acerca de las definiciones del concepto de crueldad, comenzando por la violencia ya que es un elemento indisoluble de la crueldad y da entrada a comprender mejor el concepto de crueldad, aclarando que existen muchas violencias como a la vez existen muchas crueldades.

Después el siguiente apartado abordare la teoría de Bauman sobre el surgimiento de la crueldad a partir de la indiferencia entre los individuos en consecuencia por una sociedad del consumo. También mencionó las ideas del Guy Debord y Vargas Llosa donde plantean reflexiones teóricas sobre la sociedad del entretenimiento y el tiempo de ocio como mercancía. En el segundo capítulo abordaré el cine y su importancia en la sociología como mimesis de la sociedad y su relevancia ideológica, resaltaré la importancia de las películas de algunos de los directores fundadores del cine de la crueldad como Erich Von Stroheim con la película muda *Avaricia* o Luis Buñuel con *Los olvidados* y *Un perro andaluz*, estos directores fueron mencionados por el crítico francés André Bazín en su libro homónimo *El cine de la crueldad*, aunque no define explícitamente el concepto de cine de la crueldad a partir de la creación imaginativa de los directores deja entre ver sus características, un cine arraigado en el inconsciente mencionaré otros géneros que tiene relación con la crueldad como es la Ciencia Ficción en la obra

ultraviolenta de Stanley Kubrick que es la Naranja Mecánica ambientada en un mundo distópico y cruel desde los sujetos abyectos y las instituciones sociales.

En los últimos apartados me centraré en el cine de Tarantino, la Nueva Ola y el cine gore. Tarantino a través de la violencia y la crueldad como representación en el cine, Tarantino haría un nuevo hito en el cine americano, se enfocaría en hacer que la crueldad como puede ser una escena de tortura fuera algo divertido y atractivo al público, formula que en otros países se adoptaría como en el cine asiático especialmente en Corea del Sur, haciendo que el cine de Tarantino se volviera mainstream con el tiempo. El cine gore a través de los litros de sangre como una forma de entretenimiento poco a poco se ha hecho hueco en la industria cinematográfica. El cine de la crueldad que reflexionaba sobre lo que se esconde en el interior de los seres humanos y la expresión artística buscaba dejar significados a través de la crueldad con argumentos en narrativas creativas, el éxito del gore en las salas de cine y las plataformas streaming y su viralización por internet responde a una sociedad indiferente, abocada al ocio.

Preguntas de investigación

Pregunta general

- ¿Por qué las expresiones de crueldad en el cine pasaron de una cualidad reflexiva en el cine de la crueldad al entretenimiento en el cine gore?

Preguntas específicas

- ¿Por qué la crueldad entre los individuos?
- ¿Qué factores sociales están asociados a la crueldad entre los individuos?
- ¿Qué implicaciones tiene el cine como una herramienta de reflexión social sobre la crueldad?

- ¿Qué géneros dentro del cine expresan violencia y crueldad?

Objetivo General

- Analizar las expresiones de crueldad del cine desde una perspectiva sociológica desde el cine de la crueldad hasta el cine gore

Objetivos particulares

- Definir el concepto de crueldad
- Identificar qué factores sociales son los que intervienen en el ejercicio de la crueldad
- Reflexionar sobre la importancia del cine como una herramienta reflexiva de la sociedad
- Analizar los géneros cinematográficos que expresan crueldad desde el cine de la crueldad hasta el cine gore

Justificación

Se han hecho diversos estudios sobre la crueldad como una categoría de análisis dentro de las ciencias sociales. Sobre todo, en la psicología o el psicoanálisis en el enfoque pulsional, pero en la sociología me encontré que es difícil encontrar investigaciones sociales acerca de la crueldad. Eso me motivó a tratar de hacer un análisis social desde el cine acerca de las expresiones de la crueldad y como han ido evolucionado a la par de la sociedad.

Metodología

La metodología utilizada será de acuerdo con una investigación cualitativa audiovisual exploratorio en el que el cine juega un papel importante en el análisis social, pero las investigaciones relacionando el cine y la crueldad son escasas. Lo que dificulta la investigación, es por eso por lo que se requiere una exploración e indagar en nuevas perspectivas sobre el tema. Por investigación exploratoria me baso en la metodología de Hernández Sampieri que define la investigación exploratoria de la siguiente manera.

“Los estudios exploratorios se realizan cuando el objetivo es examinar un tema o problema de investigación poco estudiado, del cual se tienen muchas dudas o no se ha abordado antes. Es decir, cuando la revisión de la literatura reveló que tan sólo hay guías no investigadas e ideas vagamente relacionadas con el problema de estudio, o bien, si deseamos indagar sobre temas y áreas desde nuevas perspectivas” (Sampier,3024,98)

También resaltar de las implicaciones investigativas que tiene el cine como producto audiovisual donde Alejandro Bae y Bernt Shnettler resaltan la importancia que tiene como fuente rica de información facilitando el análisis científico, a través del reflejo de la realidad, pero además permite la flexibilidad a las posibilidades interpretativas que pueda tener la subjetividad y la objetividad sobre la realidad social

En otras palabras, las tecnologías e imágenes resultantes pueden ser objetos ricos en información que extienden y amplían el campo de observación y facilitan el análisis, e igualmente son fruto de un proceso, un contexto de producción, de la intención y la posibilidad. Las imágenes, en definitiva, no responden exclusivamente al principio de precisión, factualidad y objetividad, sino que combinan formas diferentes de objetividad y subjetividad, realismo y reflexividad y en este sentido poseen un enorme potencial para enriquecer la investigación sobre la realidad social y las formas de su representación (Baer,Shnettler,)

En función a estos dos puntos metodológicos me he enfocado en realizar mi investigación. al analizar del porque las expresiones de crueldad del cine de la crueldad eran reflexivas, pero pasaron al cine gore a entretener. De acuerdo con el análisis de los siguientes directores y películas durante el proceso de investigación:

- Erich Von Stroheim (Avaricia 1924)
- Luis Buñuel (Un perro andaluz 1929), (Los olvidados 1950)
- Stanley Kubrick (La Naranja Mecánica 1971)
- Quentin Tarantino (Reservoir Dogs 1992), (Pulp Fiction 1994)
- Park Chan.wook (Señora Venganza 2005)
- Herschell Gordon Lewis (Blood Feast 1963), (The Gore Gore Girls 1973)

Capítulo 1: Hacia una definición de crueldad

1.0 Definición de violencia

No podemos entender el concepto de crueldad sin entender el concepto de violencia. La violencia se ha vuelto parte de nuestra cotidianidad por las vivencias de nuestro día a día y la difusión de los medios de comunicación de los sucesos violentos que acontecen en el mundo y en nuestro entorno más cercano. Nos damos cuenta de que existe violencia desde la experiencia de nuestra cotidianidad, la hemos normalizado con el acostumbramiento por el amarillismo sangriento que pulula en el torbellino de imágenes que encontramos en los medios los medios de comunicación masiva. Según *la OMS*

“La violencia es el “uso intencional de la fuerza física o el poder real o como amenaza contra uno mismo, una persona, grupo o comunidad que tiene como resultado la probabilidad de daño psicológico, lesiones, la muerte, privación o mal desarrollo (OMS).

Definición que es en función a políticas públicas internacionales, pero el definir que es la violencia es una tarea difícil, debido a que se estudia desde la multidisciplinariedad, ya que abarca varias dimensiones en las ciencias sociales desde la economía, psicología, antropología y sociología. Además, como menciona el sociólogo Chaime Marcuello la violencia siempre tiene una connotación metafizante, ya que la violencia puede ser asociada a distintas nociones conceptuales como: el Estado, la guerra, lo revolucionario, el sistema, la libertad, el miedo, etc. (Corraldi, 2020). De tal forma que, al remitirnos a estas nociones habría que preguntarnos bajo que dimensión queremos asociar la violencia y que tipo de violencia es ejercida.

Varios autores han reflexionado sobre la violencia desde sus diferentes áreas de conocimiento. Es por eso por lo que me fue pertinente recuperar algunas de estas reflexiones teóricas realizadas respecto al concepto de violencia. Mentos brillantes han reflexionado sobre la violencia, antes del comienzo de la segunda guerra mundial. Por ejemplo, Albert Einstein en una carta enviada a Sigmund Freud le externaba el siguiente cuestionamiento ¿Existe algún medio que permita al hombre liberarse de la guerra?, la guerra y la violencia esa relación indisoluble que confronta la supuesta racionalidad de las sociedades civilizadas. En dicha Carta, Einstein esbozaba su preocupación sobre la búsqueda de soluciones con el fin de detener los conflictos bélicos. Una de ellas era la creación de un órgano legislativo internacional, solución que se ve frustrada debido a la insaciable búsqueda de poder en una pequeña concentración de individuos mencionando lo siguiente:

“Ese “apetito de político de poder” se nutre a menudo de las actividades de otro grupo cuyas aspiraciones tienen un carácter puramente material y económico. Pienso aquí en particular en ese grupo poco numeroso pero decidido que encontramos en todos los países y que forman individuos que, indiferentes a las razones e intereses sociales, consideran la guerra y la fabricación y venta de armas simplemente como una ocasión para obtener ventajas particulares y ampliar el campo de su poder personal” (Einstein, 1932, párr.5).

En concordancia con la reflexión de Einstein respecto al conflicto entre los países, Jacques Rousseau sostenía que la guerra no era una lucha de seres humanos contra seres humanos, que las causas de los conflictos emanados de la violencia contra nuestros iguales en realidad es una lucha de Estados contra Estados, Rousseau sostenía lo siguiente:

“La guerra no es una relación de hombre a hombre, sino de Estado a Estado, en la cual los individuos son enemigos accidentalmente, no como hombres ni como ciudadanos, sino como soldados; no como miembros de la patria, sino como sus defensores. Por último, un Estado no puede tener por enemigo sino a otro Estado, y no a hombres; pues no pueden fijarse verdaderas relaciones entre cosas de diversa naturaleza”. (Granja, Charpenel,2014, p.2)

Tal como lo reitera Max Webber en referencia al concepto de Estado “Estado es aquella comunidad humana que, dentro de un determinado territorio (el territorio es el elemento definitivo), reclama con éxito para sí el monopolio de la violencia física legítima (Webber,1919, p.20). Aquí vemos como la violencia se presenta en una dimensión política a través de medios coercitivos donde el Estado tiene la capacidad legítima del control de la población. Para Raucek y Angela la coerción implica el uso de la fuerza física o intangible con el fin de obligar a que individuos o grupos realicen una acción en contra de su voluntad, dejando huellas físicas y psicológicas como consecuencia de quién impone métodos coercitivos (Montiel, Raucek, 1953, pág. 5), medios de coerción que son utilizados por la incapacidad de resolver por la vía pacífica en el plano político internacional y nacional.

Me pareció oportuno mencionar estos fragmentos de la carta de Einstein enviada a Freud, que sí bien no se refiere concretamente al concepto de violencia, menciona una de sus forma más cruel y despiadada que es la guerra. Pero otra pregunta que hacía reflexionar a Einstein era la siguiente ¿Cómo es posible que la masa, por efecto de esos medios artificiosos, se deje inflamar con tan insensato fervor y hasta el sacrificio de vida? a lo que el mismo Einstein se respondía argumentando que es debido a que el hombre tiene una necesidad de odio y de

destrucción (Unesco). Pero como se apreciará a lo largo de este trabajo de investigación, el concepto de la crueldad no se limita a las imágenes desgarradoras que ofrece la guerra o al totalitarismo. Sino que se presenta en la insensibilidad y en la desviación de la mirada hacía el sufrimiento del otro (Bauman, Donskis, 2015, p. 5).

Para comprender la tipología de la violencia me basare en el libro *Paz por medios pacíficos: paz y conflicto, desarrollo y civilización* del sociólogo noruego Johan Galtung que define la violencia de acuerdo con tres tipos; violencia directa, violencia estructural y violencia cultural. La violencia directa es la que se percibe visiblemente en la sociedad como actos de violencia física que se ejerce donde los actores son fácilmente identificables como víctima y victimario

“En la parte superior, siempre visible, se sitúa el estrato de la violencia directa con todo el registro de la crueldad perpetrada por los seres humanos contra los demás como contra otras formas de vida o la naturaleza en general” (Galtung, 2003, p.265).

Por otro lado, Galtung también menciona que hay una violencia estructural, este tipo de violencia es invisible y se ejerce en forma de explotación de las necesidades de acuerdo con el sistema político y económico dominante en función a la estratificación social y a la violencia en la privación de las necesidades “la estructura violenta típica en mi opinión tiene la explotación como pieza central. Esto significa, simplemente, que la clase dominante consigue muchos más beneficios de la interacción en la estructura que el resto (Galtung, 2003, p. 264). Por último, en una construcción en forma de triada se encuentra la violencia cultural que utiliza los aspectos simbólicos culturales como base legitimadora de las otras dos violencias, la violencia física y la estructural.

“Por violencia cultural nos referimos a aquellos aspectos de la cultura, la esfera simbólica de nuestra existencia-materializado en la religión y la ideología, en el lenguaje y el arte, en la ciencia empírica y la ciencia formal (la lógica, las matemáticas) - que puede ser utilizada para justificar o legitimar la violencia directa o la violencia estructural” (Galtung,2003, p.261)

El rescate teórico sobre la tipología de la violencia de Galtung es primordial para comprender que no existe una violencia, sino muchas violencias además de la física que es la más perceptible. Al igual que la violencia la crueldad representa significados simbólicos, estructurales y físicos representando relaciones de poder entre víctima y victimario

1.2 ¿Qué es la crueldad?

La crueldad es una de las manifestaciones más puras de la violencia, es la violencia por la violencia sin condiciones ni ataduras, la violencia desenmascarada que atrofia la moral de los individuos. Crueldad proviene del latín “viene de crudelitas y de del adjetivo crudus que significa crudo” (Cuevas, Alejandro, 2011, p.127), surge en apariencia en una aproximación a priori que la crueldad puede desarrollarse únicamente en el terreno de procesos conductuales, en la violencia extrema recreada y percibida propiamente del individuo, solamente desde el goce, disfrute y el sadismo. Sin interferencias sociales, explicativas, ocultando sus códigos y patrones en la invisibilidad. Es por lo que mayormente el concepto es estudiado por la psicología como procesos instintivos o conductuales y no tanto por la sociología, lo mismo ocurre desde el estudio de la psique con la perspectiva psicoanalítica de Freud con la teoría de las pulsiones que define a la crueldad de acuerdo con una dualidad entre pulsiones de vida y de muerte

“Admitimos que los instintos del hombre pertenecen exclusivamente a dos categorías: por una parte, los que quieren conservar y unir, a los que llamamos eróticos exactamente en el sentido de Eros en el Banquete de Platón y sexuales; y, por otra, los que quieren destruir y matar, que englobamos dentro de las nociones de pulsión agresiva o pulsión destructora” (Freud, s.f, párr.24)

Pero la crueldad tiene otras aristas que podemos articular para ir más allá de los postulados psicológicos y psicoanalistas. Habría que plantear en que situaciones

surge la violencia y como toma forma en su imagen más extrema cuando surgen actos tan violentos que hay uentre nuestros semejantes y hacemos caso omiso como actores pasivos ante ellos, habría que preguntarse cuestionamientos como los que plantea Michel Wieviorka

“Pero ya sea que inspire a la violencia o que surja con ocasión de ella, para ser una especie de complemento suyo, ¿ depende la crueldad siempre y completamente de la ausencia de cualquier otro significado? ¿ Se encuentra bien despojada de cualquier sentido fuera de ella misma, del placer que aporta la violencia? ¿ No remite más que a esta dimensión del sujeto personal que parece fuera de lo social fuera de la cultura, biología pura, naturaleza humana pura, o que se reduce a una economía psíquica ¿ no se puede encontrar un sentido tras ella incluido allí donde, aparentemente, parece que no hay ninguno?”(Wieviorka,2003,169)

De tal forma que como menciona Wierviorka al referirnos al concepto de crueldad, hay que mencionar que al igual que no solamente existe una comprensión de una única violencia, también existen distintas crueldades con distintos significados que las hacen posibles (Wieviorka,2003), Por ejemplo, existe una crueldad cultural que se difunde como si fuera espectáculo por el entretenimiento y se instala en el imaginario social de acuerdo a una insensibilidad por el dolor ajeno, por el sufrimiento y una compasión adormecida

“Al reproducir la crueldad de cierta manera, los medios de comunicación, de información y de entrenamiento se agencian la tarea de capitalizar y de monopolizar el sufrimiento. Son ellos quienes construyen los sujetos que deben ser violentados (por ejemplo, las mujeres, los indígenas, los estudiantes, los inmigrantes, etc.) los que tienen el permiso social para violentar (el estado, los hombres, la milicia, la policía, etc.). (Talavera,2022, p.50)

También puede existir una crueldad de acuerdo con significados simbólicos y ve en la crueldad más allá de la animalidad y bestialidad del goce ante el otro, ya que

en esta supuesta apariencia no opera ninguna lógica y va más allá del fin de la violencia.

“Una primera observación, aún muy superficial, es en realidad una advertencia: detrás de las apariencias de la pura gratuidad, de la violencia por la violencia, la crueldad más extrema puede muy bien remitir a significados que tienen sentido, al menos desde el punto de vista del autor” (Wieviorka,2003, p.160)

Un ejemplo que da Wieviorka en encontrar significados en la crueldad es desde la ritualización subjetiva en la relación entre víctima y victimario donde el cuerpo suscribe un juego simbólico. Por ejemplo, en su texto *Violencia y Crueldad* menciona dos casos, el primero de ellos es la confesión de un asesino del Estado de Masuchets que relata el psiquiatra James Gilligan director de la prisión del Estado, en ese relato cuenta como el asesino mató a su amiga sin ningún tipo de remordimiento de una manera tan cruel por medio de mutilaciones que para el psiquiatra estaba fuera de toda lógica emocional. Fue hasta que el homicida confesó lo siguiente

“El fruto de sus largas entrevistas con el criminal: otros muchachos lo habían golpeado cuando era un adolescente, había sido tratado en contra de su voluntad como un objeto homosexual pasivo, y fue él mismo quien, en el curso de una entrevista con el psiquiatra soltó finalmente la clave: si destruyo los ojos, dice, ya no se me puede avergonzar; si destruyo la lengua, ya no es posible tampoco burlarse de mí” (Wievorka,2003, p.161.)

El ejemplo que ofrece Wievorka es que desde punto de vista psicoanalista sería premeditado una suposición apresurada de que los actos crueles cometidos por el homicida fueron principalmente por cuestiones instintivas o por pulsaciones. De acuerdo con el relato del homicida, las mutilaciones sin sentido realmente tenían una función y era proyectar la vergüenza sufrida en el cuerpo como una huella memorística de un discurso de legitimidad en función a una carga emocional como fue el caso mencionado.

“Un ejemplo semejante nos invita a no ir nunca demasiado deprisa en los diagnósticos que postulan el carácter puramente instintivo, pulsional, buscador del disfrute o delirante, de la violencia extrema. Con todo eso, este es relativamente fácil de captar, ya que depende de una antropología en resumidas clásica: mutilas que afectan a los ojos, a la boca, al sexo son siempre profundamente simbólicas y cargadas de sentido, incluso si funcionan en otro registro distinto al de la razón o al del pensamiento racional” (Wievorka,2003, p.161.)

La crueldad no sería crueldad sino se inscribe en el cuerpo un mensaje, un significado, él mutilar, torturar, desollar va más allá del cuerpo inerte, es horrorizar a la sociedad, a las familias, va dirigida a un espectador (Estada, 2015). Es fundamental tener siempre claridad sobre el sentido del horror en todos los niveles de su manifestación, en donde las víctimas no se reducen a quienes sufren directamente la violencia, sino a todos aquellos que comparten elementos para decodificar el acto,

También hay remitirnos a una crueldad sistemática en la cual las conductas aparentemente malvadas son por la pulsión o el instinto, pero hay que tener en que pueden estar supeditada bajo un sistema ideológico y de valores que marcan roles y posiciones.

“El poder para ejercer la crueldad y el sufrimiento o para prevalecer la dignidad, va a depender de la interacción entre la personalidad y la influencia ideológica-ca del sistema y de la norma y el rol social que definen la Situación” (Zimbardo,2007 citado en Cabrera, 2017p. 157).

1.3 Crueldad e indiferencia social

Una de las características de la crueldad que sería pertinente reflexionar, es la falta de sensibilidad y el desconocimiento ante el otro por una ausencia de empatía. En la actualidad establecer conexiones estables junto al otro se vuelve una tarea complicada, en un mundo globalizado donde las relaciones sociales son sustituibles, los lazos entre nuestras amistades y familiares se vuelven quebradizos, débiles. Es por esa razón Bauman decide acuñar a las relaciones sociales como conexiones o redes

“A diferencia de las «relaciones», el «parentesco», la «pareja» e ideas semejantes que resaltan el compromiso mutuo y excluyen o soslayan a su opuesto, el descompromiso, la «red» representa una matriz que conecta y desconecta a la vez: la redes sólo son imaginables si ambas actividades no están habilitadas al mismo tiempo. En una red, conectarse y desconectarse son elecciones igualmente legítimas, gozan del mismo estatus y de igual importancia. ¡No tiene sentido preguntarse cuál de las dos actividades complementarias constituye «la esencia» de una red! «Red» sugiere momentos de «estar en contacto» intercalados con períodos de libre merodeo. En una red, las conexiones se establecen a demanda, y pueden cortarse a voluntad. Una relación «indeseable pero indisoluble» es precisamente lo que hace que una «relación» sea tan riesgosa como parece. Sin embargo, una «conexión indeseable» es un oxímoron: las conexiones pueden ser y son disueltas mucho antes de que empiecen a ser detestables” (Bauman, 2003, p.12.)

Al tener relaciones sociales esporádicas donde el individuo tiene la capacidad de conectar y desconectar por miedo al compromiso. Resulta complicado también generar relaciones interpersonales sólidas cuando hay un rechazo a la proximidad que a su vez repercute en una falta de sensibilidad ante los diversos problemas que aquejan a los demás individuos. Bauman menciona que la insensibilidad remite a manera de metáfora a la insensibilidad artificial que adquiere el cuerpo al

dolor a través de medicamentos ocasionado una ausencia de alertas que advierten al cuerpo que el organismo está fallando, se podría pensar que en vez de ser un defecto sería una cualidad que cualquiera quisiera tener. Pero, al contrario, nuestro cuerpo sin la capacidad de advertir de posibles amenazas a través del dolor dejaría pasar posibles enfermedades mortales que tendrían consecuencias muy graves al punto de llegar hasta la muerte (Bauman,2015). Aplicando la analogía de la insensibilidad a las relaciones sociales, Bauman (2015) menciona lo siguiente:

“La función del dolor como una alerta, una advertencia y un profiláctico tiende a olvidarse, sin embargo, cuando la idea de sensibilidad se transfiere desde los fenómenos orgánicos y corporales al universo de las relaciones interhumanas, y se vincula así al clasificador moral. La no percepción de signos tempranos de que algo amenaza o anda mal en el compañerismo humano y la viabilidad de la comunidad humana, y de que si no se hace nada las cosas se pondrán aún peor, significa que la noción de peligro se ha perdido de vista o se ha minimizado lo suficiente como para inutilizar las interacciones humanas como factores potenciales de autodefensa comunitaria, y los ha convertido en algo superfluo, somero, frágil y quebradizo.” (Bauman, Donskis, 2013, p.24)

De tal forma que, la insensibilidad moral vista desde el pensamiento de Bauman es la inhibición de las capacidades de socialización del ser humano por una sociedad centrada en el individualismo. Esto conlleva efectos y consecuencias acrecentando la indiferencia ante los escenarios y actos representativos que derivan de la crueldad. Bauman para comprender el comportamiento sobre la falta de sensibilidad e interés frente a los otros, utiliza el término de “adiaforización” que se refiere a la incapacidad de respuesta de lo que le ocurre a los demás como si no fueran seres humanos, sino simples objetos físicos. Bauman pone como ejemplo a las ejecuciones públicas durante la revolución francesa

“Todas esas personas que observaban una ejecución se habrían sentido horrorizadas si tal espectáculo las hubiera amenazado a ellas o a sus seres

queridos, pero como aquellas crueldades se infligían no a personas reales, sino a criminales y enemigos del pueblo, la capacidad humana para sentir afinidad y empatía fue suprimida” (Bauman, Donskis, 2013, p.53)

Con las ideas propuestas por Bauman, podemos dar cuenta que la crueldad encuentra refugio en nuestra indiferencia, en la incapacidad de sentir al otro, surgiendo un estado de adiaforización generalizado estimulado entre los individuos. Recreando una realidad ficticia donde los actos de crueldad no nos incumben, teniendo que surgir situaciones extremas donde la realidad ficticia se rompa y tengamos que experimentar en carne propia el dolor y sufrimiento.

1.4 La Sociedad del espectáculo

Como ser un individuo sensible cuando estamos inmiscuidos en nuestras relaciones sociales y nuestra forma de actuar dentro de la sociedad donde encontramos los estímulos en las imágenes que los medios de comunicación divulgan en la calle o en nuestros medios electrónicos, abarrotando nuestras mentes y menguando nuestra mirada crítica a lo que a testiguamos, ya que la inmediatez no permite opciones de almacenamiento de información, prosiguiendo con las ideas de Bauman, a esta inmediatez sin respiro dentro de nuestra vida cotidiana. Él menciona que son los daños colaterales de la sociedad del consumo, y que nos encontramos viviendo bajo la tiranía del momento característica de nuestra sociedad.

“El proceso de aprender y el proceso de olvidar tampoco tienen la menor oportunidad de escapar a la “tiranía del momento”, auxiliada y apuntalada por el continuo estado emergencia, ni al tiempo que se disuelve en una serie de nuevos comienzos dispares y aparentes, aunque engañosamente desconectados. La vida de consumo sólo puede ser una vida de aprendizaje de rápido, pero también debe ser una vida en la que todo se olvida velozmente “(Bauman, 2015, p.133)

No podemos tener satisfacciones duraderas, tenemos un celular nuevo y además del grado de obsolescencia imbuido por las grandes empresas tecnológicas, interiormente como individuos nos sentimos incompletos, sino adquirimos el nuevo juguete de moda. Es la insatisfacción una cualidad de la vida del consumidor y de la sociedad del consumo como menciona Bauman “la promesa de satisfacer los deseos humanos en un grado que ninguna otra sociedad del pasado pudo o soñó hacerlo, la promesa de satisfacción solo conserva su poder de seducción siempre y cuando esos deseos permanezcan insatisfechos “(Bauman,2915, p. 70).

Pero además en las condiciones actuales en las que vivimos nos encontramos en la sociedad del espectáculo, definición que desarrollo el filósofo, cineasta francés Guy Debord en los años 70s del siglo pasado, en su libro *La sociedad del espectáculo*. En las grandes ciudades del mundo como Nueva York o Tokyo, observamos al recorrer sus calles a cientos de personas hipnotizados por la luz brillante de sus teléfonos con una inclinación corporal en forma de reverencia como sí contemplaran una revelación divina, también vemos como en ciertos tramos de Central Park con esas grandes pantallas que acompañan a los edificios vemos como la gente se toma fotos para subirlas a las redes sociales esperando la aprobación de otros. Debord menciona que el espectáculo no es solamente la abrumadora ola de imágenes de la “mass media” desde un carácter publicitario. Sino que lo realmente importante dentro de su análisis del espectáculo es como los seres humanos se relacionan socialmente a través de las imágenes “El espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizada por imágenes” (Debord, 1967, p.9).

Las imágenes forman el universo de las apariencias, de la contemplación hacia el otro, es un universo de representaciones, pasando a formar parte de las relaciones económicas y sociales del capitalismo, en donde se establece la imagen como un fetiche de la mercancía una imagen que resulta ajena de los individuos “Toda la vida en las sociedades donde rigen las condiciones modernas de producción se manifiesta como una inmensa acumulación de espectáculos.

Todo lo que antes era vivido directamente se ha alejado en una representación” (Debord,1967, p.8), lo espectacular suprime las experiencias humanas formando el mundo de las representaciones tomando vida en una realidad única como si fueran las sombras que veían los prisioneros en el relato del mito de platón

Cavernosa vivienda subterránea provista de una larga entrada, abierta a la luz, que se extiende a lo ancho de toda la caverna y unos hombres que están en ella desde niños, atados, de modo que tengan que estarse quietos y mirar únicamente adelante; detrás de ellos, la luz de un fuego que arde a lo lejos y en plano superior; y entre el fuego y los encadenados, un camino situado en alto; y a lo largo del camino unos hombres que transportan toda clase de objetos, de tal manera que los primeros no tendrán por real ninguna otra cosa más que las sombras de los objetos fabricados” (Platón 2005, p. 406-407 citado en Rodríguez, 2012, p.2)

Lo espectacular es la enajenación del ser de lo que es, de lo que tiene por el parecer como forma de comunicación entre los individuos. En la tiranía del momento las representaciones no son fijas, van cambiando con el tiempo es un proceso cíclico entre representaciones pasadas y futuras que cobran vida y se materializan en identidades fragmentadas.

“Allí donde el mundo real se transforma en simples imágenes, las simples imágenes se convierten en seres reales, motivaciones eficientes de un comportamiento hipnótico. El espectáculo como tendencia a hacer ver, por diferentes mediaciones especializadas, el mundo que no puede más ser directamente alcanzado encuentra normalmente en la vista el sentido humano privilegiado que fue en otras épocas el tacto; el sentido más abstracto, el más susceptible engaño, corresponde a la abstracción generalizada de la sociedad” (Debord, 1967, p.13).

1.5 La crueldad como entretenimiento

En una sociedad del espectáculo donde el predominio de la vida social son las representaciones a través de las imágenes. Ramón Fabelo menciona que el avance desmesurado de la tecnología vino a cambiar a través de la manipulación de las imágenes nuestra manera de relacionarnos con el mundo mediante la estetización simbólica de nuestra vida cotidiana (Fáblelo, 2005), cambios que se producen bajo la lógica de un sistema capitalista.

“Pero estos cambios se producen, al mismo tiempo, en los marcos de un mundo en el que predomina la lógica del capital, no interesada precisamente, en proyectar una imagen Fidelina de la realidad. Debido a su propia naturaleza manipuladora, lo más importante desde la perspectiva lógica del capital no es la verdad, ni siquiera la vida misma, sino la maximización constante de las ganancias al costo que sea”.
(Fábelo,2005,p-- 211)

La sociedad del espectáculo se disfraza de este estetismo de la vida cotidiana bajo la lógica del consumo, adueñándose ya no solamente de nuestro tiempo de trabajo. Sino también creando una ilusión de libertad apropiándose también de nuestro tiempo de ocio como menciona Debord“ La forma y el contenido del espectáculo son, del mismo modo la justificación de las condiciones y de los fines del sistema existente. El espectáculo es también la permanente presencia de esta justificación, en cuanto ocupación de la parte primordial del tiempo de vida que transcurre fuera del ámbito de la producción moderna (Debord,1969, p.39), Vargas Llosa describe de otra forma a esta sociedad del espectáculo y la denomina la sociedad del entretenimiento. Una sociedad del entretenimiento donde existe una seducción incesante por la diversión y escapar del aburrimiento como un objetivo primordial de vida (Llosa,2009, p.14), En una sociedad del espectáculo donde la imagen se convierte en mercancía, en la que se consume en exceso la publicidad como la realizada por los periódicos amarillistas aborde planas con titulares como degollamientos, asesinatos, muertes escandalosas que se presentan en primeras planas sin ninguna tipo de medida de mostrar las imágenes más gráficas de la crueldad.

“En este tipo de contenidos no se cuida en ningún sentido el carácter sensible ni de la imagen ni de los espectadores, ni mucho menos se tiene en cuenta el mínimo respeto por la víctima que se exhibe. La única finalidad de estas imágenes es llamar la atención, entretener, vender. Estos contenidos se caracterizan por presentar lo grotesco y lo burdo de la realidad, por capturar una tragedia o un suceso desagradable y mostrarlo sin otorgarle lenguaje sensible alguno. La sangre y la crueldad son la principal retórica de estos contenidos. Las imágenes explícitas de los periódicos lucran con la crueldad y la violencia, mismas que en una sociedad del espectáculo se hacen medios de consumo y entretenimiento”.(Servin,2020,párr.3)

En el cine, la televisión y en todo tipo de medios de comunicación convivimos con la crueldad diariamente, se vuelve parte de nuestra vida, es una convivencia con la sangre con la muerte en todos sus tipos de atrocidades como lo menciona Fernando Ulloa “Convivimos con la crueldad y estamos en connivencia con ella. La crueldad es el fracaso de la ternura. En la sociedad actual es un producto de consumo. Hay una estética de la crueldad en la televisión, en el cine, en los cómics. Y como producto del consumo, está banalizada” (Zanolli,2019, párr.1). En el cine sobre todo la espectacularidad de la sangre se ve género slasher donde el elemento principal que sirve como gancho en el espectador es el asesino en la utilización estética de la crueldad, pero no en la transmisión de un mensaje moralizante o generar un cambio disruptivo en el espectador mediante el dolor ajeno. Sino que, es una crueldad cuyo objetivo simplemente se debe al entretenimiento.

“Muy bien representada en el cine, pero en absoluto ausente de la literatura, esta crueldad se convierte en espectáculo, en esparcimiento que se agota en la provocación de emociones tan intensas como vicarias. Asesinos en serie, policías sádicos, violadores, todo tipo de psicópatas pueblan miles de páginas y de fotogramas que no tienen otro sentido que el entretenimiento,

el cual parece ser la meta de la mayor parte de la producción cultural contemporánea” (Ovejero, 2012, p.35)

1.6 ¿Quién consume esta crueldad destinada al entretenimiento?

La industria del entretenimiento nos ha impuesto en nuestra vida privada y pública una lógica del divertimento como modo de vida. Vargas Llosa menciona que uno de esos éxitos ha sido la democratización de la cultura, una cultura que poco a poco fue copando en sectores más amplios sobre todo dirigida a la clase media que después de la segunda guerra mundial comenzó a crecer en demasía debido un crecimiento económico en Estados Unidos con y en la consolidación del denominado Estado de Bienestar y el American way of life extendiéndose por todo el mundo sobre todo en Occidente

“En todas las sociedades democráticas y liberales de Europa y América del Norte las clases medias crecieron como la espuma, se intensificó la movilidad social y se produjo, al mismo tiempo, una notable apertura de los parámetros morales, empezando por la vida sexual, tradicionalmente frenada por las iglesias y el laicismo pacato de las organizaciones políticas, tanto de derecha como de izquierda” (Llosa,2009, p.15),

Para Edgar Morin la cultura es un cuerpo formado por normas, símbolos, mitos e imágenes que estructuran las emociones y los instintos de los individuos (Edgar, Morin,1962, p.21), diferentes culturas modifican la forma en la que vivimos desde una cultura religiosa en donde la práctica de nuestra vida gira en torno a la fe. En ese sentido la cultura de masas es cultura dirigida a toda la población donde hay procedimientos masivos de producción, donde los productos tienen una carga simbólica y sobre todo que es una cultura que va dirigida a cualquier estrato social

“Cultura de masas, es decir, producida según normas masivas de fabricación industrial; extendida por técnicas de difusión masiva (a las cuales un extraño neologismo anglo-latino llama massmedia; dirigida a una

masa social, es decir, a una gigantes aglomeración de individuos seleccionados sin tener en cuenta las estructuras sociales internas de la sociedad”(Morin, 1962,20)

Críticas desde diferentes perspectivas han surgido en cuánto a que la cultura de masas como una cultura que adormece las mentes y como un cultivo de ignorancia generalizada como menciona Vargas Llosa “La literatura light, como el cine light y el alter light, da la impresión cómoda al lector, y al espectador, de ser culto, revolucionaria, moderno, y de estar a la vanguardia, con el mínimo esfuerzo intelectual”(Llosa, 2009,p.15). También el politólogo italiano Giovanni Sartori en su libro *Homo Videns La sociedad Teledirigida* externaba su preocupación en atribuirles a los medios de comunicación masivos el núcleo cultural de la humanidad en una sociedad del espectáculo especialmente en la televisión y que estos elementos transformarían al ser humano de Homo Sapiens en Homo Videns, una cultura escrita que sería desplaza por una cultura audiovisual “Así pues, la tesis es que el hombre que lee y el hombre que ve, la cultura escrita y la cultura audiovisual, dan lugar a una síntesis armoniosa. A ello respondo que si fuera así, sería perfecto” (Sartori,1998, p.50), para Sartori todavía no existe esa simbiosis entre la televisión y la palabra-escrita, fundamentando su tesis en que los niños y niñas pasan más tiempo en la televisión cuyo contenido es vacío intelectualmente y dejan a un lado el enriquecimiento cultural que ofrecen los libros, aprenden a ver antes que escribir y a la larga se convierte en un empobrecimiento cultural en la adultez

“No podría describir mejor al vídeo-niño, es decir, el niño que ha crecido ante un televisor. ¿Este niño se convierte algún día en adulto? Naturalmente que sí, a la fuerza. Pero se trata siempre de un adulto sordo de por vida a los estímulos de la lectura y del saber transmitidos por la cultura escrita. Los estímulos ante los cuales responde cuando es adulto son casi exclusivamente audiovisuales. Por tanto, el vídeo-niño no crece mucho más. A los treinta años es un adulto empobrecido, educado por el mensaje: «la cultura, qué rollazo», de Ambra Angiolini (l'enfan: prodige que

animaba las vacaciones televisivas), es, pues, un adulto marcado durante toda su vida por una atrofia cultural” (Sartori,1998, p.38)

También hay una crítica marxista como Debord la expuso en su libro la sociología del espectáculo donde las representaciones se fundamentan dentro del sistema capitalista y la alienación del hombre ya no solamente esta en su trabajo, sino también fuera de él como lo menciona Edgar Morin “Más profundamente marxista es la crítica de la nueva alienación burguesa: la alienación del hombre en el trabajo se prolonga hoy día a través de la alienación en el consumo y el ocio, en la falsa cultura” (Morin, 1962, p.24).

Hay defensores que están en contra de la crítica a la cultura de masas entre uno de ellos se encuentra Umberto Eco que argumenta a los críticos de la mass media que sus conjeturas son discriminatorias e infundadas con el fin de preservar una cultura artística que históricamente les había pertenecido a las clases privilegiadas con el surgimiento de la cultura de masas eso cambio y la cultura podía ser accesible a todo público

“La cultura de masas no ha ocupado en realidad el puesto de una supuesta cultura superior; se ha difundido simplemente entre masas enormes que antes no tenían acceso al beneficio de la cultura. El exceso de información sobre el presente, en menoscabo de la conciencia histórica, es recibido por una parte de la humanidad que antes no recibía información ninguna sobre el presente (y era por lo tanto mantenida apartada de toda inserción responsable en la vida asociada) y no poseía otros conocimientos históricos que anquilosadas nociones sobre mitologías tradicionales” (Eco,1965, p.52)

Para el sociólogo Frédéric Martel, la cultura de masas ya no se divide en High culture o Low culture. El intercambio cultural se ha incrementado a raíz de la globalización y es la cultura estadounidense la que ha logrado influir en la cultura de otros países a través de su industria creativa con las plataformas digitales, ya no venden solamente productos culturales, sino también servicios (Martel, 2010, p.11), Martel en una entrevista que le hace Joseph Nye antiguo viceministro de Bill

Clinton mencionaba que la influencia geopolítica de Estados Unidos como potencia dominante debía ser por su poder cultural y no por el bélico

“Es la idea de que para influir en los asuntos internacionales y mejorar su imagen, Estados Unidos debe utilizar su cultura y no su fuerza militar, económica e industrial (el hard power), El soft power es la atracción, y no la coerción” (Martel, 2010, p.14)

Martel, debido la importancia de Estados Unidos en el panorama cultural del mundo comienza a estudiar el fenómeno bajo otro concepto el Mainstream debido a que la influencia cultural de americanizar se encuentra en cualquier contenido de consumo en la televisión, el cine, el manga, la música, entre otros. Una americanización cultural que se encuentra en muchos países de Oriente y de América Latina, bajo un discurso de dominación “La palabra mainstream, difícil de traducir, significa literalmente “dominante” o “gran público”, y se emplea generalmente para un medio, un programa de televisión o un producto cultural destinado a una gran audiencia”. (Martel, 2010, p. 10)

El cine también se ha vuelto mainstream con los denominados bluckbusters que se estrenan generalmente en verano y se disparan en todo el mundo en muchas lenguas. Martell entrevistando Jeffrey Katzenberg que fue un directivo de los estudios de Disney entre 1984 a 1994, explicaba que hacían cine para el gran público, películas globales

“Hago películas dirigidas a todos los públicos y todas las generaciones; películas que puedan viajar fácilmente por el mundo. Hoy las producimos casi siempre en 28 lenguas y hacemos que sean big event movies en Estados Unidos y en el extranjero. Incluso diría que las diseñamos, que las fabricamos para ser global big event movies” (Martel, 2010, p. 67)

Hay otro tipo de cine que se desvía del mainstream cuya atracción argumental no son los finales felices. Por ejemplo, el cine gore que presenta desmembramientos, sexo explícito, violaciones, entre otras atrocidades. El cine gore es puro entretenimiento, simplemente es un placebo momentáneo para apaciguar nuestro

aburrimiento cotidiano, Oviedo hace esa comparativa con el porno en cuanto a que las películas gore es una excitación momentánea pero poco transgresora

“Suelen ser tan poco transgresoras como las películas pornográficas que ofrecen muchos canales a partir de ciertas horas de la noche. Más que atacar la moralidad establecida, son una válvula de escape a la represión que toda moral impone; pero no cuestionan ésta, sencillamente invitan a ignorarla durante unas horas en la oscuridad del cine o en la clandestinidad de la propia vivienda” (Ovejero,2012, p.39)

La atracción por el cine ultraviolento y cruel responde a una sociedad bajo valores sociales individualistas, de una cultura postmodernista donde el dualismo es una forma imperante de vivir, la contradicción individual, el hedonismo, el narcisismo y el individuo como un todo a partir de las subjetividades emocionales son partes de las características que menciona Lipoyevski y que se le pueden atribuir al espectador del cine violento y gore

“La cultura posmoderna representa el polo «superestructural» de una sociedad que emerge de un tipo de organización uniforme, dirigista y que, para ello, mezcla los últimos valores modernos, realza el pasado y la tradición, revaloriza lo local y la vida simple, disuelve la preeminencia de la centralidad, disemina los criterios de lo verdadero y del arte, legitima la afirmación de la identidad personal conforme a los valores de una sociedad personalizada en la que lo importante es ser uno mismo, en la que por lo tanto cualquiera tiene derecho a la ciudadanía y al reconocimiento social, en la que ya nada debe imponerse de un modo imperativo y duradero, en la que todas las opciones, todos los niveles pueden cohabitar sin contradicción ni postergación” (Lipoyevski, 2005, p.11)

Capítulo 2: Del cine de la crueldad de André Bazin al cine gore de Gordon Lewis

2.1 El cine como mimesis de la sociedad

El cine ha adquirido gran importancia en la vida de la sociedad formando parte de una ritualización en nuestra vida cotidiana, desde comprar del boleto para ver la obra fílmica. Genera un ambiente de socialización que congrega a los individuos de diferentes estratos sociales en conversaciones sobre el pasado y el presente más allá del objeto que están viendo como puede ser la película. De tal forma que, el cine representa en nuestra cotidianidad una forma de socialización como lo afirma Sorlin

“Asistir —no asistir— a una función: esa elección es superior al objeto que se trata de ver; revela intereses, una actitud, relaciones con el medio que no se resumen en el acto —tan sencillo— de comprar una entrada y de

sentarse; sin embargo, precisamente a partir de este objeto se tienden otras redes, se constituyen relaciones nuevas. Ir al cine es, indisociablemente, cumplir con un rito social e integrarse al conjunto de los testigos de un espectáculo particular” (Sorlin, 1977, pág.11)

Edgar Morín menciona que en las postrimerías del siglo XIX surgieron dos inventos que revolucionaron el mundo y ofrecieron nuevas experiencias al mundo, uno de ellos fue el avión que abrió las puertas del ser humano a surcar los cielos alejado de la tierra, en cambio el cine tenía como objetivo captar nítidamente como si de una impresora se tratase las conexiones sociales entre los individuos y la naturaleza de la tierra

“Al mismo tiempo se presentaba una máquina igualmente milagrosa; esta vez el prodigio no consistía en lanzarse hacia el más allá aéreo, donde sólo habitaban los muertos, los ángeles y los dioses, sino en reflejar la realidad de la tierra. El objetivo- y aquí el adjetivo tenía tal peso que se hacía sustantivo- capta la vida para reproducirla, imprimirla, según Marcel L’Herbier” (Morín, 1956, pág.13)

Además, de tener cualidades miméticas, el cine construye identidades y realidades, nos identificamos con los protagonistas dentro de las películas porque representamos sus actos como si fueran nuestros conforme a las experiencias vividas y entramos en una reflexión sobre nuestra propia forma de actuar (Fuente-Alba, Basulto,2019), Se menciona que el cine recrea una realidad ficticia con tal fidelidad que encontrar matices y diferencias con nuestra realidad es complejo. De cierta manera, el cine se le ha denominado que es un espejo de la sociedad, pero va más allá de ser una copia de la realidad, el cine se vuelve una mimesis casi perfecta de nuestros comportamientos, actitudes, virtudes, cuestiones morales y amorales que componen la imperfección de los seres humanos.

A lo largo de nuestro múltiple y polifacético siglo XX el cine se ha constituido en uno de los más sofisticados medios de representación de la vida y de las dimensiones humanas dese las más íntimas y profundas hasta las más externas y sociológicas. Y no sólo porque las sepa copiar y reproducir cada

vez con más perfección (personajes vívidamente exactos escenarios perfectamente evocados...) sino por la sugerente manera que tiene de hacer que todo realmente parezca real” (Loscertales, Loscertales, 1997, pp 18-19)

Es por eso por lo que el cine constituye un espacio de reflexión muchas veces utilizado como una herramienta de explicación de fenómenos sociales dentro de las ciencias sociales, ya que la ficción representada en los filmes no esta tan alejada de la realidad en la que vivimos. Cuando me refiero a la realidad en la que vivimos me refiero la realidad de la vida cotidiana que Luchman y Berger mencionan, a la vida cotidiana como una realidad suprema donde el mundo ya está objetivado por el lenguaje y los significados como mencionan los autores de la siguiente manera:

Vivo en un lugar que tiene un nombre geográfico; utilizo herramientas, desde abrelatas hasta autos deportivos, que tienen un nombre en el vocabulario técnico de la sociedad en que vivo; me muevo dentro de una red de relaciones humanas --desde el club al que pertenezco hasta los Estados Unidos de América-, que también están ordenadas mediante un vocabulario. De esta manera el lenguaje marca las coordenadas de mi vida en la sociedad y llena esa vida de objetos significativos (Berger, Luckmann, 1968, p-39)

Cuando se apagan las luces de la sala de cine y abrimos nuestros ojos y despertamos de ese mundo parsimonioso o caótico que se nos ha presentado por parte de del director de la película, que como tan buen titiritero ha trastocado nuestras emociones, el conocimiento que teníamos antes de nuestra realidad se ve transformado y lo reconfiguramos a través de nuevos significados que nos ofrece el cine

“Todo lo que sucede en el cine es para el público espectador un conjunto de significados. Significados emocionales, significados intelectuales...significados, en fin, que son materiales para que construya esa nueva realidad que se le ofrece, que las imágenes y las palabras, los

colores, la luz, la música y los silencios que envuelven, le sugieren en esa fábrica de sueños no solo soñados sino vividos (Loscertales, Loscertales, 1997, p. 20)

2.2 El cine como representación ideológica

Hay que tomar en cuenta que además el cine tiene una preponderancia de transmisión ideológica y de no ser solamente un medio que busque representar solamente la realidad. Por ejemplo, Sorlin Pierre pone énfasis en que los filmes contienen expresiones ideológicas a determinadas posiciones sociales que dejan entre ver las fuerzas dominantes en un determinado periodo histórico (). El director de cine ruso Eisenstein una de las mentes maestras del cine, director de películas como el acorazado de Potemkin y Alexander Nekvsky fue uno de los mejores representantes del cine ruso durante 1920. Cine ruso que uno de sus fines principales era crear conciencia social y política cuya resonancia artística venían de las palabras de Lenin “Vosotros los artistas sois unos individualistas obstinados; id a las masas; id a las fábricas y a los talleres. Allí recibiréis impulsos nuevos para vuestro trabajo creador, allí descubriréis lo que necesita en cada caso el proletariado” (Lenin, 1975, p.227 citado por Torregrosa, 2018, p. 153). Eisenstein concebía el cine que desde su expresión artística no solamente debía de reflejar los sentimientos y los comportamientos tenía que crear una conciencia sobre las vicisitudes que suceden en la realidad.

“No se trata simplemente de material para la descripción de la acción y comportamiento del ser humano en la pantalla, sino también es el cuadro compositivo sobre el que se ha distribuido una reflexión consciente y sentida del mundo y de la realidad” (Eisenstein, 1986, p.173)

Representación ideológica y la escenificación como un espejo de la realidad a través de la pantalla grande, pueden ser algunas de sus funciones utilizadas en el cine para explicar fenómenos sociales. De tal manera que, el cine abre posibilidades al intentar reflexionar acerca de la crueldad, muchas veces la crueldad representada en el cine es censurada porque despierta incomodidad,

intranquilidad, nerviosismo en el espectador. Las escenas que reflejan esa crueldad desmedida incomodan por una reflexividad que se encuentra anestesiada como Bauman hacía alusión en su metáfora sobre la inhibición al dolor y las relaciones sociales inconexas. De tal forma que, el cine como espejo social o se ha vuelto un espacio de expresión artística para despertar la conciencia de los individuos sobre la realidad a través de la crueldad.

“La crueldad, creada y representada en el arte, siempre ha estado ligada a la polémica o al intento de censura. Sin embargo, el hecho de mostrar la crueldad como algo necesario sí parece ser algo más propia de la época actual. El ser humano siempre ha querido plasmar lo subversivo y sus demonios, pero no es hasta el siglo pasado cuando se crean los cimientos de una época la actual, que planteo la crueldad como lenguaje transformador didáctico de la sociedad” (Castillo-Abdul et al, 2021, p.73)

3.1 El cine de la crueldad de André Bazin

El concepto de cine de la crueldad apareció en 1967 en el libro *El cine de la crueldad de Buñuel a Hitchcock* por el crítico de cine André Bazin, uno de los críticos más famosos del cine. En dicho libro dada su cercanía con Bazin, Truffaut hace una pequeña biografía de Bazin relatando que nació el 18 de abril de 1928 en Angers y murió en 1985, se formó en la Escuela Nacional Superior de Saint Cloud, trabajo en revistas de cine para estudiantes donde presento sus primeros artículos, para después trabajar como crítico de cine en los periódicos como: “Le Parisien Libéré”, “Espirit”, “Radio Cinéma-Télévisión”, entre otras” (Bazin,1977,p.9), además de ser uno de los fundadores de la revista “Gahiers du Cinéma” junto Jacques Doniol-Valcroze y Joseph Marie. François Truffaut que fue un director y crítico de cine francés y colaboro en la revista Gahiers de Cinema junto a Bazín, mencionaba lo siguiente a la figura de Bazin dentro del cine “Es un hombre de cine, el más admirado el más perseguido, el más querido también por

su gran rigor moral; al mismo tiempo es indulgente y bueno, en fin, es extraordinariamente cordial” (Bazin, 1977, p.10)

Después de la muerte de Bazin, Truffaut junto una colección de escritos de Bazin respecto a seis cineastas que eran Luis Buñuel, Akira Kurosawa, Alfred Hitchcock, Carl Theodor Dreyer, Preston Sturges, Erich Von Stroheim. Sí bien la definición del cine de la crueldad no se encuentra expresada de una forma clara en el libro, dentro del prólogo escrito por Truffaut lo define de acuerdo con un arte subversivo y moral desplegado por los seis directores mencionados anteriormente

“En el cine de la crueldad he querido agrupar los textos de Bazin acerca de seis cineastas que tienen como punto común el haber impuesto un estilo bien peculiar y un ángulo de visión subversivo. Cada uno de ellos ejerció, o sigue ejerciendo, una influencia sobre el cine mundial, y detrás de sus películas encontramos al moralista. Sus obras les han convertido, a partir de Stroheim, en cineastas de la crueldad” (Bazin, 1977, p.10).

Es a través de la crueldad que estos directores elevaron el séptimo arte con la consagración de películas como Rashōmon de Kurosawa, Vértigo de Hitchcock, Los Olvidados de Buñuel, Avaricia de Stroheim, Ordet de Theodor Dreyer. Son algunas películas que se consagraron en el cine, utilizando la crueldad estéticamente afligiendo la moral del espectador como centro argumental de sus películas.

Mencionaré algunas películas del cine de la crueldad según las intenciones artísticas de ciertos directores mencionados por Bazin. Uno de los primeros directores que aborda Bazin en las páginas de su libro es Erich Von Stroheim, director austríaco que llegaría a Estados Unidos en 1909 , comenzando a trabajar en diferentes empleos y conforme a esas experiencias intentaría reflejar la crueldad en sus obras así lo menciona Teresa Montiel “Desde su llegada a Estados Unidos, desempeño todo tipo de empleos poco elegantes que facilitaron su contacto con lo más opaco de la naturaleza humana y que posteriormente reflejaría crudamente en la pantalla” (Montiel,2014,p.2), su primer contacto con el

cine fue en la película “The Birth of Nation” de D.W. Griffith, película muda como la mayoría de esa época y criticada por su evidente racismo.

Comenzó a participar desde diferentes funciones en los rodajes como actor, ayudante de director, asesor de técnico, entre otros. Su primera oportunidad como director en una película fue en Blind Husbands donde el tema principal era el drama amoroso, pero quizás es en Avaricia donde se ven características particulares del cine de la crueldad que menciona Bazin refiriéndose al tipo de cine que lograba expresar la puesta en escena de Erich Von Stroheim

“Para explicar la puesta en escena de Stroheim casi convendría apelar antes a una especie de psicoanálisis del personaje. Se admite sin dificultad que su obra está dominada por la obsesión sexual y el sadismo que se desarrolla bajo el signo de la violencia y de la crueldad” (Bazin, 1977, p.23)

Avaricia es una película que conforma esas particularidades del cine de la crueldad en la visión de Stronheim, película que tuvo sus complicaciones de realización por la disciplina extrema del director que imponía a los actores en causando a un ambiente extremo durante 9 meses de rodaje. En parte el ideal de Stroheim de mantener a sus actores en unas condiciones extremas era que transmitieran de la realidad al cine sus emociones, no precisamente las emociones de los actores en función de su interpretación, sino mostrar solamente la corteza de esas emociones reprimidas .

“Las condiciones extremas que la propia personalidad del director exigía de su personal en cualquier rodaje ordinario y que llevaba curiosamente a una lealtad absoluta de los mismos, con el rodaje en el Valle de la Muerte traspaso cualquier línea. A medida que la película avanzaba en el desierto fueron enfermando y hospitalizados uno tras otro, quedando prácticamente en pie el director y los actores, que imbuidos en el realismo que exigía von Stroheim estuvieron a punto de matarse de verdad, quería ver en la escena el mismo odio que había conseguido que se le tuviese a él por llevarlos a un extremo físico y mental impensable dentro y fuera de pantalla” (Montiel,2014, p.5.)

Avaricia película realizada en 1924 está basada en la novela McTeague de Frank Norris. Hay varias versiones de la película, la versión original con una duración de 9 horas que se presentó solamente para un público pequeño y muchos estudiosos del cine la consideran el santo grial del cine, otra versión de cuatro horas y por última la versión más corta alrededor de 2 horas. Las primeras escenas nos enseñan un poco de la vida de McTeague, un joven minero, hijo único cuya vida no va más allá de lo que sucede en la mina. Sin embargo, su madre quiere a su hijo verlo crecer profesionalmente e incentiva a McTeague hacerse aprendiz de un charlatán que se hace pasar por dentista del pueblo con los años McTeague logra volverse profesional y consigue en San Francisco su propio local de trabajo. Conoce a su mejor amigo Marcus que le presenta a Trina su prima quién acababa de comprar un boleto de lotería y McTeague termina enamorándose de ella, amor que no le es correspondido.

Los padres de Trina la obligan a casarse, justamente después de que sale ganadora de 5000 dólares por la lotería, el dinero comienza a cambiar los rostros, la avaricia despierta impulsos que antes se encontraban ocultos. Trina se vuelve más avara cuidando de no gastar cada centavo que había conseguido de la lotería y le roba a McTeague a escondidas, Marcus comienza a tener celos y envidia de McTeague y su relación se empieza a romper. La degradación progresiva de los personajes tanto de Trina como de McTeague por el dinero, comienza a notarse cada vez más en forma de una violencia verbal hasta física entre ambos.

Figura 1. Avaricia (1924)



Nota: Mcteaue cayó en un estado deplorable desde que la avaricia se apoderó de Trina, la relación de ambos se fue deformando por el dinero, la violencia entre ambos se consumó cuando Mcteaue mata a Trina con golpes, la situación del dinero sacó los peores monstruos de Trina y Mcteaue Tomada de “Santa Francisco: A movie guide to navigate the holidays”, Anderson, 1924. https://www.sfexaminer.com/culture/a-san-francisco-movie-guide-to-navigate-christmas-holidays/article_2d19d1a8-7bfc-11ed-bf7b-0b7a358fad79.html

Trina además pierde todo contacto con su familia, en especial con su madre que le pide dinero, es consumida espiritualmente por la avaricia, no hay motivo más en la vida que limpiar las monedas de oro que oculta debajo de su colchón. McTeague le menciona a Trina que es sencillo enviarle dinero a su madre con todo lo que ganó de la lotería a lo que ella responde “Ese dinero nunca será tocado”, en otra escena después de su separación, McTeague regresa a pedirle dinero para obtener algo de comida a Trina a lo que ella responde “Te veré morir de hambre antes de verte tocar un centavo de mi dinero”, Trina por su avaricia pierde toda empatía humana.

“Hay en Trina una pérdida total del sentimiento de compasión y caridad pues su excesivo amor por el dinero hace que pierda toda empatía con lo humano, que se quiebre todo lazo afectivo y solidario con los otros, y se hunda en una terrible soledad emocional porque el temor a que le pidan

compartir su dinero la lleva a rehuir cualquier tipo de relación con los demás”(Casas, Farfán, 2014, p.53)

McTeague que ve en Trina un despertar en su sexualización, la ve como objeto ya que nunca ha tenido una pareja en su vida. Cuando Trina lo rechaza, el pensamiento de McTeague fue que la debía obtener a toda costa, cosificando a Trina en función a su deseo sexual. Marcus y McTeague también rompen su relación de amistad, la envidia de Marcus le lleva a cobrarle a McTeague todos los favores que le había hecho, ocasionando una pelea que terminaría hasta la muerte. Bazin mencionaba que refleja la realidad confrontando la moral desde el despertar del inconsciente de sus personajes bajo una circunstancia que los lleva al límite en este caso la avaricia por el dinero.

“El mensaje que hay que buscar en Avaricia o Esposas Frívolas es una tesis social o moral, como en intolerancia. Se trata de una especie de testimonio mono-corde, una misma única afirmación de personalidad, una asombrosa visión del mundo a través del prisma coloreado de una conciencia o, mejor dicho, de un inconsciente.” (Bazin, 1977, p.24)

Es el cine de Stroheim, el inventor del cine de la crueldad para Bazin quién busca presentar en sus personajes perversos reflejar también un sentido humanista en sus personajes, despertar al público a través de una crueldad que también puede estar presente en ellos. Los cineastas de la crueldad como Stoheim y como más adelante trataré algunas obras fílmicas de Buñuel, buscan retratar la realidad sin ningún tipo de censura.

“Le debemos, sin duda alguna, las únicas películas de la imaginación en las que el cine se ha atrevido al realismo integral, en las que ninguna censura insidiosa, incluso objetiva, ha venido a limitar la invención y la expresión: películas tan reales como las piedras y tan libres como los sueños” (Bazin, 1977, p. 25)

2.3 Cine de la crueldad en el surrealismo de Luis Buñuel

El surrealismo fue un movimiento artístico que surgió a principios de los años veinte en Francia, justo después de la primera guerra mundial, el fundador de dicho movimiento fue André Bretón, pero el termino en un principio surgió a partir de la obra de teatro por el poeta Frances Guillaume Apollinaire en su obra, *Les Mamelles de Tirésias* escrita en 1903 y presentada hasta 1917, catalogando a su obra utilizando el neologismo de drama surrealista:

“Y para intentar, si no una renovación del teatro, al menos un esfuerzo personal que había que volver a la naturaleza misma, pero sin imitarla a la de los fotógrafos. Cuando el hombre quiso imitar la marcha, creó la rueda, que en nada se asemeja a una pierna. Hizo así un surrealismo sin saberlo” (Apollinaire, 1918, p.64)

Es en el manifiesto del surrealismo realizado por André Bretón en 1924 que el surrealismo se expandió a las otras artes y se convirtió en un movimiento artístico desde el cine hasta la pintura, de la fotografía a la literatura. André Bretón creía en que el arte debería de ser revolucionario en todo su andamiaje cultural hasta en la ética y la política, Los surrealistas creían que nuestra concepción de la realidad en gran parte era por nuestro inconsciente y no solamente por la razón como lo menciona Elena “El deseo del individuo y lo que pasa alrededor de él convergen imprevisiblemente, y en el sueño, donde los elementos más disimiles se revelan unidos por relaciones secretas (Domaratzkaya, 2008, p.151), André Breton definiría el surrealismo desde el automatismo psíquico, donde la expresión artística debía de suprimir la parte consciente para tener plena libertad creativa a partir del inconsciente. De tal forma, que André Breton definiría de la siguiente manera el surrealismo

“Surrealismo: sustantivo masculino. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar de otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral”. (Bretón. 1985, p.44, citado en Díaz)

Dentro de ese movimiento artístico, aparece uno de los directores que es mencionado por Bazin como uno de los creadores del cine de la crueldad que es el director español Luis Buñuel, cuya esencia artística en sus películas ha sido bastante laureada por la crítica de cine. Buñuel que nació en Calanda en el año de 1900, hijo de Leonardo Buñuel un fotógrafo indiano de Cuba, su vida estudiantil la vivió en Madrid en La residencia de Estudiantes de Madrid donde conoció a Salvador Dalí y Gabriel García Lorca, su etapa como cineasta la vivió en París siendo asistente del teórico y director polaco de cine Francés Jean Epstein, también fue crítico de cine participando en las revistas de *La Gaceta Literaria* en Madrid, y en París en la revista *Cahiers'Art*. se unió al movimiento surrealista cuya influencia artística se plasmaría en muchas de sus películas como por ejemplo *El perro Andaluz*, película con quien participo en conjunto con Salvador Dalí. Para Buñuel el surrealismo en el cine, en su forma de percibirlo debería de salirse de toda lógica racional, en *El Perro Andaluz*, no realizó un guion. Sino que, junto a Dali fue una producción creativa e imaginativa, un viaje onírico que, a pesar de la controversia por la crueldad presentada en sus imágenes, el filme iba a pasar a la posteridad y que requiere en el espectador un esfuerzo de no comprensión. Sino de reflexionar en las profundidades del ser humano en sus pesadillas y en sus sueños

“Escribimos el guion en menos de una semana, siguiendo una regla muy simple: no aceptar idea ni imagen que pudiera dar lugar a una explicación racional, psicológica o cultural (...) hubo 40 o 50 denuncias en la comisaría de policía de personas que afirmaban que había que prohibir la película por obscena y cruel. Entonces comenzó una larga serie de insultos y amenazas que me ha perseguido hasta la vejez (...) Adoro los sueños, aunque mis sueños sean pesadillas y eso son las más de las veces. Están sembrados de obstáculos que conozco y reconozco. Esta locura por los sueños, que nunca he tratado de explicar, es una de las inclinaciones profundas que me han acercado al surrealismo. Un chien andalou nació de la convergencia de uno de mis sueños con un sueño de Dalí”. (Buñuel, 2016, p.87)

Un perro Andaluz escapa de toda lógica, ya desde la primera escena invita a la locura. en la cual una mujer es cortada por la navaja de un Barbero, las interpretaciones son diversas y surgen debido a que son escenas shockeantes y para la época el estilo del cine en mostrar aspectos violentos y perversos no era muy habitual, además las intenciones de Buñuel son que su cine fuera misterioso y que eran los espectadores los que tenían que adivinar sus intenciones “ Buñuel nunca explicitaba, en numerosísimas ocasiones ocultaba – a veces recurría a maniobras de despiste- y con frecuencia negaba, sus verdaderas intenciones” (Castillo,2001,p.316 citado en Clariana, 2014, p. 3).

Figura 2 . Un perro andaluz (1929)



Nota. La primera escena es el corte un ojo con un hoja de Barbero, en dicha escena utilizó el ojo de una vaca, escena que refleja las intenciones de incomodar al público, en dejar al público en un estado traumático, [fotografía], Tomada de “La escena del ojo de Buñuel, la más impactante” , Fernández, 2012. <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20121004/escena-ojo-bunuel-impactante-2218562>

En ese sentido Buñuel ha sido uno de los precursores de mostrar la crueldad a través del cine y en su momento fue criticado y catalogado como un director que solamente se enfocaba dentro de sus películas en la crueldad, al respecto Buñuel indignado por la etiqueta que le habían puesto mencionaba lo siguiente “En Paris

cerca de mi hotel, vi un día el cartel de una de mis películas con el siguiente eslogan: “El director cinematográfico más cruel del mundo”. Estupidez que me entristeció mucho” (Buñuel,1982, p.204)

Luis Buñuel en los olvidados recrea entre sus personajes y escenarios una crueldad de lo real como lo menciona Clement Rosset “Por crueldad de lo real entiendo en primera instancia, ni que decir tiene, la naturaleza intrínsecamente dolorosa y trágica” (Rosset, 1994, p.21). Buñuel no escapa en mostrar la tragedia de la realidad como mirada crítica de la sociedad por imágenes anestésicas. Los Olvidados película ambientada en México durante los años 50s narra la historia de Jaibo un joven huérfano que escapa de la correccional para después consigue encontrarse con su amigo Pedro que nació producto de una violación y su madre lo desconoce cómo su hijo, también hay otros amigos integrados al grupo. El Jaibo impone miedo y respeto, se encarga de liderar al grupo y en conjunto realizan ultrajes y asesinatos, además de robos contra personas ciegas o que han perdido extremidades. Buñuel a partir de su película hace una crítica a la minería al progreso económico de la realidad mexicana durante la presidencia de Miguel Alemán, hacía una economía moderna en el periodo de sustitución de importaciones, Buñuel utiliza la violencia para visibilizar a los ausentes que viven desde la marginación en un espacio inhóspito

“Los olvidados encausa la miseria económica, la desestructuración familiar, la falta de afecto y las carencias culturales como responsables del desamparo y del descarrilamiento petico de los adolescentes y los jóvenes en los suburbios de las grandes ciudades modernas. Para ello Buñuel no vacila en utilizar la violencia y la crueldad extrema en ciertas situaciones- los ataques a un ciego indefenso o a un mutilado sin piernas-, para aumentar la eficacia de su demostración. Como declaro en aquella época: Utilizo el sadismo como reversión, no como escándalo, sino como medio purificador de una sociedad periclitada” (Gubern,2020, p.3)

Figura 3. Los olvidados (1959)



Nota: Escena de los olvidados que muestra la crueldad de Jaibo al atacar y robar a una persona invalida que no tiene capacidad de responder ante su agresión. Tomada de “Cine en español: Los olvidados 1950” [Fotografía], Mata, 2020, <https://www.goldenCine en español: Los Olvidados, 1950 | Golden Globes>.

Buñuel utiliza el cine de la crueldad como una contraposición del discurso moral de los espectadores. Los hace reflexionar desde la abyección, a partir de los actos crueles de Jaibo busca visibilizar a los olvidados de la sociedad como lo menciona Sánchez

“Jaibo, en su ataque a los mutilados, pone en evidencia la impotencia real del ciego o el hombre del carrito. De la misma manera, en sus relaciones con Pedro, hace de él un hijo abandonado por su madre... La sola existencia de Jaibo aniquila el valor moral del trabajo de Pedro... Su sola presencia degrada el bien. Su facultad de desear ha permanecido intacta y por ello la sociedad le rechaza sistemáticamente y llegará incluso a suprimirlo” (Sánchez, 1991, 180 citado en Sánchez, 2020, p.3)

Para Bazin el cineasta de la crueldad está alejado de los sabores edulcorantes que representaban los melodramas del cine de esa época. Y en contraposición va en busca de la esencia pura del ser humano desplegando un acto de bondad desde la esteticidad perversa de sus personajes creados, la abyección tenía un fin

y era generar conciencia de la crueldad del mundo (Castillo-Abdul). Bazin mencionaba que el despliegue cinematográfico de Buñuel era una herencia de los grandes artistas españoles que en sus respectivas épocas con enfoques desde diferentes áreas artísticas indagaban en la profundidad del ser humano y fue a través de la crueldad que encontraron una forma para explicar el mundo.

Esta afición por lo horrible, este sentido de la crueldad, esta búsqueda de los aspectos extremos de la persona es también herencia de Goya, de Zurbarán, de Ribera, de todo un sentido trágico del ser humano que estos pintores manifestaron precisamente en la expresión de la más extrema decadencia humana: la guerra, la enfermedad, la miseria y sus podredumbres. Pero su crueldad, la de estos pintores, era tan sólo la medida de la confianza que depositaban en el hombre y en la pintura (Bazin, 1954, citado en Herrera, 2011, p.3)

2.4 Ciencia Ficción y crueldad en la Naranja Mecánica de Stanley Kubrick

La humanidad siempre ha tenido una preocupación latente sobre lo que vaya a depararle en el futuro. En las artes se ha manifestado dicha preocupación como medio de expresión sobre todo en la literatura, en la ciencia ficción sus historias relatadas son argumentadas por la preocupación en los avances tecnológicos y su repercusión en la sociedad, los temas son diversos desde viajes espaciales, búsqueda de vida extraterrestre, colonización de otros planetas, la destrucción de nuestra sociedad por el deterioro ambiental o por los avances armamentísticos en el desarrollo tecnológico. En función de esto Asimov define la literatura de ciencia ficción como “La ciencia ficción es la rama de la literatura que trata sobre las respuestas humanas a los cambios en el nivel de la ciencia y la tecnología” (Asimov,1999,p,8), los avances científicos han acelerado la vida de la sociedad desde la revolución industrial sufrimos un cambio acelerado perceptible en nuestra vida individual, el pensamiento en el futuro por el cambio climático, por nuevas formas en la organización del trabajo mediante robots, posibles guerras nucleares.

Las situaciones del presente nos han llevado a preocuparnos por el futuro y ese pensamiento entre presente y futuro se manifiesta en la literatura de ciencia ficción

“La literatura de ciencia ficción, a la par de los avances científicos –y es eso es lo que le da presencia–, expresa los deseos del ser humano, sus temores en relación con estos avances, lo mismo que su visión en torno a estos. El pensamiento delo inmediato no se pierde, pues tiene vigencia aún en esa perspectiva de lo futuro. La ciencia y la tecnología acompañan al ser humano y se convierten en tema de la escritura (Alvadado,2015, p.4)

Para Asimov la primera novela que se puede considerar como ciencia ficción es *Frankenstein o el moderno Prometeo* escrita por Mary Shelley en 1818. Después se encuentran las magníficas obras de Julio Verne con libros como *La vuelta al mundo en ochenta días*, *Viaje al centro de la Tierra*, *La isla misteriosa* y *De la Tierra a la Luna*, son algunas de sus obras. La palabra Viaje es la que se repite en la mayoría de sus títulos, viajes en naves espaciales o en globo, la exploración de nuevos mundos es la tónica de la ciencia ficción. Es en los cuarentas y cincuentas que explota la ciencia ficción y se expande tanto a la televisión como en el cine

Entre la década de los cuarenta y los cincuenta, se ubica el periodo clásico de la ciencia ficción y el tema predominante es la previsión del futuro. Es precisamente a partir de la mitad del siglo XX, cuando este género empieza crecer, a expandirse en revistas, posteriormente en la televisión y, años después, en el cine, cuando logra su verdadero despegue (Alvadado,2015, p.4)

Muchas obras literarias de ciencia ficción que fueron realizadas en son llevadas al cine, novelas como *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury donde crítica al consumismo y a los medios de comunicación a manera de presentar una sociedad distópica es llevada a los cines en 1966 o *Solaris* de la novela de StanisLaw Lem que la dirigió Andrei Tarkovsky en 1972 son algunos ejemplos de películas basadas en la literatura de ciencia ficción que después serían llevadas a la pantalla grande. Sí bien es cierto que las películas de ciencia ficción ya se habían realizado a comienzos del siglo XX como *Viaje a la Luna* de George Melies o *Metrópolis* de

Fritz Lang, pero es en los 50s como mencione anteriormente que la ciencia ficción cobro más el relevancia en gran parte debido a el miedo de una posible guerra nuclea , la guerra geopolítica entre comunismo y capitalismo, la exploración espacial que configuraba un enfrentamiento en una carrera científica entre la Unión Soviética y Estados Unidos.

“La década de los 50 vivió bajo varios miedos surgidos un poco después de la Segunda Guerra Mundial: el de una guerra nuclear, el de la guerra silenciosa entre potencias, el temor al comunismo (especialmente en Estados Unidos), el temor a la ciencia fuera de control, y esa mezcla de fascinación y horror que generó el nacimiento de la exploración espacial” (Alvarado,2015, p.7).

Pero hay otro tipo de ciencia ficción que genera universos distópicos o utópicos, sociedades soñadas o sociedades en un estado de degradación. Así son los libros de George Orwell en 1984 (1949) y Rebelión en la Granja (1948) en narrativas que crea sociedades imaginarias realizando una crítica a los gobiernos totalitaristas. Ciencia ficción que imagina lo que puedo a pasar en el futuro, pero no necesariamente emparejado con los avances tecnológicos, George Orwell antepone un discurso donde la ciencia y progreso no tiene en cabida ante una sociedad que se encuentra reprimida en pensamiento por leyes estrictamente reglamentadas

A través de esta curiosa fórmula consistente en considerar la sincronización del relato como elemento integrante del futuro, la descripción del mundo en 1984 consigue este no menos curioso resultado: ser actual a través de su propio envejecimiento. Orwell se despreocupó de describir los hallazgos del progreso tecnológico y de cualquier signo anticipatorio que pudiera abrir, como a Wells, por poner un ejemplo, o a tantos escritores de ciencia ficción que ya entonces abundaban en la frondosa creatividad literaria anglosajona, perspectivas a su imaginación, y sometió su fantasía para elaborar una novela formalmente austera y adusta, de tono político y moral, más es-peculativo que creativo (Ladéveze, 1985, p.50)

Al igual que Orwell planteó una sociedad oprimida por el totalitarismo, el escritor británico Anthony Burgess planteó una sociedad donde el individuo se impone ante el Estado, presentando la violencia excesiva en los jóvenes, asimilada desde una violencia correctiva por parte de las instituciones sociales, Retomando un poco la vida de Anthony Burgess, nació en Manchester el 25 de febrero de 1917, era un apasionado de la música por parte de su madre, ese gusto por la música lo trasladaría al personaje de Alex que era un amante de la música clásica, Burgess veía una sociedad inglesa como antes no había visto, los jóvenes ingleses se alejaban de una cultura tradicional, por una cultura americanizada al estilo hollywoodense y dirigida a una sociedad de consumo

“Grandes conglomerados de las clases populares británicas, y los jóvenes en particular, encontraron en las formas culturales made in USA la inspiración para orientar su experiencia vital de la modernidad, generándose al unísono un desprecio hacia una cultura nacional que era dirigida desde arriba y no los identificaba. En el intertanto, el ansia por la prensa popular, la publicidad, las películas melodramáticas y la ficción detectivesca particularmente por una preferencia marcada hacia la mezcla de acción y glamor del cine hollywoodense, en desmedro de la aburrida producción inglesa de los años treinta” (Quintana, 2008,p.182)

Es en ese contexto que escribe *La Naranja mecánica* en 1962 en una sociedad al ritmo del pop y el rock, de una nueva moda emergente, en el llamado Swinging sixties londinense. Además de la trágica experiencia que vivió junto su esposa donde fue atacada por marines estadounidenses provocando que abortara después de un embarazo de cuatro meses. Aunque al autor no le gustaba su novela esta se escapó de sus manos y la aceptación se popularizó llegando hasta los cines de la mano de Stanley Kubrick “Publiqué la novela a *Clockwork Orange* en 1962, lapso que debería haber bastado para borrarla de la memoria literaria del mundo. (...) Así pues, es altamente probable que sobreviva, mientras que otras obras mías que valoro más muerden el polvo” (Pulido,2017, párr.2),

años después Kubrick se encuentra con Anthony Burgess para llevar a cabo el guion en 1970 y la película se circularía en los cines de Nueva York en 1971 recaudando 40 millones de dólares (De la Vega, 2019). El director estadounidense del Resplandor, Espartaco, Nacido para matar y otros filmes de un repertorio de películas sumamente laureadas. por la crítica. Aunque en la época que fue realizada fue bastante censurada y generadora de polémica en algunos países como España que en pleno franquismo postergaron su estreno hasta 1975 (Belinchón, 2021).

Incomoda y perturbadora para el espectador por la violencia y crueldad mostrada por Alex protagonista de la película que junto a sus amigos los drugos siembran una ola de actos crueles desde denigrar mediante los golpes a un vagabundo, ultrajan a una pareja de escritores donde la mujer del escritor es violada en frente de sus ojos. Alex sobrelleva una vida de estigmatización por las instituciones sociales, su familia lo percibe como un hijo inadaptado a la sociedad, al igual que la escuela y las organizaciones gubernamentales que utilizan también la violencia como medio correctivo.

Para indagar en la crueldad de los actos de Alex habría que acercarnos a él origen etimológico de la palabra. Crueldad viene del latín crudelis y significa crudo que representa rasgos como: la sangre, la exhibición, el desmembramiento, la tortura, el dolor y el sufrimiento (Gonzalez,2011, p.2), pero además lo crudo hace alusión a la comida en descomposición que despierta asco y repulsión, La abyección para Julia Kristeva se halla en su forma más elemental que es el asco a la comida.

“Quizá el asco por la comida es la forma más elemental y arcaica de la abyección. Cuando la nata, esa piel de superficie lechosa, inofensiva, delgada como una hoja de papel de cigarrillo, tan despreciable como el resto cortado de las uñas, se presenta ante los ojos, o toca los labios, entonces un espasmo de la glotis y aun de más abajo, del estómago, del vientre, de todas las vísceras, crispera el cuerpo, acucia las lágrimas y la bilis, hace latir el corazón y cubre de sudor la frente y las manos” (Kristeva,1989, p.2)

Tanto Alex como las instituciones sociales representadas en la película reflejan la crueldad desde la repulsión mutua. El asco a la comida es un ejemplo aplicable a nuestras relaciones sociales, lo que nos parece desagradable al gusto y a la vista lo desechamos. En las relaciones sociales concebimos el asco como un acto de odio, lo que repudiamos optamos por mantenerlo lo más lejos posible porque al igual que la comida produce una advertencia en nuestro organismo de malestar, Al respecto del asco como un concepto que puede ir más de las acepciones biológicas. Rocío Silva menciona que el asco puede ser analizado culturalmente debido a una jerarquización social como un medio protector a partir de la marcación de los límites entre los individuos.

Sí el odio es un sentimiento que se percibe entre pares, entre sujetos reconocidos entre sí como posibles rivales; el asco sería una forma de marcar distancias entre personas que se perciben entre sí jerárquicamente diferentes y construir límites alrededor nuestro para que nos protejan de lo impuro (Santisteban,2008, p.56).

En la naranja mecánica el asco se convierte en sensaciones de desprecio y exclusión sobre Alex como sujeto abyecto y legitimaban nuevas formas de violencia como métodos coercitivos mediante la realización del método llamado Ludovico cuyo fin es el de suprimir la violencia de Alex mediante películas sobre violencia durante periodos interminables forzando sus ojos mediante pinzas para que no puedan cerrarse.

Figura 4. Naranja Mecánica



Notas: Alex siendo torturado el método Ludovico mediante fármacos y escenas violentas por medio de videos. Tomado de “50 años de La Naranja Mecánica: violencia, censura y delincuentes que copiaban sus escenas” [fotografía], Bauso, 2021, https://www.infobae.com/2021/12/19/50-años-de-La-Naranja-Mecánica-violencia-censura-delincuentes-que-copiaban-sus-escenas - Infobae.

La película presenta un estado anómico, el concepto de anomía Durkheim lo construye en su libro *el suicido* desde el suicido anómico que aparece cuando la existencia de los individuos es cuestionable. Debido a que las normas y las instituciones sociales son inexistentes en la conciencia moral de los individuos, Al respecto Durkheim mencionaba lo siguiente “la anomía, en efecto procede de que, en ciertos puntos de la sociedad hay falta de fuerzas colectivas, es decir, de grupos constituidos para reglamentar la vida en sociedad” (Durkheim, 1897, p.310). Desde este carácter anómico, los seres abyectos como Alex en la naranja mecánica o Jairo en los olvidados son marginados y repudiados por la sociedad porque no se ajustan a las normas sociales establecidas

Estos seres repudiados son denominados “seres abyectos”, por carecer de las competencias que los autorizan para obrar como sujetos, ocupando por esto una posición subalterna en la sociedad. Debido a que esta los ve como

proclives para perturbar el orden, porque introducen en la escena simbólica, prácticas inconcebibles dentro del relato dialéctico de lo oficial, que plantean una ruptura con los valores esgrimidos en pos de la racionalidad y la cultura letrada (León, 2005, citado en Ortega, 2010, pp.140-141)

Las prácticas crueles de Alex encuentran su cauce por las aperturas frágiles de la sociedad, desde una desestructuración de las instituciones sociales ocasionando que se formen conductas contrapuestas al orden social establecido, la crueldad se manifiesta en el desapego a cualquier sentido social interiorizado en el sujeto ya que se encuentra ausente y vacío de códigos morales como lo menciona Karen Lorena

“Los marginales se encuentran desprotegidos por la ley, regidos por códigos morales de carácter contingente, que imposibilita la construcción de lazos sociables estables, haciéndose reiterativa una conducta que socava el ideal regulatorio, a partir del cual se erigen las instituciones sociales (Ortega, 2010, p.140).

Marginados, expulsados y repudiados volviéndose seres sin una identidad definida. jóvenes estigmatizados por la sociedad que categoriza a las personas de acuerdo con una serie de atributos (Zúñiga,2019, párr.2), estigma que surge a partir de la desacreditación social. Según Erving Goffman la noción de estigma es conforme al medio social que mediante un lenguaje inscrito en las relaciones sociales ocurre la desacreditación” En nuestro discurso cotidiano utilizamos como fuente metáforas e imágenes términos específicamente referidos al estigma, tales como inválido, bastardo y tarado, sin acordarnos, por lo general, de su significado real” (Goffman, 1963, p.15). En la película se puede notar que, a pesar del método correctivo de las instituciones sociales como se puede ver observar en la película con la familia de Alex, el estigma persiste y perciben en Alex como un ser malvado, defectuoso y fuera de toda cualidad humana. Un ejemplo son los padres de Alex que él al irse a prisión encuentran un inquilino sustituto que rápidamente reemplaza un aparente lazo afectivo de padres-hijos.

Figura 5. La naranja mecánica (1971)



Notas: Alex después de regresar de su encarcelamiento y de pasar por el método Ludovico, al regresar se da cuenta que sus padres han encontrado a un inquilino como su sustituto. Tomado de "La naranja mecánica ,1971, Stanley Kubrick [fotografía], Urrutia, 2017, [https:// La naranja mecánica | Stanley Kubrick, 1971 // El tornillo de Klaus](https://La naranja mecánica | Stanley Kubrick, 1971 // El tornillo de Klaus).

La Crueldad en los escenarios y los personajes materializados en la Naranja Mecánica se presentan desde identidades deterioradas, instituciones sociales fragmentadas que conforman una sociedad donde los jóvenes son estigmatizados y marginados. El castigo y la tortura como un medio de reinserción social por el método ludovico ratifica las condiciones de los normales y los que no lo son, además deja entrever que los jóvenes no son vistos como sujetos con una personalidad propia, sino que, son percibidos desde la estigmatización por parte de las instituciones sociales, la familia, el estado, los periódicos

2.5 El Cine Tarantino exaltación de la crueldad como entretenimiento

En el cine de la crueldad vemos como elemento argumentativo gira en torno al impacto que pueda generar la violencia y la crueldad en los espectadores, era utilizar la crueldad de forma estética como una visión a manera de denuncia de lo que sucede en la sociedad. Pero eso cambio desde los ochentas donde la

utilización de la crueldad como un enfoque argumentativo de la película, paso a ser algo suplementario con el fin de entretener, la violencia gráfica se vuelve atractiva en los espectadores y se ve reflejada en los grandes festivales de cine.

“A finales de los ochenta de da un giro radical en sus planteamientos. La violencia comienza a abandonar los contenidos argumentales de una película, para convertirse en su forma narrativa, independientemente de lo que se quiera narrar. A lo largo de los últimos años se constata véanse los grandes festivales europeos una demanda creciente de films cuya característica definitoria es la violencia desproporcionada de sus imágenes, mucho más que la interpretación de los actores, la puesta en escena, el guion literario o la fotografía. Desproporcionada decimos al respecto a las exigencias argumentales” (Orellana,2007, p.95)

El director estadounidense Quentin Tarantino reconocido por ganar el Oscar con su película titulada Pulp Fiction en 1996, además de otras películas vinculadas al cine independiente o Cine negro como Perros de Reserva (1992), Jackie Brown (1997), Kill Bill (2003), Bastardos sin Gloria (2009), entre otras Famoso por mostrar una violencia explícita en sus películas y enfatizar en varias entrevistas que su cine tiene una intención clara y específica que es divertir a los espectadores , Tarantino en una gala del Festival de Cannes expresaba que el disfrutaba electrificar a la audiencia mediante el disfrute de la violencia

“A algunas personas les gustan los musicales a otras la acción, el drama o las comedias, a mi me gustan los filmes violentos. Es una forma de disfrutar las historias. Yo estoy del lado de electrificar a las audiencias” (Musí, 2023, párr.3)

El cine de Tarantino hace que la violencia sea disfrutable utilizando elementos cómicos como son los “gags” en situaciones violentas. En la mayoría de sus películas se puede observar el empleo de este recurso y las situaciones estilo slapstick orquestadas por Tarantino como en la famosa escena de Pulp Fiction

donde Vincent Vega (John Travolta) y Jules Windfield (Samuel L. Jackson) un par de mafiosos entran a una casa para recuperar el maletín robado de su jefe Marsellus Wallace, al entrar en el cuarto encuentran a tres jóvenes a los cuáles interrogan y la amenazas se envuelven mediante conversaciones absurdas para recuperar el maletín del jefe de la mafia. Dichas conversaciones que no se apegan al interrogatorio convencional que transmite cierta tensión al público, lo que hace Tarantino es utilizar ciertos mecanismos para que los espectadores asimilen la violencia en un sentido cómico como menciona Arturo Serrano

“El primero de ellos es el divorcio de la violencia de sustípicos géneros (acción, crimen, etc.) y su emparejamiento al género de la comedia. Disfrutar y reír parecieran ir de la mano en esta peculiar concepción de la estética y cada vez que hace referencia a sus películas vemos cómo la comedia en general, y la risa del público en particular, son para él muestra de lo que significa disfrutar algo. (Serrano, 2015, p.80)

Figura 6. Pulp Fiction (1995)



Nota. Escena en el que Vincent Vega y Jules Wiinfield van a recuperar el maletín robado de su jefe, Jules citando un pasaje de la Biblia referente a la venganza asesina a los que robaron el maletín. Tomada de "Film Review;Pulp Fiction" [fotografía], McCarthy, 1994. <https://variety.com/1994/film/reviews/pulp-fiction-1200437049/>

Como mencione anteriormente Tarantino no concibe que estrictamente el cine deba tener mensajes moralistas e intencionalidades para una reflexión social y que el espectador tenga que descubrir esos códigos ocultos, para él simplemente una película buena debe ser entretenida y divertida. Sí el mensaje que se busca transmitir llega o no llega eso es secundario

"Cada vez que quieras transmitir un mensaje lo que estás haciendo es escupir hacia arriba. Lo primero que un director debe querer hacer es lograr una película buena. Y si en el proceso ocurre que surge una idea que la película transmita, pues maravilloso. Y no tiene por qué ser una idea grande, sino más bien una pequeña que permita a cada espectador interpretarla a su manera. Lo que quiero decir es que si estás haciendo una película y quieres transmitir la idea de que la guerra es mala, ¿entonces para qué vas a hacer una película? Si esto es todo lo que quieres decir, pues simplemente dilo. Son tan solo cuatro palabras: La guerra es mala" (Tarantino citado en Serrano,2014, p.63)

Orellana menciona que podemos atribuir dentro de su postura al cine de la crueldad que en el cine a principios del siglo XX, la violencia mostrada en el cine tenía una intención argumental moralizante e ideológica (Orellana,2007, p-93), pero el cine tarantinesco a cambiado la manera de hacer cine, de hacer la violencia más divertida, más cómica, más entretenida, en palabras de Tarantino la violencia forma parte de su expresión artística

"Las películas son sólo eso, cintas que, por más que contengan violencia explícita, son parte de una expresión de arte. Si lo rudo es parte de tu color, lo ves o no. Por eso, mis películas no son para todas las personas: los que

no quieran verlas que no vayan al cine. Yo siento una fascinación por la violencia explícita, la cual la veo como algo estético” (Olivares,2009, párr.1)

El cine de Tarantino en sus intenciones se ven recompensadas tanto por la crítica como por la aceptación del público siendo uno de los cineastas con más renombre de los últimos años. La comedia por lo tanto inhibe el captar una escena como violenta por parte de los espectadores, Un ejemplo del recurso de la comedia son las caricaturas como Tom y Jerry que reiteradas veces se ve el uso de armas como mazos o hachas, por parte de Tom para cazar a Jerry, pero entre la música en los Simpson en la caricatura de Tom y Daly se presenta el mismo caso, pero no hay un grado de indignación y de inaceptabilidad por lo que estamos viendo, son escenas que en la mayoría de las personas provoca risa. En ese sentido, la comedia separa la visión moral debido a su contexto

“La violencia en contextos de comicidad deja de ser violencia. Es así como surge la posibilidad de disfrutarla y para ello necesitamos que sus implicaciones éticas queden en suspenso. No habría nada mejor que ubicarla en un contexto cómico pues eso significaría eliminar las consecuencias que esta, usualmente, tiene y por lo tanto, desaparecería la variable moral” (Serrano,2014, p.67)

El primer largometraje de Tarantino fue Reservoir Dogs en 1992 en donde también actuó. La película trata retrata una de las escenas más violentas dentro el catálogo de películas de Tarantino. Perros de reserva es una película estilo mafia de Martin Scorsese o el padrino de Coppola, pero al igual que Pulp Fiction, los gags se hacen notar desde la primera conversación quitándole seriedad a la película , además de que a diferencia de los dos directores anteriormente con un estilo clásico de mafia siciliana, en perros de reserva los mafiosos no tienen lazos familiares de por medio. La trama consiste en el robo de unos diamantes de una joyería donde son contratados seis criminales sin relación alguna por Joe Cabot que nombra a cada uno bajo un alias, para ocultar su identidad y Joe les pone nombres de colores, el señor naranja, el señor blanco, el señor rosa, el señor Rubio, el señor marrón que es Tarantino y por último el señor azul. Lo que no

tenían en cuenta es que había un policía encubierto dentro del grupo que arruinaría los planes, ya que los policías los estaban esperando. La escena más violenta de Reservoir Dogs es cuando Señor Rubio captura y tortura cortándole la oreja a uno de los policías para obtener información del soplón del grupo

Figura 7. Reservoir Dogs (1992)



Nota. Mr Blonde castigando al policía al ritmo de la música quitándole seriedad al momento de la tortura. Tomada de Michael Madsen casi rechaza su papel en Perros de reserva por culpa de Tim Roth [fotografía], Silva, 1994 <https://www.tomatazos.com/noticias/403787/Michael-Madsen-casi-rechaza-su-papel-en-Perros-De-Reserva-por-culpa-de-Tim-Roth>

Hay dos puntos que destacar en dicha escena el primero es que Tarantino como he mencionado anteriormente radica su éxito en hacer una violencia digerible en el espectador es hacer que un acto violento no lo parezca mediante la comedia, en esta escena utiliza otro recurso que es la música, Señor Rubio para realizar la tortura enciende la radio y comienza a bailar al ritmo de Stuck In The Middle With You canción de la banda Stealers Wheel, la música juega un papel importante al quitarle seriedad a un acto tan cruel como puede ser la tortura

“La música juega un papel esencial en esta escena, pues gracias a ella es posible aumentar las posibilidades de que la violencia sea disfrutada. Sino

tuviésemos el elemento sonoro de la música, la escena hubiese sido más desagradable aún. Ella no solo nos ayuda a recordar que lo que vemos es una película (¿de qué otra manera sería posible que, en las circunstancias en las que se dan los hechos, estuviésemos oyendo casualmente la canción “Atrapado contigo”), sino que además pareciera ser una indicación de que podemos abandonarnos en el disfrute de la violencia” (Serrano,2014, p.79).

Otro punto importante que se puede destacar de la escena es que sí bien Tarantino menciona que el objetivo de su cine fundamentalmente es hacer divertir y entretener, sí podemos interpretar ciertos significados escenas de violencia explícita. Tarantino permite la interpretación como puede ser a lo que Wieviorka menciona sobre la crueldad en un sentido funcional más allá de lo irracional que parezcan la brutalidad de los actos. De tal forma que, en la escena donde Señor Rubio le corta la oreja al policía, se podría interpretar que la oreja es parte de una crueldad simbólica donde el cortar la oreja va más allá del placer sádico. De ahí que en una primera interpretación se puede observar que la oreja funge como un objeto de trofeo como lo menciona Salvador Lallana en su tesis sobre *La representación de la violencia en el cine contemporáneo: El caso de Quentin Tarantino*

Pero ¿qué valor tiene la oreja? La oreja como tal, es igual de importante que cualquier otra parte del cuerpo, sin embargo, el personaje se decide por ella. En un primer momento, parece que pueda representar una especie de trofeo, algo que el personaje considera tan valioso como para arrebátarsela al policía. Esta violencia simbólica es una violencia real, no es algo solamente psicológico o material, sino que se inscribe en los cuerpos y en la manera de vivir de la persona (Lallana,2015. p.25)

La violencia a través del cuerpo en la representación de cuerpos mutilados remite a una noción de una relación histórica entre cuerpo y cine. Utilizado como un espacio de memoria a través de las cicatrices de los personas que expresan su propia historia de batallas, experiencias, lamentos, victorias, la carne se vuelve

reflejo de lo vivido o en el caso de Reservoir Dogs donde el cuerpo mutilado se vuelve un espacio de memoria como un acto de ritualización por parte de Señor Rubio, Iñigo Mazrabal menciona que es en el cine contemporáneo que el cuerpo adquiere gran relevancia en su construcción y representación de la violencia a través de cuerpos mutilados y fragmentados “Pues bien, este primer acto violento parece redoblar en una parte del cine contemporáneo en el que asistimos a una saturación de cuerpos recortados, fragmentados, amputados y mutilados” (Mazrabal,2014,p.139).

El cine de Tarantino no está exento de detractores y críticos como por ejemplo el crítico español de cine Ángel Fernández-Santos menciona que después de que él director norteamericano ganará la palma de oro en el festival de Cannes con la película de Pulp Fiction, al terminó de subir al escenario y recibir el premio fue recibido tanto por aplausos como por abucheos “Sorprendentemente ganó la Palma de Oro la película norteamericana 'Pulp fiction', de Quentin Tarantino, a costa de la favorita, 'Rojo', del polaco Krzysztof Kieslowski... Tarantino, al subir al escenario, fue recibido con división de opiniones. Junto a los aplausos se oyeron gritos de protesta y abucheos...” (Prieto, 2016, párr.6), además el crítico español no le agradaba del todo el cine de Tarantino, argumentando que se encasillaba en una estética postmodernista “look epidérmico deudor de la ideología posmodernista y del cómic audiovisual”. En su crítica a la película Funny Games de Michael Heneke en el periódico del país mencionaría que los cineastas como McNaughton, Rodríguez o Tarantino su tipo de cine era un “jugueteo fascista de la violencia por la violencia (Fernández-Santos, 1998, párr.1).

Años después la visión del crítico español iría cambiando sobre el cine de Tarantino en especial por la película de “Kill Bill 2” con la que cerraría la saga” Que duda cabe de que, cuando a Quentin Tarantino se le calman los picores del divismo y su mirada se serena y se carga de buena mala uva, la libertad y la inventiva se adueñan de la pantalla. Hace violencia, juega abiertamente a ello y en su juego hay nobleza, inventiva, desparpajo. Derrocha Insolencia su Kill Bill 2...” (Fernández-Santos, 2004, párr.2).

Puede tener críticos o detractores, pero el cine de Tarantino en los 90s fue una bomba mediática en gran parte por el fenómeno de la cultura mainstream a la que hacía referencia Martel, la americanización a través de la industria global de contenido. El cine de Tarantino poco a poco fue alejándose de su origen que era el cine independiente o cine indie, cine con características particulares como el rechazo al cine comercial de las grandes producciones hollywoodenses con grandes presupuestos, además de la libertad artística que tiene el director con menor presión por las productoras cinematográficas, lo que da vía a libre a la experimentación artística. Tarantino sin una intencionalidad marcada en volverse comercial fue formando su propia marca, directores ingleses como Guy Ritchie en *Lock, Stock and Two Smoking Barrels* (1998) o *Transpoting* (1996) de Danny Boyle daban un estilo tarantinesco a sus películas, violencia vestida de comedia con los típicos gags que pone en escena Tarantino. En ese sentido él hace una remembranza de lo que fue el cine en los 90s con la popularidad de del rock alternativo como Nirvana, el cine también creaba sus propios *Hits* del momento

Está claro que antes ya había cine indie, pero siempre dentro del marco de las salas de arte y ensayo, en los círculos universitarios o en los vecindarios progres de las grandes ciudades... Pero a primeros de los años 90 cambió todo. El cine indie estadounidense se convirtió en una máquina de hacer hits que, además, gustaban. Los directores nos convertimos en estrellas del rock. ¡La gente nos seguía, teníamos fans! No solo en Los Ángeles, Nueva York o Austin, en todas partes, en todo el mundo. Y hablo en primera persona, porque lo viví cuando viajé por todo el planeta para promocionar mis películas. De repente, no era solo que un chaval podía hacer una película, es que esa película tenía un mercado y un público que se moría por verla. Esa escena, ese momento ha desaparecido” (Tarantino citado en Rosado, Salvans, 2019, párr.4)

El cine de Tarantino no solamente haría de la violencia y la crueldad como las escenas de tortura de *Reservoir Dogs* una experiencia divertida en las salas. La asimilación de los espectadores que ven las escenas violentas como algo no

violento se acentúa más, en gran medida por la sociedad en la que vivimos donde el ocio y el entrenamiento se vuelve parte fundamental de nuestras vidas como mencionaba Vargas Llosa o Debord en sus planteamientos sociales y la otra parte de su éxito también es que su cine se volvería un producto global a lo que Martell llamaría mainstream, un cine apetecible mimetizar por su contenido cultural en diferentes países ya sean cintas japonesas, coreanas, inglesas.

2.6 Violencia y crueldad en la Ola del nuevo cine coreano a través de Park Choo-wook y la venganza

El cine asiático es un excelente ejemplo, aún con el aparente choque cultural que pueda aparentar por barreras ideológicas o de lenguaje, pero la cultura de corea del sur se ha globalizado. Por ejemplo, el K-pop se ha vuelto una tendencia a través del mundo, niños y jóvenes se encandilan con las agrupaciones coreanas como Black Pink logrando llegar hasta los populares talkshows nocturnos haciendo una entrevista con Jimmy Kimmel en Estados Unidos o en México el grupo Super Junior cantando una canción de Luis Miguel, los dramas coreanos o K-dramas como popularmente se le conocen también se han hecho tendencia en sobre todo en los jóvenes, llegando hasta las plataformas streaming como Netflix o Amazon. Y aunque la música parece ser el ámbito cultural que más se ha internacionalizado en corea, el cine de corea del sur poco a poco ha tenido más trascendencia en festivales de cine internacional, quizá el caso más reconocido sea el de la película *Parásitos* del director Bong Joon-ho ganadora del Oscar en 2020 confirmando la calidad del cine surcoreano, el mismo Tarantino en una conferencia impartida entre él y el director coreano en el Festival de Internacional Busán de 2013 reconocía del talento del cineasta surcoreano

“La primera película que vi fue *The Host* (2006) cuando fue estrenada en los cines. Había escuchado que era una muy buena película y cuando la vi quedé muy impresionado. Pensé que de todos los directores que han estado dando vuelta en los últimos veinte años, Bong tiene esa cualidad del

Spielberg de los 70, en la que, sin importar el tipo de historia, siempre hay un nivel de comedia y entretenimiento” (Ferrero, 2013, párr.4).

Es desde los 2000s que se fue gestando esta esta nueva ola cultural que abarca desde el K pop, los dramas coreanos y el cine, que se le conoce como “Hallyuwood”, dicho término proviene de Hallyu que se refiere a la ola o tsunami del contenido cultural coreano que comenzó a expandirse en todo Asia y también en Europa, Norteamérica y América Latina

“Since the early 2000s, Hallyu- a veritable tsunami of popular cultural content represented through film, television, music, and print—has been exciting fans and critics alike Japan, China and Southeast Asia, as well as parts of the Middle East, Europe, and North and Latin America” (Yecies, Shim, 2011, p.2).

Su éxito es copiar el estilo de la industria de contenido que hay en Estados Unidos es por eso el significado de Hallyuwood una industria de contenido que se asemeja a la cultura americana en adaptarse a las formas culturales de otros países para dominar el mercado cultural. Dentro del cine coreano ocurre el mismo efecto, directores y películas han comenzado a ganar popularidad y obtenido críticas positivas en distintos festivales internacionales como la película de Parásitos mencionada anteriormente aún con los grandes estudios estadounidenses y en el ámbito local las películas locales tienen regularmente una buena aceptación, llegando frecuentemente arriba del 50% de la cuota del mercado (Vives, 2020, párr.2), La nueva camada de directores surcoreanos hacen un cine diferente, hay que recordar por las dificultades políticas que ha vivido Corea del Sur haciendo que el cine siempre se ha contextualizado bajo su historia.

Después de la segunda guerra mundial y la liberación japonesa, las películas representaban la idea de Corea como un país libre como fue con Viva Freedom! (Choi In-Kyyu,1946) la primera película como país libre y que significo un enfoque hacia un cine de liberación (Poseck,2021), pero el conflicto de las dos Coreas que sigue hasta la fecha y que inició después de la segunda guerra dentro del telón de la guerra fría que dio pie a la guerra de corea en 1950 y terminaría en 1953,

conforme esa situación el cine surcoreano tuvo un carácter propagandista donde las películas eran anticomunistas y sobre la guerra como menciona Vera Poseck filósofa, psicóloga y escritora que es especializada en contenidos culturales “ Ahora bien, muchas eran documentales de guerra, otras propaganda militarista y anticomunista, solo algunas eran melodramas sentimentales” (Poseck,2021,p.19).

El cine de la postguerra también se le conoce como la Edad de Oro del cine surcoreano (1955-1972), películas que mostraban la situación de Corea desde diferentes puntos unas mostraban de los estragos que dejó la guerra., mientras otras construían un espejismo ficticio (Talavera,2021, párr.1), como la película *Una flor en el Infierno* (1958), dirigida por Sang-ok Shin . La película trata de un melodrama sobre Yeong-Shik un joven que renuncia al ejército para ir en la búsqueda de su hermano desaparecido a Seúl, al que termina encontrando, allí se entera de que su hermano pertenece a un grupo delictivo en el que manejan una red de prostitución como servicio a los marines estadounidenses, además hay un amorío de por medio que divide a los hermanos en un conflicto de intereses, también se le conoce a la Edad de Oro del Cine Coreano como *Chugumuro Era*, zona de Corea específicamente localizada en Seúl donde se produjeron más de doscientas películas durante esa época

“El boom que vivió el cine coreano en esta época se conoce también como Chungmuro Era. Chungmuro es una zona de Seúl donde en 1903 abrieron las primeras salas de cine (Dangseongsa entre ellas). Desde entonces, se convirtió en el centro neurálgico del cine y la cultura en la ciudad. A finales de los años cincuenta se instalaron más de setenta productoras. En su momento álgido, entre los años 1967 y 1971, se hacían aquí más de doscientas películas anuales. Chungmuro fue uno de los centros de producción cinematográfica más importantes y activos del mundo. Esta época dorada también vio nacer nuevos géneros: al melodrama y al drama se unen el thriller” (Poseck,2021, p.21).

Después tras el golpe de Estado de 1961 y con la llegada de Park Chung Hee la inversión estatal hacía el cine aumentó mediante políticas proteccionistas, bajo

leyes dentro de un sistema de cuotas que regulaban la distribución de las películas locales y disminuía la importación de películas internacionales. Es por eso que surgió una gran producción de películas coreanas, pero el impacto internacional fue mínimo, además de una restricción creativa y susceptible a la censura, debido a que, la mayoría de las películas distribuidas estaban controladas por el Estado.

“La ley establece cuotas muy bajas para el cine de importación; la empresa distribuidora que quisiera importar una película extranjera debía producir a su vez tres películas domésticas con el objetivo de promover el cine local, lo que se tradujo en un boom de películas coreanas” (Poseck, 2021, p.23)

El cine coreano en los 70s resintió un estancamiento en comparación a la Edad de Oro por las restricciones mencionadas anteriormente por la convulsión política que vivía el país. A finales de 1979 tras el asesinato de Park tras 18 años de mandato provocaría una inestabilidad política, Choy Kyu-hah ocuparía el puesto de presidente interino quien prometía una democratización acorde a las demandas populares del país, propuesta que se vio frustrada por el estamento militar que lideraba el general Chuun Doo-hwan haciendo un golpe de Estado en 1980 y quien después tomaría el poder. Esto conllevaría a la inconformidad de los sectores populares manifestándose en contra de la represión militar que se vería frenado por la fuerza excesiva de la milicia, la protesta más conocida fue la de Gwangju el 18 de mayo de 1980 y terminaría en una tragedia, en la que acabarían cientos de muertos entre profesores y estudiantes.

“El conflicto más grave, tuvo lugar del 18 al 27 de mayo, durante el levantamiento de Gwangju, nueve días de represión extrema por parte de los batallones militares contra los ciudadanos que se sublevaron. La cifra de muertos dada por el gobierno fue de alrededor de 170 fallecidos, pero se calcula que pueden llegar a más de 1.000 personas muertas (Paquet, 2009: 16-17 citado en Mosquera, 2019, p.9.).

En concordancia con las manifestaciones se construye el Minjung, un movimiento teológico y social. Durante el periodo de mandato por Park Chung Hee la teología cristiana tuvo un papel importante, fue en los 70s dentro de las iglesias

protestantes que se reunían las minorías, la idea del cristianismo iba ser la base de la teología Minjung a partir de la experiencia del cristianismo en el pueblo coreano, pero además para los teólogos coreanos. El Minjung también era una forma de reivindicar la lucha social, en la cual Dios acompaña a la defensa del pueblo marginado, reprimido y explotado económicamente

“Sin embargo, el Minjung se entiende generalmente entre los teólogos coreanos como el pueblo políticamente reprimido, económicamente explotado y culturalmente marginado. Esta categoría Minjung incluye a los obreros, a los campesinos y a los pobres urbanos. Pero dentro del concepto Minjung puede incluirse también a los burgueses reprimidos y a los intelectuales aliados al sector subalterno, quienes no pertenecen a estos tres estratos sociales” (Young,2009, p.87)

De acuerdo con el contexto político el movimiento se puede analizar en su contraposición de acuerdo en tres puntos: la dictadura militar, los conglomerados corporativos y la intervención de las potencias extranjeras (Alvares et al.,2022), pero el motivo de la rebeldía del movimiento además de económico y político también era conseguir que se expandiera en el plano cultural como lo menciona Alfredo Romero “El impacto cultural e intelectual del movimiento se observa en el surgimiento de una “sociología *minjung*”, una “literatura *minjung*”, una “teología *minjung*”, un “arte *minjung*”, etcétera. (Romero,2009, párr.45). Las repercusiones del movimiento dentro del cine fue que surgió una nueva camada de directores por el movimiento minjung críticos de la situación política, de la dictadura y de la división de los dos coreas.

“La aparición de nuevos talentos favoreció la creación de películas críticas, influenciadas por el pasado autoritario, las revoluciones estudiantiles, el movimiento minjung, así como, la preocupación por la rivalidad entre Norte y Sur, la lucha por la libertad, la venganza, etc.” (Mosquera, 2019, p.12)

Esa misma Ola Coreana del cine que surgía a finales de los 90s iba a emular a la camada que emergió a finales de los 80s y a la Edad de Oro, iba ser el renacimiento del cine coreano que tal como lo menciona Heo Moon-young

programador del Festival Internacional de Pusan, el renacimiento del cine coreano es en gran parte por una nueva generación de directores que son cinéfilos y el cine que realizan esta fuera de regulaciones y justificaciones sociales, se centran en una diversidad de gustos y estilos

Para entender bien la diversidad del cine coreano de hoy, es necesario examinar primero los cambios acaecidos en 1996, que marcaron un hito muy importante en la historia cinematográfica coreana. En 1996 debutaron los directores, Hong Sang-soo, Kim Ki-duk, Kang Je-kyu y Kim Seong-su. En 1997 aparecieron Lee Chang-dong, Jang Yun-hyeon y Park Chan-wook, y en 1998 iniciaron sus carreras Hue Jin-ho, Kim Ji-un, Park Ki-hyeong, Im Sang-soo, Lee Je-yong, Lee Jeong-hyang y Lee Kwang-mo. En tan solo tres años salieron a escena los directores que representan al cine coreano de hoy (con la excepción de Im Kwon-taek, que debutó a principios de 1960, y Bong Joon-ho y Ryoo Seong-wan, que lo hicieron en 2000). La gran mayoría de estos directores eran cinéfilos y los que no lo eran tenían un buen conocimiento del arte cinematográfico y el lenguaje del cine. Por lo tanto, sería aceptable bautizar a esta nueva generación como una “generación cinéfila”. (Moon, 2006, p.1)

Dentro de esa generación de cinéfilos se encuentra Park Chan Wook uno de los directores más reconocido por la prensa y el público internacional, mayormente por la trilogía de la venganza El nombre de la Venganza (2002), Old Boy (2003), Señora venganza (2005), Park Chan Wook nació el 23 de agosto de 1963 y en un principio se dedicó a la carrera de filosofía en la Universidad de Sosang , pero es al descubrir las películas de Hitchcock en especial la película de Vértigo donde hallo su atracción por el cine.

Su primer acercamiento al cine fue como crítico de cine en la revista de su Universidad llamada Film Gang, después afrontaría de lleno la profesión de cineasta en la realización de filmes, entró como ayudante en algunas películas y en 1982 dirigiría su primera película Moon is The Sun's Dream (Trashorras, 2007), en el 2000 realizaría Joint Security Area cuyo argumento trata sobre la

división de Corea. No es hasta la trilogía de la venganza sobrenombre que le ha puesto a las películas de Park como marketing que la violencia, crueldad y venganza son tópicos que se hacen más visibles dentro del cine de Park. Me enfocaré en la película de Señora Venganza con la que finaliza la trilogía de la venganza, la narrativa de la película se centra en la historia de Geum-ja que fue acusada de secuestro y asesinato de un niño, además de la condena de prisión, también fue expuesta al escarnio público por los medios de comunicación. Es dentro de prisión donde prepara una venganza durante 13 años contra el verdadero culpable, estableciendo conexiones sociales con las prisioneras para que le fueran de ayuda para su objetivo. Le ofrecen su ayuda por a ver matado en prisión a una prisionera llamada “Bruja” que acosaba y violentaba tanto simbólicamente como físicamente a las demás prisioneras, es por eso que Geum-ja se le quedó el mote de la Bruja que contrasta con los canones de belleza coreanos en una apariencia estilizada y hermosa para los demás. A lo largo de la película en forma de flash backs se nos revela el motivo por el que fue encarcelada Geum-ja, en donde el asesinato del niño esconde la podredumbre humana, la crueldad y la atrocidad en la sombra de individuos aparentemente normales.

Ya Park se atrevía a mostrar la violencia en las prisiones entre mujeres que regularmente no es mostrada dentro del cine, pero además se adentra en la oscuridad humana en Baek ex profesor de inglés de Geum-ja con quién se involucra en el secuestro del niño, al cual Baek terminará asesinando y obligando a Geum-ja a que se adjudique el crimen, secuestrando a su hija y amenazándola que no la volverá a ver jamás en la vida. El director coreano utiliza la comedia como Tarantino y la música clásica como Kubrick en la Naranja Mecánica para disimular la violencia ante audiencia.

Es hasta el clímax de la película que las respuestas se esclarecen, Geum-ja planifica he investiga a Baek enterándose que no es el primer niño que asesina, que su manera de operar para pasar desapercibido y seleccionar a su víctima es renunciar en cada escuela con el fin de que no lo descubran, ayudada por su ex

compañera Park Yi-Jeong a quién protege durante su etapa en la prisión, planifican que Yi-Jeong se haga pasar por la pareja de Baek con el fin de capturarlo logran capturar a Baek que confiesa sus atrocidades que aparte grababa como mataba y torturaba a los niños, al igual que el Señor Rubio en Tarantino que al arrancar la oreja del policía deja entre ver que tal comportamiento tiene una crueldad simbólica, vemos en Baek también una crueldad simbólica ya que no solamente torturaba a los niños sino que también agarraba pertenencias de los niños y los mantenía como recuerdos en una pulsera a manera de trofeos .

Figura 8 Señora Venganza (2005)



Nota. Escena donde Baek es interrogado por sus atroces crímenes y no refleja ningún tipo de remordimiento. Tomada de “Lady Vengeance (2005) [친절한 금자씨]” [fotografía], Quanyen,2014.

<https://filmsation.wordpress.com/2014/09/06/lady-vengeance-2005/>

Ese tipo de violencia explícita donde en la película se muestra a Baek colgando a niños, transgresora tanto moralmente como visualmente ha provocado críticas divididas, la prensa coreana después de Old Boy le reprochaba porque en Señora

Venganza repetía el mismo tema, habiendo diferentes formas de hacer cine que mostrar a lo que el director coreano respondió

"Cuando empecé a filmar *Old Boy* tenía reservas de hacer una segunda película sobre el tema de la venganza. Mi esposa me dijo que lo importante era que la historia era interesante. Pero los periodistas coreanos me reprochaban hacer dos películas con ese tema horrible, habiendo tantos hermosos relatos que contar. Me alimenté con la pregunta y les respondí que tenía planes de hacer una tercera cinta sobre venganza. Fue una declaración espontánea, pero ya no había vuelta atrás porque lo dije en público" (Caballero,2009, párr.3)

Era una declaración de rebeldía, Castillo citando Brown menciona que el cine de Park Choon Wook es similar a la generación de directores del cine de la crueldad de Stroheim, un cine que a través la estética de la crueldad plantea cuestiones internas en los individuos, un cine que incomoda, pero a la vez revela la oscuridad humana tanto en Señora Venganza como en Oldboy

"Brown, llegaría a afirmar que «Oldboy» es una película capaz, por un lado, de remitir al público a una sensación incómoda pero que, por otro lado, también permitiría la contemplación "de los misterios del corazón humano" en la oscuridad. Esta visión corrosiva, incómoda y estética no es nueva en el arte" (Brown, 2018, p.257 citado en Castillo et al, 2021, p.82)

No es nueva en el arte como menciona Brown es algo distintivo de los directores del cine de la crueldad, pero situado en un cine moderno, la crueldad mostrada en forma de venganza dentro de Señora venganza es atípica. No es una venganza en el que la protagonista haga justicia por mano propia, parte del plan de Geum-ja cuando recabó información y se enteró que había más niños asesinados, era llevar a los familiares a la escuela abandonada donde Baek cometía sus crímenes y que ellos mismos impartieran justicia a través de la tortura.

Figura 9. Señora venganza (2005)



Nota. Foto tomada después de que la familia cobrara venganza de propia mano sobre la muerte de sus hijos, torturando a Baek sin ningún tipo de clemencia, la venganza no llenaría el vacío de la muerte. Tomada de Cine: Sympathy for Lady Vengeance [fotografía] Acosta, 2014. <https://www.3gb.com.mx/2014/07/05/cine-65-sympathy-for-lady-vengeance/>

Baek amarrado a una silla sin poderse moverse es cuestionado por los familiares sobre sus actos argumentando que los humanos no somos seres perfectos. La violencia según Wieviorka suele abordarse subjetivamente como un parámetro donde el sujeto está fragmentando, pero que tal sí por el contrario el sujeto encuentra en la violencia una forma de existir

“Hablamos siempre de la violencia que sucede cuando el sujeto no puede constituirse; de la violencia como pérdida de sentido, como incapacidad de concretar las demandas. No obstante, tenemos que aceptar en algún momento que en ciertas experiencias la violencia es constitutiva del sujeto” (Wieviorka, 2001, p.346)

Como ya he mencionado anteriormente la crueldad no termina con el acto sádico que puede significar la horrorosa tortura, la crueldad deja huella en la sociedad e impacta en las relaciones sociales. hay una escena en Señora Venganza la cual los familiares cuentan las penurias que tuvieron pasar después de la muerte de los

niños como suicidios de parientes y desintegración familiar. La abuela de uno de los niños mencionaba que “Todos tenemos miserias que contar”, la genialidad de Park es situar el cine tocando aspectos morales utilizando la estética de la crueldad y hacer cuestionar al espectador si la crueldad es justificable en una función moral entre el bien y el mal.

2,7 Cine Gore: espectáculo entre viseras, intestinos y psicópatas

El cine gore o splatter Para definir que es el cine gore habría que remontarnos a Europa en el Teatro *du Grand-Guignol de Paris* que surgió a finales del siglo XIX, el repertorio de las obras, aunque había dramas, era el género de terror lo que más identificaba al teatro dentro del público, las historias de violencia, de matanzas, decapitaciones y tortura era lo que predominaba. dejando a un lado las criaturas fantásticas o los monstruos, esto impactaba tanto a la audiencia que muchos vomitaban ya que los crímenes representados eran atroces y porque eran entre seres humanos.

“Añadimos naturalista a la categoría del terror dada la ausencia de elementos sobrenaturales en las piezas representadas: prácticamente no había fantasmas, monstruos o seres satánicos en las obras del repertorio de la compañía; por el contrario, los crímenes, actos de sadismo, torturas y, en general, los episodios de violencia pervertida que eran llevados a escena, solo ocurrían por y contra personas, circunstancia hábilmente manejada por el Grand-Guignol con el fin de dotar a sus obras, de una consistencia argumental y temática, donde la tensión y la inquietud que provoca el perturbador comportamiento de nuestros semejantes era lo que espantaba, y de qué manera, al público“(Fernández, 2018,p.)

Muchas de las ideas del teatro francés pasaron al cine, pero en sus primeros años durante 1930 el género gore padeció de la censura y la prohibición. La censura era algo habitual de como una imposición regulatoria donde el cine ya no era visto solamente como un medio artístico. Sino que tenía la capacidad de influir en la sociedad, El Código Hayes es un ejemplo de ellos, código homónimo del político

republicano William Hayes por que dirigía la Asociación de Productores y Distribuidores de Películas sus siglas MPAA, por cuestiones morales se prohibía la desnudez, la violencia gráfica o realista como menciona Gregory D. Black aunque existieron grandes películas en la edad de oro del cine hollywoodense en el que se realizaron películas icónicas como King Kong (1931) o Lo que el viento se llevó (1939), pero también hubieron otros guiones de películas que no lograron ver la luz por la censura

“La censura es un ingrediente clave para comprender cómo se hicieron las películas durante la era de los estudios, y es esencial en cualquier análisis de su contenido o estructura. Desde principios de los años treinta hasta mediados de los sesenta, cada historia que se juzgaba, cada guion que se escribía y cada película que se producía se sometían a una minuciosa depuración por parte de los censores antes de llegar a la pantalla. La censura anterior al rodaje, aplicada por la MPPDA, formaba parte integral del sistema de producción de los estudios, y muy especialmente en los años treinta, cuando se creó el sistema de «autorregulación» industrial” (Black, 1998, p.16)

Es en los años 60s que se puede mencionar de la existencia de un cine gore como tal con la aparición del director estadounidense ya fallecido Herschell Gordon Lewis que para muchos es considerado el padre del género, cuya famosa frase es “Más película por dólar”. El cine de Lewis iba crear un festival de chorros de sangre, tripas, torturas, desmembramientos, escenas horripilantes, inspirado por las películas como *Psicosis (1960)* de Hitchcock que criticaría al director por una falta de atrevimiento, por hacer películas suavizadas por el temor a la censura “Hitchcock mostraba los resultados, pero no la acción, porque no podía arriesgarse a que lo rechazaran los cines. A nosotros no nos importaba” (Lewis). Junto con el productor David Friedman comenzaron haciendo películas entorno al género del cine de explotación con las películas nudie de bajo presupuesto donde la característica principal es la exhibición sexual de los cuerpos desnudos femeninos

“Por ejemplo, en diversas escenas del porno hardcore o incluso de filmes nudies de finales de los cincuenta del siglo pasado, los diálogos, muchos de ellos nonsenses, están hechos como excusa para dar paso a la desnudez, sobre todo de mujeres mostrando senos exuberantes, como si persistiera ese ingenuo sentido de lo educacional” (Delgado,2016,p.70)

Al ver que las ganancias iban a menos con el cine nudie tanto el productor y para competir con la televisión, tanto el director como el productor optaron por hacer un cine con una violencia gráfica extrema, era tal violencia que no se podían presentar **ese** tipo de películas en las salas de cine, tuvieron que trasmitirlas en los autocines y a pesar de las críticas por sus películas, tuvieron bastante éxito (Belinchón,2022, párr, 4), el gore es una violencia que provoca repulsión, asco e incomodidad, las tripas volando, los litros de sangre y las decapitaciones, la tortura, son los elementos centrales. Parte de su éxito es que la fascinación por estos elementos era más cercana al público juvenil

“Se trata de películas de bajo presupuesto y escasa calidad a cargo de directores trash, que hacen de la transgresión visual el atractivo para competir con la televisión. Son películas que se definen por la existencia de sangre, vísceras y mutilaciones, hacen del asco y la repugnancia un espectáculo y propician un espectador, fascinado por el sadismo y la mirada pornográfica”()

Figura 10. The Gore Gore Girls (1972)



Nota. Las desfiguraciones faciales es algo recurrente en la película de Gore Gore Girls, La primera escena de la película, el asesino entra al cuarto de una chica que se estaba arreglando el rostro, para desfigurárselo con sus propias manos en un acto grotesco para el espectador Lewis invita al circo de esa violencia como atracción de diversiones, Tomada de Cine: “Así nació el cine gore; en autocines y con bolsas para vomitar” [fotografía] Belinchón, 2022, <https://elpais.com/cultura/2022-08-25/asi-nacio-el-cine-gore-en-autocines-y-con-bolsas-para-vomitar-a-la-entrada.html>

Películas como *The Gore Gore Girls* realizada por Lewis en 1972 que trata sobre un detective contratado para investigar el caso de un asesino en serie que toma a mujeres como sus víctimas en un club de striptease, los asesinatos son terribles, desde rostros desfigurados por una plancha y por las manos, mutilaciones en el pecho de las mujeres en una famosa escena que el asesino le corta el pezón a una stripper, deformaciones de partes humanas, es una violencia que realmente consigue una de sus finalidades provocativas es la repulsión y lo grotesco de sus escenas.

Otra de sus películas más reconocidas es *Blood Feast* catalogada como uno de los filmes que inició el género gore, el escritor estadounidense Stephen King famoso por sus best sellers de terror la calificaría como la peor película que ha visto en su vida (), *Blood Feast* de 1963 con un presupuesto de 25000 dólares no

había otra forma que derramar sangre para atraer al público. Película ambientada en un pueblo Estados Unidos con una hora de duración, al igual que *The Gore Gore Girls* producida años después, la temática iba girar en un asesino serial llamado Fuad Ramses cocinero desquiciado que iba ser contratado por una señora adinerada para realizar un festín en el cumpleaños de su hija, pero la señora no tenía en cuenta que Fuad Ramses coleccionaba los órganos de sus víctimas vírgenes pensando en hacer una especie de festín como ritual entre sesos, lenguas, piernas con el fin de rendir tributo a la diosa Isthtar. La esposa de Friedman la describió como una película vomitiva. Aun así, la película tuvo un éxito rotundo. La película fue estrenada en un autocine de un pueblo del Estado de Illinois y tuvo una gran convocatoria con grandes filas de espera.

“Por miedo a la reacción del público, BLOOD FEAST fue estrenada en un cine de pueblo. Lewis y Friedman fueron los primeros sorprendidos por los devastadores efectos de la publicidad que hacía hincapié en sus escenas más escabrosas. No sólo se agotaron las entradas, sino que un gigantesco atasco colapsó las carreteras de acceso al pueblo elegido para el estreno” (Blanco, 1992, p.41)

Figura Blood Feast (1963)



Nota. La publicidad fue un factor importante para que Lewis y Freidman siempre tenían en cuenta para crear expectativas sobre sus películas y las publicidades no estaban exentas de mostrar un poco de sangre. Tomada de Cartel de Blood Feast [fotografía], s/f, 2016 <https://tamtampress.es/2016/05/03/gordon-lewis-yo-no-era-mas-que-un-forajido-en-el-mundo-del-cine-y-ahora-soy-conocido-como-un-profeta/cartel-de-blood-feast/>

Tras la película de *The Gore Gore Girls* Lewis se retiró del cine de hacer películas por un tiempo, regresaría como director en 2002 para hacer una segunda parte de Blood Feast. Sin embargo, no tuvo el éxito esperado, pero su legado dentro del género perduraría para los próximos años, otro director importante en los 60s fue George Romero, director neoyorquino que se hizo famoso con su película *La noche de los muertos vivientes* en 1968 considerado como el padre de las películas zombis, dicha película además de los monstruos no vivientes también permitía una lectura social, en el conflicto entre los grupos de supervivientes humanos ante un escenario apocalíptico, en 1978 George Romero estrenaría Dawn of The Dead, en el que un grupo película también sobre zombis considerada una película de culto del gore en la que los zombis son despedazados de distintas maneras.

Este gusto de la creación de monstruos por el gusto de la carne, se traslado el cine italiano en Holocausto caníbal película dirigida por el italiano Ruggero Deodato, película que fue muy controversial en aquella época, la filmación se hizo como un documental antropológico en que la historia trata sobre cuatro reporteros desaparecidos desde hace dos meses luego de hacer un documental sobre el canibalismo de las tribus en el Amazonas, un grupo va en su búsqueda patrocinado por algunas universidades y medios televisivos, descubriendo en las grabaciones el porqué de la inminente muerte de los reporteros por parte de las tribus amazónicas que terminaron matando y engullendo a los reporteros, los reporteros fallecidos por documentar y ganar notoriedad hacían cualquier tipo de bajeza y esto explica del comportamiento hostil de las tribus a los reporteros

dentro de la película. Las actuaciones nada brillantes y una exaltación de la sangre, mediante empalamientos, amputaciones, destripamientos eran los elementos gore dentro de la película. Película que además fue censurada en muchos países por la violencia mostrada, hubo animales que realmente fueron asesinados en el filme, esto impactó tanto que no parecía para nada ficticia la violencia mostrada, tanto así que el director Deodato fue detenido e interrogado

¿Por qué es controversial este filme? En primer lugar, por maltrato animal. Siete animales fueron sacrificados en la película (aunque solo seis muertes aparecen en pantalla). En segundo lugar, Ruggero solicitó a los actores que después del estreno se ocultaran durante un año para darle credibilidad a la hipótesis de sus muertes en la selva. (Fontalvo,2020, p.154)

En los los 80s y los 90s surge una de las características del gore que fue el comienzo del humor, es a través del splastick una combinación entre el gore y el slapstick que enlaza la comedia en situaciones que nos parecen absurda y el exceso de sangre propia del gore, lo que antes era impactante, ahora se vuelve gracioso y cómico (Fontalvo,2011, p. 154), Peter Jackson fue un precursor en realizar esta fusión, el director neozelandés que fuera ganador de múltiples oscars con el señor de los anillos, aunque los inicios del director en la época de los 80s estaba más alejado del cine fantástico y de la tierra de mordor, En sus primeros pasos como director fue conocido por hacer películas de serie B con gore ya con los elementos de violencia y crueldad representativos del género, pero además Peter Jackson le quitaba seriedad agregando vísceras y comedia como en Bad Taste(1987) que trata sobre una invasión extraterrestre en un poblado de Nueva Zelanda al que convierten a los pobladores en comida rápida o Braindead estrenada en 1992, argumento en el que la madre del protagonista es infectada por una criatura exótica de un zoológico, convirtiéndose en zombi y comiéndose cualquier ser vivo que vea, la censura como es común en el género gore no se hizo esperar en Braindead que fue prohibida en muchos países por la cantidad de tripas y sangre en la cual se usaron 286 mil litros de sangre artificial. Películas con

argumentos sencillos pero que destacan por los litros de hemoglobina y los momentos de comedia logran atraer a los fanáticos del género.

Derivado del gore también se encuentra las películas slasher que también se popularizaron en los 80s y continua hasta la fecha siendo uno de los subgéneros más vistos dentro del cine gore. Se puede definir que el slasher conjunta tanto el gore como el arquetipo de psicokiller que ataca a los jóvenes envueltos en el exceso de las drogas y el sexo. Por ejemplo, Jason en *Viernes 13*, *Michael Myers en Halloween* o Freddy Krueger en *Pesadilla de la Calle Elm*

“El cine splatter cuenta a su vez con un sub-género conocido como el slasher. La trama del cine slasher es siempre la misma: cuenta la(s) historia(s) de un grupo de jóvenes adolescentes (generalmente personajes fotogénicos), que son asesinados y mutilados por un psicópata enmascarado (generalmente una figura masculina). La mayoría de las veces los verdugos atacan a sus víctimas luego de que estas han tenido relaciones sexuales o consumido alcohol y/o drogas” (Barona, 2008, p.236).

A diferencia de las películas de suspenso del cine de terror como puede ser ***Psicosis*** que con la sombra del cuchillo detrás de las cortinas y la sinfonía de la música en la celebre escena de la bañera generan suspenso cuando Norman Bates asesina a Marion Crane, Sin el cine slasher las muertes amasadas por los asesinos son brutales y gráficas para el espectador es ahí donde entra el gore, es la carne humana la protagonista de la película. Otro punto importante es que el asesino representa la justicia contra los jóvenes desenfrenados

“El monstruo entonces, pasa de ser una amenaza a ser un castigador, encarnando una posición (moralista) frente a los valores que defiende. Películas como *Halloween* (John Carpenter, 1978), *Friday the 13th* (*Viernes 13*, Sean S. Cunningham, 1980), *A Nightmare on Elm Street* (*Pesadilla en Elm Street*, Wes Craven, 1984) y *The Texas Chainsaw Massacre* (*La matanza de Texas*, Tobe Hooper, 1974), son algunos de los títulos de las películas más famosas que cuentan historias de adolescentes que son sancionados por satisfacer los placeres del cuerpo” (Barona,2008, p-237)

El slasher ha tenido todo un éxito en la comercialización de la crueldad desde los ochenta hasta la fecha, la película Terrifier 2 del director Damien Leone en octubre de 2022, tuvo un costo de producción alrededor de 250.000 dólares y reventó la sala de los cines con una ganancia de 10 millones de dólares, con jugadas de marketing como el cine gore de los 60s donde el marketing fue un factor importante para atraer a la gente, la película se difundió velozmente publicitándose en redes sociales enfatizando que era una experiencia estaba llena de vómitos y que habría desmayos por parte de la audiencia. Aunque estén reguladas las películas para mayores de 18 años, las nuevas plataformas de streaming son permisivas al público joven y el control parental que ofrecen es fácilmente quebrantable, además las películas slasher han vuelto un mercado de consumo el rito de ver una película en las salas de cine o ver una película en la televisión, se ha vuelto vendible de acuerdo al significado que le dan los jóvenes como puede ser las fechas de Halloween donde hay una expectación muy alta en ver la nueva película slasher.

“Es más, existe entre los adolescentes el “rito” de contemplar los títulos “míticos” del cine de terror y en particular del slasher el día de Halloween. El mercado ha creado otro rito de consumo. No hay que olvidar que ir al cine o ver televisión son prácticas que han sido relacionadas con situaciones propias de ritos religiosos. Geoffrey Hill sostiene que la sala de cine es el templo; el espectador, el comulgante; el billete de entrada, la ofrenda pagada a los dioses; y lo que vemos en la pantalla, el mito” (Díaz-Puertas, 2022, p.168)

En este espectáculo gore entre viseras e intestinos y psicópatas, a diferencia del cine de la crueldad que se adentra en el inconsciente o a traviesa la moralidad de los seres humanos, En el cine gore la crueldad no tiene otro fin que el entretenimiento, Ovejero menciona que, en su posición particular como escritor que es el ocio lo que vende más allá de un argumento que tenga una utilidad social, no hay espacio para la ética y la moral dentro del arte de escribir como

medio transformador de la sociedad. Sino que, el arte se subordina a la eficiencia del mercado lo que reina nuestra realidad, Aunque Ovejero menciona la escritura, pero también se puede extrapolar al cine

“la defensa del pasatiempo cultural frente a cualquier consideración ética aparece la respuesta lógica; en este mundo en el que las cifras priman sobre cualquier argumento de calidad o utilidad social, la inmensa mayoría de los escritores ha abandonado la idea de que el arte pueda transformar siquiera mínimamente la realidad. Lo que vende es lo que importa, porque el mercado no conoce otra moral que la eficiencia. Es bueno lo que se multiplica” (Ovejero, 2012, p.37)

El cine gore con su crueldad exacerbada en su contenido dentro de esos fotogramas sangrientos, lo que antes causaba indignación y repulsión, ahora se ha vuelto un objeto rentable, con presupuestos bajos y ganancias 5 o 6 veces mayores, las grandes productoras ven un negocio apetecible en las películas series B que cada vez son más mainstream. Pero la excitación momentánea que despierta el gore es solamente entretenimiento en el goce rápido como si se tratara de comida rápida. Ovejero critica que en la sociedad estar entretenido no despierta emociones, somos autómatas de nuestra propia realidad scrolleamos el teléfono y vemos cientos de imágenes por minuto, sin sentir nada como un acto mecanizado que se encuentra vacío en su significado.

A veces pienso que a la de morir, suponiendo que no muera en un accidente aéreo o de un infarto o de cualquier muerte repentina, podría tener tiempo de recordar mi vida y entonces seguramente sentiría el bochorno de haber estado tan entretenido, de no haber buscado la intensidad en el dolor o en la alegría, de no haber arriesgado, de haber eludido el conflicto, el desequilibrio, el vértigo” (Ovejero, 2012, p.36)

El cine representa un imaginario social que el cine gore cada vez produzca menos impacto en sus imágenes de violencia y crueldad gráfica, es síntoma de la indiferencia. El cine de la crueldad transgredía tanto el inconsciente como la moral, el gore es menos intenso en emociones y elude cualquier responsabilidad

ética. Además, su saturación de sus imágenes puede llevar a quebrar esa línea delgada entre ficción y realidad en la pérdida de significados.

“Si la cultura masiva está contribuyendo a instaurar nuevos modos de ver de seducir, el cine no escapa a esta tendencia, pero de tanta saturación podemos correr el riesgo de diluir los contenidos, de anular la dimensión simbólica de objetos irreductibles, como el sexo, la violencia, la muerte y, en el caso de la violencia, de facilitar su desrealización, diluyendo la frontera entre realidad y ficción”. (Imbert,2006, p.50)

Conclusiones

En el presente trabajo de investigación conforme a una metodología cualitativa audiovisuales relacionados a la crueldad y violencia representadas en el cine, en específico al análisis de un cambio reflexivo en el cine de la crueldad de Buñuel que visibilizaba otros problemas sociales como la marginación de los jóvenes o Stroheim que la crueldad estética la dibujaba en la transformación de sus personajes por relucir lo que tenían escondidos a partir de la codicia, o el cine de Kubrick que planteaba mostrar la crueldad como una crueldad punitiva por parte las instituciones sociales y una crueldad desmedida desde los sujetos abyectos.. Los resultados conseguidos, dejan entre ver que la evolución estética de las expresiones de crueldad dentro del cine ha ido acompañada de los cambios sociales y culturales, el posmodernismo ha configurado nuevos valores, la sociedad del entretenimiento y el ocio ha encaminado al hedonismo y al ocio, el entretener se ha vuelto parte fundamental de la visión de los directores.

Los directores del cine de la crueldad como Buñuel y Stroheim provocaban una reflexividad que trastocaba la moral y el inconsciente, había cierta sintonía en las pretensiones entre director y espectador, pero la sociedad ha cambiado, es una sociedad más insensible, con nuevos valores configurados por una cultura postmoderna. Y el cine gore representa esos cambios, antes era un cine que causaba vómitos e indignación, ahora es un cine que alimenta el ocio y el entretenimiento, donde la tortura, las decapitaciones forman un expositorio de la crueldad, pero una crueldad sin sentido, sin mensaje que solo busca alimentar el morbo y apaciguar el aburrimiento, nosotros no asesinamos no cometemos esas atrocidades en la pantalla, Lo preocupante es que el cine como como un imaginario social quiebre esa línea divisible entre la ficción y realidad. Ese universo simbólico que conforma el cine desde la crueldad, muerte y violencia.

La hiperrealidad en ese flujo excesivo de imágenes que nos hacen sentir que vivimos en una simulación de imágenes ficticias reforzadas por un sistema cultural que ve en la crueldad un elemento lo suficientemente rentable para reforzar valores culturales como el hedonismo, la ausencia de empatía, el consumo como modelo de vida. Además, qué la crueldad en el gore no está muy alejado de las ejecuciones públicas que se muestran en internet como los videos terroristas o la crueldad desplegada por el narcotráfico como ritos de iniciación y el horror como método de intimidación. Sabremos identificar en un futuro sí lo que vemos, es real o ficticio. Eso entra en un terreno confuso y nubloso sí nuestra capacidad de sentir se va perdiendo por una pérdida de nuestro universo simbólico, en esa dimensión conjunta que comparten el cine y la realidad.

Referencias

- Abdul, B. C., Rodríguez, C. F., & Rodríguez, L. M. R. (2021). *Crueldad como lenguaje transformador: del teatro de Antonin Artaud al cine moderno de André Bazin*. Revista de ciencias sociales. Universidad del Zulia. Facultad de Ciencias Económicas y Sociales, 27(3), 72–86. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8090608>
- Albaina, I. M. (s/f). *Cuerpo, identidad y violencia (en un cierto cine contemporáneo)*. Eu-topias.org. Consultado el de junio de 2023, de <http://eu-topias.org/wp-content/uploads/2015/07/04-Eutopias9-Dossier-Cuerpo-identidad-y-violencia.pdf>
- Álvarez, T. M. (2014). *Erich von Stroheim: el hombre que a usted le gusta odiar*. https://www.academia.edu/8241456/Erich_von_Stroheim_el_hombre_que_a_usted_le_gusta_odiar
- Armiñan, M. L. C. (2017). *Experimentos de control social, prácticas de poder y crueldad sistémica*. <https://doi.org/10.36829/63CHS.V4I1.%>
- Apollinaire, G. (2021). *Les Mamelles de Tiresias*. Independently Published.
- Baby, N. E. T. (2022). *Figuras de la crueldad. Elementos para pensar la violencia en México*. *Rétor*, 12(1), 37–52. <http://www.aaretorica.org/revista/index.php/retor/article/view/21>

- Bauman, Z. (2003). *Amor Líquido: Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Fondo de Cultura Económica
- Bauman, Z. (2007). *Vida de Consumo*. Fondo de Cultura Económica
- Bauman, Z. y Donskis, L. (2013). *Ceguera Mora: La pérdida de sensibilidad en la modernidad líquida*. Paidós.
- Bazin, A. (1977) *El Cine de la crueldad, de Buñuel a Hitchcock*. Ediciones Mensajero.
- Belinchón, G. (2021, octubre 24). *El día en que 'La naranja mecánica' desafió a la España conservadora*. Ediciones EL PAÍS S.L.
<https://elpais.com/cultura/2021-10-24/el-dia-en-que-la-naranja-mecanica-desafio-a-la-espana-conservadora.html>
- Belinchón, G. (2022). *Así nació el cine 'gore': en autocines y con bolsas para vomitar a la entrada*. Ediciones EL PAÍS S.L. Consultado el 22 de mayo de 2023 <https://elpais.com/cultura/2022-08-25/asi-nacio-el-cine-gore-en-autocines-y-con-bolsas-para-vomitar-a-la-entrada.html>
- Berger, P, y Luckman, T. (1968) *La construcción social de la realidad*. Amorrortu.
- Black, G. D. (1998). *Hollywood censurado*. Cambridge University Press.
- Blanco, A. (1992). *Entrada libre. Deseo Carnal*. *Vértigo*. Revista de cine. (2):39- 42
- Buñuel, L. (2012). *Mi último suspiro*. Debolsillo.
- Brian Yecies, Ae-Gyung Shim. (2011). Contemporary Korean cinema: Challenges and the transformation of 'planet hallyuwood.' *Acta Koreana*, 14(1), 1–15.
<https://doi.org/10.18399/acta.2011.14.1.001>

Caballero, J. (n.d.). *Señora Venganza, antídoto a la violencia impulsiva: Chan-wook - La Jornada*. Com.Mx. Consultado el 18 de mayo en <https://www.jornada.com.mx/2006/09/18/index.php?section=espectaculos&article=a06n1esp>

Carrega, S. F. (2013, diciembre 15). *Open talk: Bong y Tarantino*. A Cuarta Pared. <http://www.acuartapared.com/es/bong-tarantino/>

Casas, A., & Farfán, L. F. (2014). *Avaricia: historia de los afectos: ensayos de cine y filosofía*. Dgdc-UNAM.

Corradi, C. (2020) *Sociología de la violencia. Identidad, modernidad*. Prensas Universitarias de Zaragoza

Cuéllar Barona, M. L. (2008). La figura del monstruo en el cine de horror. *CS*, 2, 227–246. <https://doi.org/10.18046/recs.i2.419>

Cuevas, D., y Granados, A. (2011). La Crueldad como Fenómeno Doblemente Humano. *Revista de Psicología GEPU*, 2(1), 117–129. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3687209>

de Felipe Santos, V. T. las E. (2009). La rueda y la pierna. El último remolino. Consultado el 17 de mayo de 2023 <https://elultimoremolino.com/2009/02/27/la-rueda-y-la-pierna/>

De la Vega, P. (2019). La *dimensión satírica de La Naranja Mecánica: un análisis ético a través de la teoría de la sátira de Friedrich Schiller*. *Logos (La Serena. Impresa)*, 29(1), 122–135. <https://doi.org/10.15443/rl2909>

de Terán, J. O. G. (2007). *CINE Y VIOLENCIA*. Unirioja.es. <https://dialnet.unirioja.es/download/articulo/2520031.pdf>

Debord. G. (1967) *La sociedad del espectáculo*. Buchet Chastel

- Delgado, M. (2016). Del exploitation a la imitación nudie: Al filo de la ley. *Ventana Indiscreta*, 0(015), 69.
<https://doi.org/10.26439/vent.indiscreta2016.n015.832>
- Diez Puertas, E. (2022). Slasher, rito de paso y adolescencia: el sujeto liminar Queer en La calle del terror (Netflix, 2021). *Doxa*, 165–191.
<https://doi.org/10.31921/doxacom.n35a1583>
- Domaratskaya, E. (2008). Lo fantástico en el cine surrealista de Luis Buñuel y Salvador Dalí: El perro Andaluz (1929). *Puertas a la lectura*, 20, 151–160.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5997851>
- Durkheim, E. (1996). *El suicidio*. Akal Ediciones.
- Eco., U. (1965) *Apocalípticos e Integrados*. Valentino Bompiani
- Einstein, A. (1932) ¿Por qué la guerra? Carta de Albert Einstein a Sigmund Freud. Consultado el 9 de mayo de 2023. <https://es.unesco.org/courier/may-1985/que-guerra-carta-albert-einstein-sigmund-freud>
- Eisenstein, S. M. (1986) *La forma del cine*. Siglo XXI
- Elorduy, E. C., y Granja Castro, D. M. (2014). EL IDEAL DE LA PAZ PERPETUA EN ROUSSEAU Y KANT. *Siglos Filosóficos*, vol. XVI, núm 31, enero.
<https://signosfilosoficos.izt.uam.mx/index.php/SF/article/view/526>
- Exotismo, E., El, E., Terror, T. D., Grand-Guignol, D., Paris, D., Grand- Guignol, D., y Ocaña Fernández, A. (n.d.). *El Exotismo En El Teatro Del Terror Del GRAND- GUIGNOL De Paris*. Unirioja.Es. Retrieved June 17, 2023, from <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/7118846.pdf>
- Exotismo, E., El, E., Terror, T. D., Grand-Guignol, D., Paris, D., Grand- Guignol, D., & Ocaña Fernández, A. (n.d.). *El Exotismo En El Teatro Del Terror Del GRAND- GUIGNOL De Paris*. Unirioja.Es. Consultado el 2 de junio, 2023, de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/7118846.pdf>

- Fernández, A. O. (2017). *El exotismo en El teatro Del terror Del GRANDGUIGNOL DE Paris*. Heg-eg.org. <https://heg-eg.org/candil-research-11.html>
- Fernández, A. O. (2017). *El exotismo en El teatro Del terror Del GRANDGUIGNOL DE Paris*. Heg-eg.org. <https://heg-eg.org/candil-research-11.html>
- Fernández-Santos, Á. (1998, abril 2). *Cine necesario*. Ediciones EL PAÍS S.L. https://elpais.com/diario/1998/04/03/cultura/891554412_850215.html
- Fernández-Santos, Á. (2004, mayo 17). *La buena violencia*. Ediciones EL PAÍS S.L. https://elpais.com/diario/2004/05/17/cultura/1084744805_850215.html
- Fontalvo, A. N. (2020). *Vista de Holocausto caníbal de Ruggero Deodato*. *El Metraje Encontrado antes del Metraje Encontrado*. Edu.co. <https://revistasum.umanizales.edu.co/ojs/index.php/escribania/article/view/4331/7074>
- Freud, S (s/f) ¿Por qué la guerra? Sigmund Freud escribe a Albert Einstein Consultado el 9 de mayo de 2023. <https://es.unesco.org/courier/may-1985/que-guerra-carta-albert-einstein-sigmund-freud>
- Galtung, J. (2003). Paz por medios pacíficos: paz y conflicto, desarrollo y civilización. Gernika Gogoratuz
- Goffman, E. (1963). *Estigma. La Identidad Deteriorada - Erving Goffman*. Amorrortu. https://www.academia.edu/43503986/Estigma_La_Identidad_Deteriorada_Erving_Goffman
- González, K. L. O. (2010). Seres abyectos: ¿La muerte del ser como sujeto? (aproximación a dos cuentos de Ángel Santiesteban Prats). *CUADERNOS DE LITERATURA*, 11, 139–153. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5810210>

- Gubern, R. (2011). Integridad moral y estética de Los olvidados. *L'Âge d'or*, 4. <https://doi.org/10.4000/agedor.1895>
- Herrera, J. (2011). De la aldea hurdana a la ciudad perdida, notas para una estética de la miseria en Los olvidados de Buñuel. *L'Âge d'or*, 4. <https://doi.org/10.4000/agedor.1967>
- Herrero, O. B. (2002). *Realidad y representación de la violencia*. Universidad de Salamanca.
- Herrero, O. B. (2002). *Realidad y representación de la violencia*. Universidad de Salamanca.
- Imbert, G. (2007). *Violencia e imaginarios sociales en el cine actual*. UAM. Mx. <https://versionojs.xoc.uam.mx/index.php/version/article/download/276/275>
- Jo, Y.-H. (s/f.). *Ideologías y Actividades de los Sacerdotes Bajo los Regímenes Militares: Los casos de la ONIS y de la ASpJ*. Ajlas.org. Consultado el 2 de mayo de <http://www.ajlas.org/v2006/paper/2008vol21no403.pdf>
- Kristeva, J. (s/f). *PODERES DEL HORROR Sobre la abyección* (*). Carlosbermejo.net. Consultado el 3 de junio de 2023, de <http://www.carlosbermejo.net/Seminario%20virtual2%20-1/PODERES%20DEL%20HORROR.pdf>
- Ladevéze, L. N. (1985). *De la utopía clásica a la distopía actual*. *Revista de estudios políticos*, 44, 47–80. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=26825>
- Lallana, J. S. (2015-2016). *La representación de la violencia en el cine contemporáneo: El caso de Quentin Tarantino* [Universidad de Sevilla]. <https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/48469/TFG.%20Javier%20Salvador%20Lallana.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

- Lipovetsky, G. (2003). *La era del vacío*. Anagrama.
- Llosa, M. (2009) *La civilización del espectáculo*. Letras libres
- Loscertales Abril, F. y Martínez-País Loscertales, F. (1997). *Realidad y ficción en el discurso periodístico*. Padilla libros, editores y librereros.
- Martel, F. (2010) *Cultura Mainstream: Cómo nacen los fenómenos de masas*. Taurus
- Mayra, D., Medina, S., Sonia, L., Cu, A., Xiomara, R., Rojas, L., Antoinette, T., Paul, R., Cabrera, M. S., Natividad, N., Hortensia, P., Cabrera, J., Ramón, F., Corzo, L., Lisandra, A., Arias, D. A., Pino, R., & María, I. L. (2005). *Enfoques Actuales*. Philpapers.org. Consultado el 16 de junio de 2023, de <https://philpapers.org/archive/CORECS.pdf>
- Moon-young, H. (2006). *Nuevo cine coreano*. Gob.Es. <https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:c1f2eda3-29e5-4ffe-88f6-43ef31bc56cb/febrero2007dore-coreano.pdf>
- Morin, E. (1962) *El espíritu del tiempo*. Bernard Grasset
- Narváez Torregrosa, D. C. (2018). *Arte e ideología en el cine de S. M. Eisenstein*. Foto cinema Revista científica de cine y fotografía, 17, 151–177. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2018.v0i17.5105>
- Olivares, J. J. (2009, abril 10). *La Jornada: Para mí, la violencia explícita es algo estético: Quentin Tarantino*. La Jornada. <https://www.jornada.com.mx/2009/10/04/espectaculos/a06n1esp>
- OPS (s/f) *Prevención de la Violencia*. Organización Panamericana de la Salud. Consultado el 11 de mayo de 2023. <https://www.paho.org/es/temas/prevencion-violencia>
- Ovejero, J. R. (2012) *La ética de la crueldad*. Anagrama

- Poseck, B. V. (2021, May 28). *CINE COREANO: cine se escribe con K*. Dolmen Editorial. <https://dolmeneditorial.com/tienda/cine-coreano-cine-se-escribe-con-k/>
- Poseck, B. V. (2021, May 28). *CINE COREANO: cine se escribe con K*. Dolmen Editorial. <https://dolmeneditorial.com/tienda/cine-coreano-cine-se-escribe-con-k/>
- Prieto, C. (2016, enero 10). *Por qué Quentin Tarantino es el mejor director del mundo (pese a quien pese)*. El Confidencial. https://blogs.elconfidencial.com/cultura/animales-de-compania/2016-01-10/por-que-quentin-tarantino-es-el-mejor-director-del-mundo-pese-a-quien-pese_1131125/
- Pulido, P. (2017, febrero 27). *¿Por qué Anthony Burgess odiaba la película de La Naranja Mecánica?* Código Espaguetei. <https://codigoespaguetei.com/noticias/cultura/anthony-burgess-odiaba-pelicula-la-naranja-mecanica/>
- Quintana, R. P. (2008). *Blow Up 1966 Swinging London y Postmode*. Scribd. <https://es.scribd.com/document/539535421/Blow-Up-1966-Swinging-London-y-Postmode>
- Ramos, M., & Esteven, J. (2019). *La representación de la violencia en el cine de Bong Joon-ho: la violencia en la nueva ola coreana*. Universitat Politècnica de València.
- Rodagut, A. C. (2014). *La representación de la visión en el cine de los surrealistas*. Upf.edu. https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/20067/melcp_ainamar.pdf?sequence=1
- Rosset, C. (2004). *Principio de la crueldad*. Pre-Textos.

- Roucek, J. y Montiel, M. (1953). La Sociología de la Violencia. *Revista Mexicana de Sociología*, 15(3), 399-413. <https://doi.org/10.2307/3537783>
- Hernández Sampieri, R. (2006). *Metodología de La Investigación*. McGraw-Hill Companies.
- Sánchez Medina, A. (2020). La crueldad como instrumento de la tragedia en Los olvidados de Luis Buñuel. *Arbor*, 196(797), 570.
<https://doi.org/10.3989/arbor.2020.797n3007>
- Santisteban, R. S. (2008). *El factor asco: basurización simbólica y discursos autoritarios en el Perú contemporáneo*. Red Para el Desarrollo de las Ciencias Sociales. En el Perú
- Sartori, G. (1998) *Homo videns: La sociedad Teledirigida*. Taurus
- Serrano, A. (2015). *El cine de Quentin Tarantino*.
https://www.academia.edu/16896103/El_cine_de_Quentin_Tarantino
- Servín, X. (2020). *Retóricas del dolor: la sociedad del espectáculo y la crisis del mirar moderno*. Consultado el 12 de mayo *fuiospeces*.
<https://www.fuiospeces.mx/single-post/2020/08/01/retoricadolorosa>
- Sorlin, P. (1977) *Sociología del Cine: La apertura para la historia de mañana*. Fonde Cultura Económica.
- Vega, Ó. G. A. (2015). *Vista de La literatura de ciencia ficción: Una mirada al futuro en tiempo presente*. Ucr.ac.cr.
<https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/humanidades/article/view/21211/21451>
- Weber, M. (1919), *Politik als Beruf*. [Max Weber (2007), *La política como profesión*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Wieviorka, M. (2003). *VIOLENCIA Y CRUELDAD. Anales de la Cátedra Francisco Suárez*, 37, 155–171. <https://doi.org/10.30827/acfs.v37i0.1089>

Wieviorka, M. (2006). *La violencia: destrucción y constitución del sujeto*. Gob.Mx.
http://seigen.chiapas.gob.mx/uploads/files/20220124165409_4_1435.pdf

Zanolli, B. (2019). *Apología y comercialización de la crueldad*. El Sol de México.
Consultado el 16 de mayo
<https://www.elsoldemexico.com.mx/analisis/apologia-y-comercializacion-de-la-crueldad-3958375.html>

