



Article scientifique

Article

2015

Published version

Open Access

This is the published version of the publication, made available in accordance with the publisher's policy.

---

## El embrujo de la violencia. Las cuatro caras de la barbarie

---

Zumalde, Imanol

### How to cite

ZUMALDE, Imanol. El embrujo de la violencia. Las cuatro caras de la barbarie. In: EU-topias, 2015, vol. 9, p. 111–123.

This publication URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:133858>

# El embrujo de la violencia

## Las cuatro caras de la barbarie

Imanol Zumalde

Recibido: 05.10.2014 – Aceptado: 21.01.2015

### Resumen / Résumé / Abstract / Sommario

Este texto sopesa el fenómeno de la violencia desde una óptica centrada en sus formas de expresión audiovisual y propone la hipótesis de que su formidable impacto actual se debe en buena medida a una cuestión de *eficacia simbólica*. En otras palabras, la violencia constituye hoy día un espectáculo cautivador porque, entre otras causas, el ser humano ha conseguido poner en pie una imagería que moviliza una específica serie de registros figurativos orientados a gestionar su influencia con rentabilidad tanto económica como estética. Aquí se abordan las estrategias formales en la representación de la violencia a partir del análisis del discurso cinematográfico, televisivo y documental, advirtiendo las diferencias existentes entre los regímenes de escritura *transformacional* y *referencial*. Las páginas que siguen describen, apoyándose en ejemplos reveladores, los mecanismos formales en los que se fundan algunos de los modelos estéticos en los que se concita la *escritura audiovisual de la barbarie*.

Ce texte interroge le phénomène de la violence à partir d'une optique centrée sur ses formes d'expression audiovisuelle. Il émet l'hypothèse selon laquelle leur impact énorme actuel est, notamment, dû à leur *efficacité symbolique*. En d'autres termes, la violence constitue aujourd'hui un spectacle captivant car, entre autres raisons, l'être humain a réussi à mettre en place une imagerie qui mobilise un ensemble spécifique de registres figuratifs, capable d'orienter son influence avec une rentabilité économique et esthétique. On aborde les stratégies formelles dans la représentation de la violence, à partir de l'analyse des discours cinématographique, télévisuel, et documentaire, en mettant l'accent sur les différences entre l'écriture *transformationnelle* et *référentielle*. Les pages qui suivent décrivent, en s'appuyant sur des exemples révélateurs, des mécanismes formels sur lesquels sont fondés certains modèles esthétiques qui convoquent *l'écriture audiovisuelle de la barbarie*.

This text deals with the phenomenon of violence from the point of view of its forms of expression, arguing that the formidable visibility of violence in our iconosphere is due in great part to its *symbolic effects*. In other

words, violence is now a captivating show because, among other reasons, humans have managed to build several figurative formulas that are able to conjugate both economic and aesthetic efficiency. This article gives an account of the representation of violence in the discourse of cinema, television and documentary by analysing the formal strategies at work in each discourse and by pointing to the differences between the regimes of *transformational* and *referential* writing. Several revealing examples are used to point to the formal mechanisms that give support to the aesthetic models in which *audiovisual inscriptions of barbarism* can be found.

Il testo descrive il fenomeno della violenza audiovisiva dal punto di vista della forma espressiva a partire dall'ipotesi che la sua enorme visibilità nell'iconosfera contemporanea è dovuta in gran parte a una questione di *efficacia simbolica*. In altre parole, la violenza è oggi uno spettacolo che sembra affascinare soprattutto perché gli esseri umani sono riusciti ad articolare un immaginario che mobilita una serie di registri figurativi che funzionano con straordinaria efficacia tanto nella dimensione economica quanto in quella estetica. Nel saggio si studiano le strategie formali utilizzate per rappresentare la violenza nel discorso cinematografico, televisivo e nel documentario e si segnalano le differenze tra i regimi di *scrittura trasformativa* e *scrittura referenziale*. Si descrivono inoltre, mediante l'uso di esempi eloquenti, i meccanismi formali alla base dei modelli estetici che fondano la *scrittura audiovisiva contemporanea della barbarie*.

### Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

Violencia, representación, audiovisual, semiótica, figurativo

Violence, représentation, audiovisuel, sémiotique, figurative

Violence, representation, audiovisual, semiotics, figurative

Violenza, rappresentazione, audiovisivi, semiotica, figurativo

«La violencia no es algo despojado de su materialidad»

G. K. Chesterton

Estudiosos de todas las ramas de las ciencias sociales señalan el impulso atávico a la violencia como uno de los grandes problemas a los que se enfrenta el mundo en el que vivimos. Este consenso se explica en buena medida por la omnipresencia y transversalidad del fenómeno que se manifiesta a escala individual, grupal, estatal y, como politólogos y estadista de toda tendencia advierten de un tiempo a esta parte, también irrumpe con estrépito en el ámbito macroestructural de las civilizaciones. Por si fuera poco, la violencia es un fenómeno poliédrico y de naturaleza múltiple que cobra virtualidad en todos los órdenes, también en el que nos atañe: el estético.

Este texto sopesa el fenómeno de la violencia desde una óptica que centra el foco en sus formas de expresión, lo que deja al margen otra serie de abordajes que son, justo es reconocerlo, los que se encuentran en el centro del debate público y atraen de forma comprensible el interés del ciudadano medio. Siendo esto cierto, las conclusiones de estas líneas pueden contribuir a esclarecer algunos de los motivos por los que la violencia, en sus plurales manifestaciones, se encuentra tan icónicamente presente en nuestro modo de vida.

Aunque sea una obviedad, no hay forma cabal de abordar la violencia como fenómeno estético sin discriminar taxativamente la realidad y su representación. Son muchas las personas que viven en sus carnes o asisten cotidianamente a actos de violencia, pero por fortuna son muchas más las que traban conocimiento de la misma a través de los medios de comunicación. Desde nuestra óptica, por consiguiente, existen dos tipos genéricos de violencia: la *real* o vivida *in situ*, y la *representada*. En lo sucesivo me ocuparé solo de la segunda atendiendo en exclusiva a sus *formas de representación visual*.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Lo que supone que tomaré como banco de pruebas ese promiscuo espacio estético en el que se dan cita el cine y todas las formas de expresión que hoy cuestionan su hegemonía, desde la televisión en sus diversos formatos hasta el videoarte y los videojuegos, pasando por el abigarrado universo

## 1. Algunas aproximaciones poco fructíferas a la representación de la violencia

Son incontables los estudios publicados sobre el tema que nos ocupa, pero ninguno aborda la cuestión desde una perspectiva centrada en la materialidad de sus formas de expresión. Por ejemplo, el grueso de las aproximaciones al asunto se limita a evaluar la cobertura mediática de los acontecimientos violentos a la luz de criterios de tipo moral. Sirva de botón de muestra la ingente papelería publicada sobre el tratamiento periodístico de la violencia contra las mujeres o los conflictos bélicos.

Atendiendo al enfoque, la justificación, las explicaciones y las descripciones que las noticias concretas aportan sobre los hechos violentos, este tipo de estudios han espigado los valores y actitudes que proyectan los media. Así sabemos que la cantidad y calidad de las noticias varía en función del emplazamiento geográfico del conflicto, de la influencia geopolítica de las facciones enfrentadas y, sobre todo, del lugar de nacimiento de las bajas en combate, de la misma manera que la formidable visibilidad que las agresiones contra las mujeres exhiben en el paisaje informativo del presente responde también al oportunismo comercial de unas empresas informativas conectoras del interés, en cierta medida morboso, que despiertan los sucesos de esta naturaleza. No es de extrañar que este tipo de trabajos que denuncian el modelo eurocéntrico e imperialista y/o patriarcal y androcéntrico imperante también en el imaginario periodístico, concluyan por regla general con una serie de recomendaciones dirigidas a erradicar los usos informativos que legitiman los estereotipos y las actitudes peligrosas (o políticamente incorrectas).

Estos patrones de evaluación de sesgo reivindicativo también imperan hoy día a la hora de calibrar

del ciberespacio que asoma con cada vez mayor pujanza en esa constelación de nanopantallas que se han hecho imprescindibles en nuestra vida cotidiana.

la manera en la que la violencia tiene acomodo en la ficción audiovisual. La teoría de la recepción, la teoría postcolonial, los *gender studies* y los estudios culturales abordan el controvertido asunto de la interpretación con arreglo a criterios de nación, etnicidad, clase, género e ideología poniendo el acento en el hecho de que las *singularidades identitarias* del espectador determinan su comprensión del texto audiovisual. Por ese rasero, el análisis de la representación audiovisual de la violencia se convierte en un estudio de opinión sobre la manera en la que las distintas «comunidades interpretativas» (Fish, 1980)<sup>2</sup> ponderan ideológica, moral y emocionalmente el acto de barbarie puesto en imágenes. La recepción se convierte en un «campo de batalla discursivo» donde los diferentes sujetos interpretativos buscan reafirmar su identidad emprendiendo lecturas *resistentes*, lo que resta cualquier protagonismo no solo a la materialidad de las formas audiovisuales sino, lo que es más grave, a la literalidad de sus efectos de sentido.

Por si fuera poco, este marco epistemológico ha sido terreno fértil para el concepto de «violencia simbólica» propuesto por Pierre Bourdieu desde el campo de la sociología<sup>3</sup>. Arrimando el ascua a su sardina, estas escuelas han atribuido el concepto bourdiano a aquella representación (que puede o no serlo de un acto de barbarie) que resulta lesiva a los ojos histórica, cultural, política y/o socialmente fundados de determinada comunidad interpretativa. Es el caso, por ejemplo, de las películas de Tarzán o Rambo cuyos mecanismos de identificación con el héroe blanco han sido descritos por estos críticos de la cultura en términos de *violencia simbólica* ejercida sobre las audiencias africanas y vietnamita<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Este concepto es muy cercano a los «modos sociológicamente distintos de ser espectador» propuestos por Stuart Hall, uno de los padres fundadores de los *Cultural Studies* (v. Hall, 1980 y 2004).

<sup>3</sup> La noción de «violencia simbólica» ocupa un lugar central en el análisis general de la dominación emprendido por Pierre Bourdieu sin la cual no es posible entender la raíz común de fenómenos tan heterogéneos como el colonialismo, la dominación de clase o la del hombre sobre la mujer. Una explicación centrada en el campo del lenguaje está disponible en Bourdieu, 2001.

<sup>4</sup> Sobre la inestabilidad en la identificación cinematográfica de las películas de Tarzán puede consultarse a Frantz Fanon (1967).

Pese a su interés, las aproximaciones centradas en los valores y los usos sociales de la puesta en imágenes de la violencia resultan poco provechosas para un abordaje como el aquí propuesto que pretende taxonomizar sus formas y mecanismos de expresión. Porque, como se irá viendo, las tácticas de figurativización de la barbarie existen *per se* con independencia del uso o rendimiento semántico ulterior que estas adquieran insertas en uno u otro contexto discursivo. En otras palabras, el formato documental, ese dispositivo enunciativo que se configura en torno a unos estilemas formales concretos fácilmente inventariables, puede ser movilizado indistintamente con objeto de legitimar, banalizar o denunciar el acto de violencia que dan a ver. Estos rasgos formales, como los que caracterizan al dispositivo de la ficción, son esencialmente abstractos, funciones significantes vacías de contenido apriorístico y potencialmente susceptibles de acoger cualquier efecto de sentido. Se trata, en suma, de notaciones audio-visuales objetivamente neutras desde el punto de vista semántico y, por ende, ideológico.

A renglón seguido propongo un abordaje que, como diría la semiótica greimasiana, describe esas estrategias formales que preexisten en el nivel figurativo al margen de sus vínculos con el nivel temático. Desde esa perspectiva es factible esbozar una serie de patrones y modelos estéticos en los que se concita, si se me permite la expresión, la *escritura audiovisual de la barbarie*.

## 2. El régimen transformacional y el régimen referencial

Aunque la tipología es tan heterogénea que dificulta una cartografía precisa, me parece que es posible apreciar una dicotomía entre aquellos textos que buscan suscitar en la audiencia lo que llamaremos *credulidad fuerte* (es decir, una confianza absoluta acerca de la veracidad de lo que representa) para lo que juegan a plasmar el acontecimiento con vocación reproductiva haciendo uso de todo tipo de estrategias de corte mimético, y aquellos otros que, conformándose con lo que

llamaremos *credulidad débil* del espectador, toman un acontecimiento como objeto estético o pretexto para emprender maniobras retóricas. La teoría narrativa los denomina *documental* y *ficción* respectivamente, pero lo hace basándose en un criterio ontológico (a saber: la veracidad o falsedad del argumento a la luz de lo acontecido en el mundo real) que difumina de forma irreparable la frontera entre ambos espacios discursivos.

Solo si despejamos la ontología de la ecuación (lo que implica zanjar de una vez por todas el debate en torno al referente certificando su inutilidad) y nos atenemos a un criterio que sopesa las formas de la expresión, podremos cartografiar con cierta exactitud dos grandes espacios estéticos o modelos de escritura contrapuestos a los que denominaremos, respectivamente, *régimen transformacional* (que toma la barbarie como objeto estético o pretexto para emprender maniobras retóricas que promuevan lo que podríamos designar preliminarmente como *efecto arte*) y *régimen referencial* (que juega en esencia a reproducir el acto violento con vocación notarial o mimética de cara a producir una suerte de *efecto verdad*).

Como se ve, estos dos grandes ejes que desencadenan patrones de representación de la violencia diferentes, manifiestan a su vez desdobles o divisiones internas, de suerte que contaríamos a la postre con cuatro paradigmas formales autónomos. Pasémosles revista atendiendo a su puesta en práctica.

### **3. Los dos modelos de escritura transformacional (la violencia como argumento estético)**

No hay manera operativa de calibrar el régimen transformacional (aquel que toma la violencia como excusa u objeto estético) sin traer a colación lo que el poeta inglés Samuel Taylor Coleridge denominó «suspensión voluntaria de la incredulidad» («willing suspension disbelief») en la que se cimienta la ficción narrativa. De manera que la estilización audiovisual de los actos violentos en la que repararé de inmediato tiene

acomodo en ese territorio discursivo cuyo espectador modelo acepta, a pesar de que conoce su falsedad, las premisas sobre las que se basa la ficción con objeto de disfrutar de los placeres del texto. Bajo el paraguas de esa *credulidad débil*, el espectador asume que la violencia que se le da a ver está, como la totalidad del discurso que la contiene, laboriosamente construida para su deleite visual. El régimen transformacional, en suma, modifica, retoca, adereza y acicala la violencia con fines primordialmente estéticos.

La estilización audio-visual de la violencia puede materializarse poniendo en práctica muy heterogéneas estrategias figurativas. No parece desencaminado sostener, sin embargo, que este trabajo de la forma dirigido a la puesta en imágenes de la violencia puede resolverse genéricamente por dos vías: por medio de la *estilización elusiva* o a través de la *estilización manierista*. En otras palabras, a la hora de gestionar visualmente la figura de lo violento disponemos de dos modelos de estilización: uno que pivota en lo no visto o poniendo en juego tácticas sustractivas, otro en lo visto por medio de maniobras diversas de mostración. Empecemos por el primero.

#### **3.1. La estilización alusiva y/o elusiva<sup>5</sup> (tácticas sustractivas)**

En lugar de centrar el foco en el acto violento, la estilización elusiva busca producir un efecto estético aludiéndolo en filigrana<sup>6</sup>. Este tipo de maniobras han sido puestas históricamente en juego por aquellos

<sup>5</sup> Aunque un tanto equívoca, la denominación es, como se verá, apropiada indistintamente dado que la maniobra estética consiste en *eludir* la mostración del acto violento para *aludirlo* retóricamente.

<sup>6</sup> Aunque a pie de página, convendría señalar que la formulación químicamente pura de la estilización elusiva se halla en esos lances en los que la cámara deja el acto violento fuera de cuadro para, en su lugar, dar a ver un espacio neutro adyacente en el que la violencia no se refracta de ninguna manera. Desde Jean Renoir (*La bestia humana, La bête humaine*, 1938) a Charles Chaplin (*Monsieur Verdoux*, 1947) pasando por John Ford (*Centauros del desierto, The Searchers*, 1956), algunos de lo más grandes cineastas de la historia optaron esporádicamente por rehuir la mostración directa de la barbarie. Este grado cero de la estilización elusiva, como se verá, admite distintas modalidades (metonímica o metafórica) de impostación retórica.

cinéastas convencidos de que las potencialidades de un medio de expresión cuya razón de ser reside en la puesta en imágenes del mundo no se agotan por la vía de lo explícito, sino que, antes al contrario, se verían en buena medida fortalecidas con el concurso del espacio fuera de campo, así como de las diversas tácticas que apostarían por la puesta en cuadro oblicua o parabólica de los hechos dramáticos.

Por razones obvias, la violencia ha sido, junto al sexo y lo monstruoso, uno de los motivos temáticos que más ha contribuido al desarrollo de esa suerte de *poética de lo implícito* que está en la base de las tácticas de figuración elusiva. Aunque la tipología es muy amplia y heterogénea, soy de la opinión de que en la práctica existen dos procedimientos genéricos para aludir a la violencia confinada o desplazada al fuera de campo, léase dos fórmulas retóricas de estilización elusiva: la metonimia y la metáfora.

La figura retórica de la metonimia, como se sabe, tiene distintas manifestaciones, algunas de las cuales pueden ayudarnos a arrojar luz sobre la naturaleza de esa estilización alusiva que aparta la vista del espectador del acto de barbarie. El mecanismo de la sinécdoque (es decir, la alusión a la totalidad por medio de una de sus partes), por ejemplo, está en el origen conceptual de las operaciones de estilización que dejan el acto violento en el espacio off contiguo, para dar cuenta de él en sesgo con la irrupción en cuadro de alguno de sus componentes, ya sea el sonido que provoca, la sombra que proyecta, la sangre que salpica o el destrozo que genera en las inmediaciones.

Esencialmente metonímica es, también, aquella maniobra de estilización que elude la muestra directa de la violencia con objeto de aludirla mediante la puesta en cuadro del impacto o los efectos que esta causa en los personajes que, a diferencia del espectador, sí la ven. De naturaleza metonímica es, asimismo, esa magnífica idea cinematográfica consistente en soslayar la explícita exhibición de la barbarie mediante su glosa verbal por uno de los personajes. Como los ejemplos son legión, solo señalaré uno que amén de categórico funciona de vademécum de todas las tácticas de estilización metonímica recién consignadas.

*La mujer pantera* (*Cat People*, Jacques Tourneur, 1942) cuenta la insensata historia de Irena Dubrovna, una bella joven que se transforma en pantera y mata a un hombre. Acuciados por un presupuesto muy ajustado, Val Lewton y Jacques Tourneur, productor y director del filme respectivamente, optaron por sugerir en lugar de mostrar al felino y sus estragos, para lo que se sirvieron de las sombras, los ruidos, las huellas y los daños colaterales de sus ramalazos violentos con tal eficacia y brillantez que esta producción de serie B de la RKO se cuenta entre lo más sobresaliente del cine clásico americano. Como no podía ser de otra manera, uno de sus momentos álgidos tiene lugar en las postrimerías del filme cuando la joven transmuta en fiera, ataca a su psiquiatra y lo mata en un desigual combate cuerpo a cuerpo que es resuelto metonímicamente por medio de las estilizadas sombras que una lámpara caída al suelo proyecta en la pared así como por los desgarradores sonidos de la lucha (imágenes 1, 2 y 3).

Imagen 1



Imagen 2



Imagen 3



Para esas alturas el espectador conoce que la prodigiosa capacidad de mutación de la joven se debe a unos hechos sangrientos acaecidos tiempo atrás en su familia que la convirtieron en víctima de una maldición fatal (al parecer su madre mató a su padre). Pues bien, en lugar de ser puestos en imágenes en un socorrido *flashback*, esos truculentos acontecimientos son mencionados por el psiquiatra tras una sesión de hipnosis en la que la joven parece haber aludido freudianamente a la *escena originaria*. El filme, para concluir, cuenta con dos escenas magistrales (la de la piscina y la que tiene lugar en el estudio en el que trabaja el marido de Irena) en las que, amén de las sombras y los rugidos de la fiera, las reacciones de pavor de los personajes que ven merodear a la pantera con las peores intenciones se convierten en pantalla metonímica de una violencia latente que no se hace visible<sup>7</sup>.

Por otra parte, la variante metafórica de la estilización elusiva consiste en sustituir la mostración directa del acto violento por la puesta en cuadro de una imagen con la que guarda alguna semejanza (si se prefiere, representa la barbarie en parábola por mediación de una imagen que la evoca simbólicamente). La elusión metafórica no ha deparado resultados tan pródigos como la metonímica, pero disponemos de ejemplos deslumbrantes que dan fe de sus potencialidades. Valga uno tomado de las antípodas.

En *Los cuarenta y siete samuráis* (元禄 忠臣蔵, 1941/42) Kenji Mizoguchi relata una historia tan conocida<sup>8</sup> que le permite narrar sobre sabido renunciando a mostrar algunos de los jalones dramáticos de la peripecia de los que el espectador, al tanto de los pormenores de la trama, traba conocimiento de forma indirecta mediante maniobras de pura estilización metonímica: a través de su glosa verbal<sup>9</sup> o gracias a los sonidos de

lo que acontece en el espacio off<sup>10</sup>. Pues bien, todo ese baño de sangre, y la historia en su conjunto, tiene su origen en el seppuku inaugural de Asano que, omitido de facto, es ilustrado en parábola con la imagen metafórica de su esposa cortándose la coleta en rigurosa sincronía con el acto que provoca su enviudamiento y desencadena, a la postre, la matanza (imágenes 4 y 5).



Imagen 4



Imagen 5

<sup>7</sup> Para una descripción más detallada del rendimiento que las sombras presentan en este filme y en otros que no le andan a la zaga, debería consultarse Zunzunegui, 2009.

<sup>8</sup> No solo para el público japonés: Jorge Luis Borges, por ejemplo, la narró cinco años antes en «El incivil maestro de ceremonias Kotsuké no Suké», relato recogido en *Historia universal de la infamia*, 1935.

<sup>9</sup> Por ejemplo, el acontecimiento neurálgico de la venganza —léase el asalto

al castillo por los hombres de Oishi y la muerte del infame Kira— es referido en filigrana mediante la lectura de una carta por la criada de la viuda de su difunto jefe Asano.

<sup>10</sup> La climática escena final deja fuera de campo el *seppuku* sucesivo de los 47 samuráis del que solo tenemos referencia gracias a la lenta salmodia de sus nombres que son declamados por el oficiante del rito sacrificial.

### 3.2. La estilización manierista (tácticas mostrativas)

Pese a los fecundos recursos de la elusión/alusión retórica, la pista central del circo icónico de la violencia se dirime hoy día en el ámbito de lo que llamaré *estilización manierista*. Todas las vertientes del audiovisual contemporáneo, desde el cine en sus diversas formulaciones genéricas<sup>11</sup> a los videojuegos pasando por la ficción televisiva y el videoarte, han convertido a la violencia explícita en argumento de toda suerte de alambicados ejercicios de estilo. Si la elusión retórica soslayaba la exhibición directa de la barbarie con vistas a un efecto estético, la estilización manierista, su complemento lógico, la escudriña con idéntico fin<sup>12</sup>.

La celeberrima escena de la ducha de *Psicosis* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960) puede servir de paradigma dado que en ella se formulan con carácter ejemplar las tres características que definen la estilización manierista de la violencia: su carácter explícito (es retratada en primerísimo primer plano), su vocación de ejercicio de estilo (puesta en este caso de manifiesto a través de las técnicas del montaje) y su tendencia a la desmesura y el exceso. Sobre esos tres pilares, la praxis de la estilización manierista ha evolucionado exponencialmente hasta anegar el paisaje icónico del presente. Mencionemos otros casos arquetípicos.

Amén de las tácticas de fragmentación ensayadas por Hitchcock en *Psycho*, existen otros mecanismos de figuración más o menos estandarizados para declinar formalmente la violencia. Pienso, por ejemplo, en las ralentizaciones que se convirtieron en santo y seña del cine embebido de violencia de Sam Peckinpah, cuyo (pen)último descendiente tecnológico es *el efecto bala* (*Bullet Time Fighting*) que prodigaron los hermanos

<sup>11</sup> El cine de acción, el thriller, el género fantástico y de terror, el cine bélico y de artes marciales, la ciencia ficción e incluso el género histórico son hoy día inconcebibles sin la estilización manierista de la violencia.

<sup>12</sup> Las diferencias entre ambas se aprecian a simple vista comparando la elipsis de la toma del castillo que Mizoguchi ejecuta en *Los cuarenta y siete samuráis* con las ampulosas sinfonías visuales que Akira Kurosawa compone en las batallas de *Trono de sangre* (蜘蛛巣城, 1957), *Kagemusha* (1980) o *Ran* (1985).

Wachowski en la trilogía *Matrix* y que ha padecido otra vuelta de tuerca en la fascinante escena del tiroteo de *X-Men. Días del futuro pasado* (*X-Men: Days of Future Past*, Bryan Singer, 2014) en la que el personaje Mercurio da buena muestra de su velocidad sobrehumana (ver imágenes 6 y 7).



Imagen 6



Imagen 7

Es también el caso de la teatralización grotesca que caracteriza al cine *splatter* o *gore*, subgénero de terror cuyas señas de identidad vienen marcadas por la violencia gráfica, el exceso de hemoglobina y las mutilaciones. Entre ellos se cuenta asimismo la estilización coreográfica de la violencia cuyo máximo exponente se halla en ese género de artes marciales que, tras medrar durante años en la serie B, ha dado el salto a los presupuestos *blockbuster* de Hollywood. A los que, siendo muy restrictivos, habría que añadir al menos la variante performativa que han puesto en valor los videojuegos donde la más desafortunada violencia se gestiona interactivamente con el espectador-jugador.

Esta profusión de registros figurativos que exhibe la estilización manierista de la barbarie ha dejado un remanente iconográfico memorable en el audiovisual contemporáneo. Las batallas dirimidas en celuloide, cuya antología ha sido forjada por cineasta como S.M.

Eisenstein (*Alexander Nevsky*, 1935), Orson Welles (*Campanadas a medianoche*, *Chimes at Midnight*, 1965), Akira Kurosawa (*Ran*, 1985), Steven Spielberg (*Salvar al soldado Ryan*, *Saving Private Ryan*, 1998) o Peter Jackson (trilogía de *El señor de los anillos*, *The Lord of the Rings*, 2001-2003), han hecho palidecer el legado pictórico sobre el particular. Las secciones de peleas de cine de acción de nuestros días, coreografiadas por los más reputados especialistas<sup>13</sup>, no desmerecen a los números cantados y/o bailados del gran musical del Hollywood clásico. Tras desarrollarse a menor escala en Hong Kong y Taiwán, esa levitación exponencial del cine de artes marciales que es el género *Wuxia* ha alcanzado en manos de Ang Lee (*Tigre y dragón*, *Crouching Tiger, Hidden Dragon*, 2002), Zhang Yimou<sup>14</sup> o Wong Kar-Wai (*The Grandmaster*, 2013) un esplendor que deja pequeños sus orígenes literarios. Pero hasta el diagnóstico más optimista ha de reconocer que se trata de islas belleza rodeadas de un mar de lodo de estridente violencia.

#### 4. La escritura referencial: del documento en bruto a las formas del discurso documental

En este tiempo en el que el valor de la información se mide por su inmediatez y crudeza, hemos adquirido la costumbre de asistir a la retransmisión en vivo de toda suerte de acontecimientos violentos. Pese a que los veamos como un todo (valga de ejemplo el sangriento asalto al supermercado kosher parisino de enero de 2015; ver imágenes 8, 9 y 10), en esa suerte de objeto discursivo es posible discernir dos niveles referenciales.

<sup>13</sup> Sirva de ejemplo la tetralogía *Bourne*, en especial las dos entregas centrales dirigidas por Paul Greengrass, cuyos impactantes combates cuerpo a cuerpo fueron coreografiados por el prestigioso Jeff Imada con tanto éxito que fue requerido por Xbox y Playstation como actor de captura de movimiento para sus videojuegos.

<sup>14</sup> Las coreografías de Ching Siu-Tung y la dirección de Zhang Yimou convierten a la trilogía formada por *Hero* (2002), *La casa de las dagas voladoras* (*House of Flying Daggers*, 2004) y *La maldición de la flor dorada* (*Curse of the Golden Flower*, 2006) en un claro exponente de las bellas texturas que ofrece la violencia estilizada.



Imagen 8



Imagen 9



Imagen 10

Uno corresponde al formato televisivo férreamente codificado que llamamos informativo que, más allá de las variantes concretas de cada cadena (en este caso se trata del informativo *Soir 3* de la cadena pública France 3), se conforma en torno a una serie de estilemas estandarizados reconocibles a primera vista, a saber: uno o varios rostros parlantes sentados tras una mesa que hablan frontalmente a la cámara dando cuenta de los acontecimientos; eventuales insertos, en ventanillas

abiertas infográficamente en el decorado o acaparando por entero el encuadre, que muestran imágenes alusivas a esos hechos relatados; alternancia del parlamento del presentador y de otro periodista desplazado *in situ* para cubrir la noticia cuando esta se produce o a posteriori; si, como ocurre en nuestro ejemplo, la imágenes son lo suficientemente elocuentes esta alternancia no ha lugar y las imágenes son mostradas con una *voice over* periodística que describe los hechos; etc.

El segundo nivel corresponde a las imágenes y/o sonidos documento del hecho noticiado que ocasionalmente sirven de soporte y/o aval al relato del busto parlante. Por regla general estas imágenes y/o sonidos documento no aparecen en bruto, sino procesadas o filtradas informativamente, es decir enmarcados con una serie de signos e indicadores: una o varias voces en off que las glosan, el logotipo de la cadena en cuestión, unas inscripciones que aluden a algún aspecto de hecho (ubicación geográfica y hora del suceso, nombre del responsable del registro documental, etc.), alusiones gráficas destinadas a llamar la atención del espectador (del tipo «Direct», «On Air», «Breaking News», etc.) que inscriben el acontecimiento en un relato informativo y le dan marchamo de noticia. En el caso de las imágenes del asalto al supermercado kosher que hemos tomado como caso ilustrativo, son cuatro los indicadores de esta naturaleza: situado en el vértice superior izquierdo, «Live Leak» subraya el riguroso directo de los hechos consignados; en el ángulo superior derecha, el logotipo de France 3 sitúa las imágenes en el seno de la cadena de televisión pública francesa; en el faldón inferior la inscripción «SOIR/3 L'Intervention du raid Porte de Vincennes» contextualiza los hechos a modo de titular periodístico y los inserta en el marco de un programa informativo concreto que reconstruye el acontecimiento horas después; y en la zona superior izquierda el anagrama luctuoso «Je suis Charlie» muestra las condolencias de la cadena emisora respecto a la reciente masacre de los redactores de la revista satírica, así como la posición ideológica que adopta la cadena a propósito a los acontecimientos que muestra.

Si despojamos a las imágenes del asalto de todos estos aditamentos codificados que las modelan como noticia<sup>15</sup> y las sacamos del sintagma o flujo audiovisual del informativo, tendríamos lo que Santos Zunzunegui (2005: 84) ha denominado «imagen-acontecimiento» y Oliver Joyard (2001: 45) «image zero», es decir la imagen documento en estado puro.

Ahí, en el salto cualitativo que va del acontecimiento *in nuce* que muestra el documento en bruto, a la reconstrucción narrativa que de ello hace el formato audiovisual que llamamos informativo, se sitúa la frontera, sin duda porosa y frágil pero heurísticamente válida, que nos permite discriminar los *dos modelos complementarios de escritura referencial de la violencia*: el correspondiente al *documento* y el propio de las formas del *discurso documental*. En otras palabras, en el régimen referencial se superponen dos registros figurativos: uno primario característico de esa grafía literal que denota inmediatez y transparencia absoluta respecto al acontecimiento violento que refleja; y otro manifiestamente construido que lo inserta en el marco codificado de un discurso que tiene por objeto explicar o procesar narrativamente el acto de barbarie<sup>16</sup>.

Como salta a la vista, ambos registros referenciales tienen otras codificaciones estandarizadas más allá de la imagen-acontecimiento *in live* y el noticiario informativo. En lo que hace al documento en bruto disponemos de modelos figurativos perfectamente reconocibles como el *homemovie*, la cámara oculta, la videovigilancia, el *slapstick* telefónico, etc., subformatos cuyos textos-documento, ya sea por su banalidad, crudeza o carácter extemporáneo, no tienen cabida en las parillas informativas de los telediarios (y si lo tienen, son mutilados en aras de la integridad emocional del espectador) y que, sin embargo, proliferan en la blogosfera, cada vez más escondidos en páginas de acceso encriptado. De hecho, estas plataformas cibernéticas se han convertido en ventanas

<sup>15</sup> Muchas veces los materiales documento son «domesticados» de cara a su uso informativo alterando su materialidad con efectos de borrado de rostros, matrículas, marcas comerciales, etc., o resaltando las partes de la imagen que concitan el interés informativo mediante filtros o efectos *flow*.

<sup>16</sup> Una explicación más detallada de la morfología del régimen referencial está disponible en Zumalde y Zunzunegui, 2014.

privilegiadas del aluvión imparable de toda suerte de imágenes documento violentas: agresiones arbitrarias registradas con teléfono móvil, accidentes domésticos, atracos captados por cámaras de vigilancia, percances violentos tomados en videocámara por transeúntes o turistas, imágenes de persecuciones y detenciones captadas por la cámara de un coche policial, brotes de brutalidad policial grabadas con cámaras ocultas en las comisarías, etc.

Nada como el denominado *snaff yihadista*, concebido para zaherir la mirada (y la conciencia) de los infieles, ejemplifica esta suerte de texto en el que la violencia parece ser mostrada tal cual. Depuración a la altura de los tiempos de las rudimentarias videograbaciones que daban fe de las acciones terroristas de los muyahidines de Al Qaeda en Afganistán y más tarde en Irak (tomas a distancia prudencial de atentados con bomba, fusilamientos de prisioneros, etc.), las degollaciones, lapidaciones, crucifixiones e incineraciones rituales frente a cámaras de última generación perpetradas en Oriente Medio por las huestes del Estado Islámico hablan bien a las claras de la inquietante prosperidad que depara a este inframundo documental.

En lo que hace al otro registro del régimen referencial, existen, amén del informativo televisivo estándar, otros formatos o dispositivos documentales, algunos perfectamente codificados como el histórico noticiario documental, y otros de geografía estética no tan precisa como ese promiscuo archiformato en el que tienen cabida desde los reportajes televisivos de actualidad que versan sobre acontecimientos bélicos, delictivos o violentos, hasta los documentales de perfil historiográfico, científico (valga el ejemplo de los documentales modelo *National Geographic* en los que la naturaleza se muestra ciertamente salvaje), o de divulgación que reconstruyen retrospectivamente sucesos de carácter violento acaecidos en el pasado.

La retransmisión televisiva de deportes «de contacto» o con alto componente violento tales como las artes marciales, el hockey sobre hielo, el fútbol americano o el boxeo, merecen capítulo aparte siquiera sea por el nivel extremo de estilización que han adquirido. Tomemos el

caso, ya lejano en el tiempo pero impercederamente categórico, del combate que enfrentó a Evander Holyfield y Mike Tyson en el Grand Garden Arena del MGM de Las Vegas el 28 de junio de 1997, célebre porque, amén de la violencia inherente a una pelea que ponía en juego el campeonato del mundo de los pesos pesados, Tyson arrancó de un mordisco parte de la oreja derecha de Holyfield en el tercer asalto. La pelea, que escenificaba la revancha de un combate anterior en el que el todopoderoso Tyson perdió su cetro, fue publicitada a bombo y platillo con una campaña que, a semejanza de los lanzamientos de Hollywood, anunció la velada con el pomposo título *The Sound and the Fury. Holyfield-Tyson II*. La retransmisión televisiva llegó a su clímax cuando la dentellada del aspirante al título interrumpió el curso del combate en el tercer asalto y la realización del evento cubrió el impasse repitiendo el sanguinolento lance desde todos los puntos de vista y a todas las velocidades imaginables (imágenes 11 y 12).

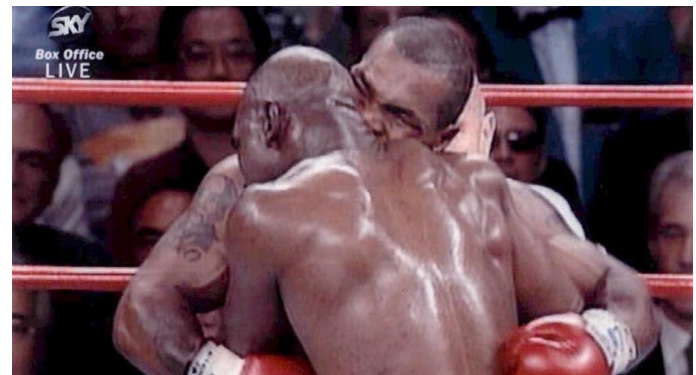


Imagen 11



Imagen 12

Ni exhaustivo ni tan preciso como cabía esperar, este esbozo de clasificación permite sin embargo apreciar con bastante claridad la existencia práctica de dos registros figurativos perfectamente discernibles en el seno del régimen referencial. Se trata, en esencia, de dos tipos de caligrafía audio-visual que conducen, por caminos estéticos bien distintos y sin embargo complementarios, al mismo *efecto verdad* con independencia, este es el dato determinante, de la ontología del hecho violento que dan a ver. Que esos acontecimientos sean verdaderos o falsos no afecta a la plausibilidad que el espectador atribuye convencionalmente a esos modelos de escritura audiovisual que considera portadores de verdad. Es así que lo más operativo será que los vaciemos de contenido, nos quedemos solo con los recipientes formales e inventariemos las marcas veridictorias que contribuyen en cada caso (porque la plausibilidad de un texto no depende solo de la concurrencia de estos estilemas) a crear ese *efecto verdad*.

## 5. La estética de lo fortuito

Los estilemas que configuran la peculiar caligrafía del documento en bruto son, en puridad, *formas de parecer documento*, es decir, rasgos significantes que denotan espontaneidad, neutralidad y/o improvisación, si se prefiere la antítesis del esfuerzo por domesticar figurativamente la violencia que denotan, cada cual a su manera, el resto de los formatos estéticos. Me estoy refiriendo a una serie de *indicadores de analogía* o potenciadores icónicos de veracidad que transgreden de alguna manera el formato de la escritura profesional. Para decirlo rápido (y es obvio que este inventario ha de ser afinado considerablemente) la caligrafía del documento instituye una suerte de *estética de lo aleatorio o lo fortuito* impugnando por dos vías los estándares profesionales que asociamos *trabajo de la forma* o a la estilización que busca un efecto estético:

1) Por la vía del *énfasis en el soporte*, espacio en el que tienen cabida todos los indicadores plásticos que

denotan la mediación de una tecnología subestándar: el grano de imagen, la temperatura de color, el blanco y negro sin contraste, el desenfoque, el empleo brusco o aleatorio del zoom, la falta de profundidad de campo, la iluminación escasa, excesiva o poco empastada, el uso de cámaras de visión nocturna o infrarrojas, el «efecto salto de imagen» característico de las cámaras de vigilancia, etc.

2) Por la vía de la *planificación* donde se dan cita todos aquellos rasgos (y la tipología es ciertamente amplia) que connotan una puesta en imágenes amateur, neutra o improvisada en la que el punto de vista, la distancia y el movimiento de la cámara son, para decirlo genéricamente, inapropiados o contraproducentes para la nítida visualización del acto violento puesto en escena. A este efecto contribuyen una serie de indicadores: por ejemplo, que la ubicación de la cámara anteceda al hecho registrado, que esté demasiado lejos o demasiado cerca del acontecimiento, que no lo enfoca debidamente, que sus movimientos, ya sea por su estatismo imperturbable que deja esporádicamente fuera de campo al acto o por los abruptos vaivenes que ejecuta en su afán por registrarlo, desfigure su diáfana plasmación, que el montaje brille por su ausencia o intervenga de forma abrupta, o que el flujo de imágenes concluya antes que la acción.

Esta morfología visual subestándar que caracteriza a la *estética de lo fortuito* tiene su equivalente sonoro en una serie de marcas o indicadores acústicos que contravienen la calidad profesional: mala ecualización, efectos cacofónicos, conversaciones apenas audibles o enmarañadas de ruidos ambientales, voces filtradas por otros aparatos tecnológicos tales como el teléfono, megafonía, contestadores de servicios de emergencia, etc.

## 6. Formas del discurso documental

Hacer una taxonomía de las formas del discurso documental es más complejo ya que se trata de una amalgama o archiformato que, ya lo hemos dicho, se organiza en diversos subformatos relativamente codificados y autónomos. Como no pretendo realizar una clasificación exhaustiva de los estilemas que conforman la escritura o el registro figurativo documental, sino solo llamar la atención sobre su existencia y su eventual praxis, quizá pueda ser suficiente con poner sobre el tapete algunas de las *marcas veridictorias* que le definen y discriminan del documento en bruto; mecanismos, en suma, que producen un efecto verdad en sinergia con esa *suciedad audio-visual* que, como acabamos de señalar, funciona a modo indicadores de analogía en la imagen documento.

Al margen de la infinidad de variaciones estilísticas que pueda adoptar en los casos concretos, el dispositivo del reportaje documental estándar se caracteriza canónicamente por una serie de rasgos identitarios, a saber:

1) Una dialéctica precisa entre la banda de la imagen y el sonido donde la voz en off traza el hilo del discurso y la imagen lo refrenda.

2) La alternancia (el montaje alternado se erige en la figura sintáctica clave) entre pasado (materializado en imágenes documento más o menos procesadas) y presente (testimonios a posteriori que lo rememoran).

3) Una fisonomía audiovisual ambivalente de manera que los fragmentos resueltos con la calidad subestándar de los materiales de archivo conviven con numerosas fragmentos testimoniales puestos aseadamente en escena (quiere decirse que son emplazados en lugares a salvo de las contingencias que contrastan con la escenografía catastrófica del lugar de los hechos).

Estas podrían ser, en aras a la brevedad, las señas de identidad de uno de los formatos que adopta la escritura documental, esa que el espectador considera convencionalmente vehículo de hechos verdaderos. Sin embargo, esta presunción ha sido puesta en tela de

juicio por cierto cine de ficción que ha vampirizado las diversas marcas de estilo del régimen referencial. Hay ejemplos por doquier pero creo que ninguno muestra de manera más contundente el rendimiento de las formas discursivas documentales llevadas al terreno de la ficción que *Zelig* (1983), filme en el que Woody Allen mimetiza los recursos formales del documental histórico para narrar la improbable peripecia de un sujeto camaleónico. Tampoco existe catálogo más exhaustivo de las diversas variantes formales que adopta hoy día la escritura subestándar del documento en bruto que *Redacted* (2007) de Brian De Palma, filme basado en cruentos hechos reales acontecidos en Irak pero que se sitúa sin ambages en el territorio de la ficción. Por seguir con el tema, las incursiones militares norteamericanas en Irak y Afganistán (incluso en Pakistán) ha dado pie más recientemente a un ramillete de filmes como *En tierra hostil* (*The Hurt Locker*, 2009) y *La noche más oscura* (*Zero Dark Thirty*, 2012) ambas de Kathryn Bigelow, *El francotirador* (*American Sniper*, 2014) de Clint Eastwood, o *Green Zone: Distrito protegido* (*Green Zone*, 2010) de Paul Greengrass, filmes de ficción basados en hechos reales impregnados de violencia cuya factura formal hace suyos de forma más o menos acusada el empleo de la cámara en mano, los desenfoques forzados y el montaje convulso que hemos atribuido a la caligrafía borrosa del documento en bruto.

La rentabilidad de medir los objetos textuales atendiendo a sus efectos discursivos en lugar de en términos de ontología se aprecia en tesisuras como esta. En todos los ejemplos citados en el último párrafo, el efecto o el rendimiento estético de los rasgos formales distintivos del régimen referencial prima sobre el verismo que, por inercia, confieren a la narración de ficción. La convulsa caligrafía del documento y el dispositivo documental son, en todos los casos recién contemplados, argumentos o motivos estéticos antes que marcas veridictorias. La plasticidad de la cámara al hombro y el montaje abrupto, por ejemplo, prevalecen sobre su poder de convicción. Su estilización y uso ornamental, en suma, los sitúan al otro lado, en el terreno de juego del modelo figurativo que más arriba denominaba régimen transformacional.

## 7. Breve colofón

Ha llegado el momento de que nos interroguemos acerca de la formidable visibilidad que exhibe la violencia en nuestra *iconosfera*. Que imágenes violentas asomen a borbotones por todas las ventanas de lo audiovisual da que pensar. Sin duda pueden aducirse poderosas razones de índole antropológica, histórica, cultural y psicológica que justifiquen esa tendencia del género humano hacia lo violento. Todo indica, sin embargo, que la ubicuidad de la violencia representada en imágenes hunde además sus raíces en una cuestión de *eficacia simbólica*. Quiere decirse que la violencia constituye hoy día un cautivador espectáculo que nuestros ojos no pueden soslayar porque, entre otras causas, el ser humano ha conseguido poner laboriosamente en pie una profusa imaginería que, como hemos comprobado en estas líneas, cuenta con varios registros figurativos para gestionarla con rentabilidad tanto económica como estética.

Disponemos, en efecto, de cuatro grandes modelos estéticos de gestión audiovisual plenamente operativos que han convertido a la violencia o a la barbarie en uno de sus motivo fetiche. Por un lado, se encuentran el documento en bruto y el (archi)formato documental, los dos registros figurativos complementarios que se postulan como reflejo mimético del hecho violento. Al otro lado de la barrera maniobran la estilización alusiva y la estilización manierista, las dos caras de esa moneda consistente en tomar a la barbarie como objeto estético o pretexto para realizar ejercicios formales. Por si fuera poco, estos cuatro arquetipos figurativos se polinizan recíprocamente (los combates de boxeo, ya lo hemos visto, se retransmiten con ralentizaciones, reiteraciones y congelados provenientes de la estilización manierista

de la ficción, del mismo modo que el cine bélico remeda como argumento estético la convulsa caligrafía del documento en bruto) con lo que la violencia se ha convertido hoy día en un espectáculo fascinante que tiene embrujada nuestra mirada.

## Bibliografía

- BOURDIEU, Pierre (2001), *Langage et pouvoir symbolique*, Paris: Seuil.
- FANON, Frantz (1967), *Black Skin, White Masks*, New York: Grove Press.
- FISH, Stanley (1980), *Is There a Text in this Class? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge: Harvard University Press.
- HALL, Stuart (1980), «Encoding/Decoding», Centre for Contemporary Cultural Studies (ed.), *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972-79*, London: Hutchinson, pp. 128-138.
- (2004), «Codificación y decodificación en el discurso televisivo», *CIC: Cuadernos de información y comunicación*, 9, pp. 215-236.
- SHOHAT, Ella & STAM, Robert (1984), *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media*, London: Routledge.
- ZUMALDE, Imanol & ZUNZUNEGUI, Santos (2014), «Ver para creer. Apuntes en torno al efecto documental», *L'Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos*, 17, pp. 87-94.
- ZUNZUNEGUI, Santos (2005), *Las cosas de la vida. Lecciones de semiótica estructural*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- (2009), «Sonata de espectros», Victor I. Stoichia (ed.), *La sombra*, Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza & Fundación Caja Madrid, pp. 70-81.