

ASESINOS POR NATURALEZA: UNA LECTURA PRIMIGENIA DE LA VIOLENCIA EN EL CINE

Alma Delia Zamorano Rojas*

RESUMEN. El artículo analiza el problema de la violencia desde una de las respuestas que le ha dado la sociedad contemporánea: sirviéndose del filme de Oliver Stone, paradigmático en el tratamiento de la agresión y la violencia. La autora analiza el tema, ensayando respuestas ante tópicos que van desde su cauce mediático y su trivialización, hasta sus alcances como crítica del poder. La investigación exhibe un recuento de causas que justifican el tratamiento de la violencia como una crítica filmica de la percepción posmoderna de la realidad: ante la crisis del espíritu, la ciencia y la verdad.

PALABRAS CLAVE. Posmodernidad, violencia, agresión, cine, Oliver Stone.

HACIA UNA CONCEPTUALIZACIÓN DE CINE POSMODERNO

Hemos arribado al siglo XXI en medio de profundas transformaciones en todos los campos de la cultura, habitamos un mundo centrado en la informática, regido por los medios de comunicación y basado en la lógica del consumo. La aceleración de los tiempos y sus cambios vertiginosos acentúan la sensación de estar frente a una mutación social global cuyos alcances aún no nos resultan ni medianamente accesibles. Aunado a ello, los descubrimientos en la ciencia y la técnica, en su interacción recíproca y en sus secuelas sobre el modo de producción, así como las formas organizativas de la sociedad y los innovadores

* Doctora en ciencias políticas y sociales por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Profesora-investigadora de tiempo completo en la Universidad Panamericana. Correo electrónico: azamoran@up.edu.mx

medios de comunicación han penetrado sobre la actual experiencia de vida, modificando la visión del mundo y de la historia.

Si la historia tiene algún sentido, ese sentido debe descubrirse y definirse dentro del torbellino del cambio, un torbellino que afecta tanto los términos de la discusión como el objeto acerca del cual se discute. Por lo tanto [...] no sólo [se] supone una violenta ruptura con alguna o con todas las condiciones históricas precedentes, sino que se caracteriza por un proceso interminable de rupturas y fragmentaciones internas [...] Interpretar esto, descubrir los elementos eternos e inmutables en medio de semejantes irrupciones, constituye un serio problema. (Harvey, 1990: 27)

Estas consideraciones se han agrupado bajo un común denominador: la posmodernidad, una época que trae consigo cambios, tecnologías, medios y formas de pensar la vida; pues en cualquiera de los aspectos bajo los que se contemple nos enfrentamos con el mismo fenómeno de desintegración: crisis de la idea del sujeto y liquidación de las concepciones históricas (Kumar, 1996). Esto ha suscitado que en los últimos años se amplíe la polémica, cuestionando lo que es la posmodernidad en la práctica: trabajo social, teoría, difusión, ley, arte, arquitectura y en la crítica literaria y fílmica, en donde ha sido extensa (Habermas, 1988).

Ni la modernidad ni la llamada posmodernidad pueden definirse como entidades históricas inequívocas, la segunda siempre a continuación de la primera. Por el contrario, la actitud posmoderna está siempre implicada en la moderna, en la medida en que la modernidad presupone la compulsión a salir de sí misma y resolverse en algo distinto, resultante de un equilibrio final; de modo que, en este sentido, la posmodernidad es una promesa. (Lyotard, 1992: 96)

Así, a pesar de las distintas y variadas versiones sobre cuándo inició la posmodernidad, es posible destacar caracteres definitorios acerca de sus postulados, entre los que destacan la pérdida de vigencia de las ideologías, de los metarrelatos y de todo interés por lo teórico, por lo que la historia aparece fragmentada, fabricada, subrogada, estandarizada y hasta esquizoide.

En este contexto los medios de comunicación tienen un papel primordial, pues mezclan mitificación de las formas de vida, triunfalismo, gloria, imitación y culto, diseñando una vida monótona, resignada, pasiva y la cancelación de formas alternativas propias, que provocan la despolitización de las sociedades y la frustración de los individuos al adquirir conciencia de sus problemas cotidianos.

Por ello, los discursos que se transmiten en los medios no tienen convicciones; son interrogaciones sobre un ser humano sin dios, historia, razón, verdad, ciencia, sociedad, ni destino último. El gran relato muere con los medios de comunicación y, con ello, toda referencia metahistórica y metasocial. No hay más credibilidad ni confianza, y entonces nada puede fundarse desde la perspectiva de la razón o del progreso, desde la realización del espíritu ni desde la ciencia o la verdad.

En medio de este marco teórico emerge el concepto de cine posmoderno ofreciendo la posibilidad de combinar las tradiciones artísticas más antiguas y locales con las campañas publicitarias más modernas y globales; en él, la representación produce objetos que son más reales que lo real y más verdaderos que lo verdadero. Sin embargo, paradójicamente, la objetividad alcanzada no es una experiencia directa del mundo, sino la experiencia de una representación convencional:

Son todas formas virales, fascinantes, indiferentes, multiplicadas por la virulencia de las imágenes [...] pues la información tiene a su vez una potencia viral y su virulencia es contagiosa. Estamos en una cultura de la irradiación de los cuerpos y de los espíritus mediante señales e imágenes, y si esta cultura produce los efectos más bellos ¿cómo asombrarse de que también produzca los virus más asesinos? (Baudrillard, 2000: 24)

Quizá por la multitud de imágenes ofrecidas se olvida la irrealidad de esa realidad, pues los escenarios mantienen esa ilusión, pero al desmontarlos —en todos los ámbitos: político, estético, social, cultural, etcétera— desaparecen y se inicia un consumo desordenado, placer trastornado y el culto a las apariencias como única forma posible de realidad.

En el cine posmoderno lo único que cuenta es la rapidez de los procesos —y es lo que ha hecho concebir una estética de la velocidad—. Lipovetsky (1986) describe que el gusto por lo nuevo ha desembocado en el gusto por lo efímero y si no hay más que intercambios, lo único importante es la velocidad de éstos, lo que ha traído la idea, la costumbre y el hábito de la instantaneidad con un toque de movimiento y ritmo. Los nuevos ojos del hombre —fotográfico y cinematográfico— son la mirada surreal capaz de captar lo inaprensible.

Incluso la imagen cinematográfica induce una especie de inmersión en un mundo donde todo vale, pero nada vale verdaderamente, por lo que se termina la era del “ser” para comenzar la del “estar”. Esto conduce a una forma de pensar fragmentada y no-fuerte; es decir, a un subjetivismo integral. Esta condición ha sido descrita por Vattimo (1994) como pensamiento débil. El debilitamiento del ser conduce necesariamente a un debilitamiento del pensar y como consecuencia se fortalecen las estructuras retóricas del pensar en detrimento de las estructuras lógicas.

También Lyotard (1989) ha hablado de estas características posmodernas inherentes al cine, al referirse a los metarrelatos que daban sentido al discurso racional, cuya desaparición ocasiona la dispersión de la razón en una infinidad de microrrelatos cuya única legitimación posible viene de la misma práctica.

Otro de los rasgos típicos del cine posmoderno es la percepción del “shock”, conocimiento disruptivo del tradicional reflexivo que transforma la tradición y reafirma lo existente con la proliferación de imágenes fragmentadas y desconectadas, creando una nueva lectura ilógica y circular.

Este tipo de estética ha permitido a autores como Jameson (1996) hablar de la experiencia esquizofrénica como metáfora que corresponde a la estética de la fragmentación en donde se rompe la cadena de

significantes, perdiendo la construcción de sentido generando una sensación de presente continuo, desconectado de pasado y futuro.

Y es quizás aquí donde el cine contemporáneo mezcla los impulsos modernistas —cine de autor, realismo social, comedia, musicales, películas del oeste, biografías— con las innovaciones de movimientos posmodernos que rompen con el pasado. Filmes como *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), *Blue Velvet* (David Lynch, 1986), *Something Wild* (Jonathan Demme, 1986), *Kiss of the Spider Woman* (Héctor Babenco, 1985), *Brazil* (Terry Gilliam, 1985), *The Man who Envied Women* (Yvonne Rainer, 1985), *Hannah and Her Sisters* (Woody Allen, 1986), *Sex, Lies and Videotape* (Steven Soderbergh, 1989), entre otros, se ven como un presente perpetuo donde los significados vienen del pasado y se integran en formaciones sociales contemporáneas y mitos —familia, ciencia, amor, intimidad— confrontando lo visto con lo irrepresentable de las imágenes cotidianas.

Términos como crisis y catástrofe reaparecen en la discusión de la cultura posmoderna como centros del postmodernismo en un rompimiento epistemológico e histórico de lo existente [...] este discurso se ha pronunciado especialmente en una retórica apocalíptica que construye una sociedad posmoderna en una escena de crisis [...] Sólo con discusiones del postmodernismo como [...] un total descrédito de la narrativa tradicional [...] Esta es una discusión considerable de varias “crisis legítimas” de la cultura posmoderna. (Sharret, 1993: 3)

Asimismo el cine posmoderno crea estructuras figurales como espectáculo; es decir, que da prioridad al entretenimiento sobre el relato, ejemplo de ello son *Judge Dredd* (Danny Cannon, 1995), *Demolitor* (Marco Brambilla, 1993), *Daylight* (Rob Cohen, 1996), *Terminator 3* (Jonathan Mostow, 2003), *Last Action Hero* (John McTiernan, 1993), *Predator* (John McTiernan, 1987) e *Independence Day* (Roland Emmerich, 1996), entre muchas otras.

Otra característica del discurso cinematográfico posmoderno es su tendencia a negar la clausura, pues la posmodernidad no cree en una

narrativa progresiva, viene de un mundo de expresiones populares, de tradiciones genéricas y en este ámbito destaca la intertextualidad autoconsciente, en donde el texto cinematográfico ya no remite a la realidad, sino tan sólo a otros textos, con lo que se pone de manifiesto la artificiosidad del conjunto y su carácter de paradigma convencional. Esta intertextualidad puede articularse en forma de homenaje o de ejercicio intelectual productor de sentido, pero más a menudo se construye a modo de parodia que desmitifica y se burla de la tradición.

Finalmente esto hace necesario hablar de la hipertextualidad en donde se podrían incluir muchas películas generadas por la combinatoria de Hollywood: *remakes*, secuelas, *westerns* revisionistas, pastiches genéricos, reelaboraciones y parodias. La mayoría de ellas asume la competencia espectral en diversos códigos genéricos con desviaciones hechas para ser apreciadas por espectadores con capacidad de discernimiento, ejemplo de ello son cintas como *Charlie's Angels* (McGinty Nichol, 2000), *Starsky and Hutch* (Tood Phillips, 2004), *Godzilla* (Roland Emmerich, 1998), *Shrek* (Andrew Adamson, Vicky Jonson, 2001), *King Kong* (Peter Jackson, 2005), *Solaris* (Steven Soderbergh, 2002), etcétera. Aquí también destaca el uso de la ironía que dinamita cualquier patrón artístico, ideológico o moral establecido, sin dejar alternativa alguna en su lugar.

La hipertextualidad se refiere a la relación entre un texto al que Genette llama hipertexto, con un texto anterior o hipotexto, que el primero transforma, modifica, elabora o amplía [...] El término es rico en aplicaciones potenciales al cine y especialmente a aquellas películas que derivan de textos preexistentes de un modo más preciso y específico que aquel evocado por el término intertextualidad. (Stam, 1999: 239)

HACIA UNA CONCEPTUALIZACIÓN DE VIOLENCIA

En la llamada posmodernidad la violencia se ha convertido en un estilo de vida, llevando a cabo las funciones de adjetivo: la sociedad violenta,

o muchas de las veces se convierte en el sustantivo mismo: la violencia social; aspectos que ponen de manifiesto que si bien el ser humano ha logrado un progreso definitivo en áreas que parecían impenetrables, sarcásticamente, en otros aspectos —principios éticos y morales— ha creado grandes fisuras poniendo al descubierto conductas que son catalogadas como exponentes de una contracultura.

Es por ello que la violencia se ha consolidado como un tema de la agenda en la conversación informal, como una constante en la política, en el ámbito privado de los individuos, ha inspirado novelas y películas, y se ha transmitido de generación en generación a través de narraciones mitológicas, lo mismo que en la cultura popular.

Sin embargo, para la comprensión de la violencia es necesario conceptualizarla, pues ésta según Gilligan (1997) es más compleja, ambigua y trágica de lo que se reconoce. Se define como la acción o efecto de violentarse; “acción violenta o contra el natural modo de proceder; fuerza extrema, o abuso de la fuerza ejercida sobre una persona para obligarla a hacer lo que no quiere” (Real Academia Española, 1992: 2092). También es considerada como la “acción contraria al orden o a la disposición de la naturaleza y al orden moral, jurídico y político” (Abbagnano, 1974: 138).

Estas definiciones permiten integrar dos aspectos fundamentales en el concepto de violencia: la cualidad de la acción violenta y/o los efectos de dicha acción. A esto hay que añadir el concepto del uso excesivo e injusto de una fuerza que puede ser física, moral o psicológica.

La violencia es siempre una forma de ejercicio del poder mediante el empleo de la fuerza (ya sea física, psicológica, económica, política) [...] e implica la existencia de un “arriba” y un “abajo”, reales o simbólicos [...] la violencia implica [...] eliminar los obstáculos que se oponen al ejercicio del poder, mediante el control de la relación obtenida a través del uso de la fuerza [...] En el ámbito de las relaciones interpersonales, la conducta violenta es sinónimo de abuso de poder. (Corsi, 1996: 23)

A fin de comprender las diferentes maneras en que se ejercita, Litke (1992) plantea la necesidad de abordarla como un violentamiento de otra persona. Para esto, traslada el punto de vista desde el cual se examina la violencia: de la consideración de la naturaleza, de la fuerza utilizada y de quien la ejerce, al estudio de los efectos que causa sobre el receptor. Esta faceta expone la viabilidad de violentar a una persona en su morfología —mediante la fuerza física— o con respecto a su facultad para tomar decisiones —por medio de la violencia psicológica— y que tales expresiones de violencia se pueden ejercer individual o colectivamente.

Por lo tanto, la parte medular de la violencia es la negación de la capacidad de la persona, por lo que el término debe condenar el hecho de que alguien reduzca o anule la capacidad de una persona para actuar e interactuar —en su integridad física y en su capacidad para tomar decisiones. Cauchy (1992) continuando con esta aseveración, considera que la violencia representa agresión e infracción; insensatez y abuso en un acto en el que interviene un ser humano contra otro.

Consiste en un tipo de fuerza utilizada para producir efectos físicos o psicológicos en otras personas, que van en contra de sus propias inclinaciones, preferencias o necesidades. Es una fuente de conflicto y contradicción que tiende a destruir, disminuir o negar la humanidad de la persona contra la que se dirige. (Litke, 1992: 165)

Para Archer (1994) la agresión se relaciona más con el acto, y la violencia con sus consecuencias, por lo que se define a la violencia como el acto en el que se ejerce una fuerza extrema y se lleva a cabo un ejercicio de poder sobre otra persona en un intento por perjudicarla, vigilarla y sojuzgarla.

Así, al hablar de violencia se alude a un acto social: “La violencia —o las violencias— no pueden ser tomadas aisladamente. La violencia no es un hecho puntual, aislado [...] La violencia, estamos tentados a decir [...] es un hecho social global” (Imbert, 1992: 56).

Tras estas consideraciones es necesario tomar en cuenta las distintas visiones que existen en la polémica de ¿por qué surge la violencia? Ya

que el término se extiende a un producto social, pero contiene elementos individuales, como las características biológicas.

Una forma de demostrar que una conducta está biológicamente motivada es demostrando que es similar entre personas que comparten características biológicas. Esto es, si las personas que comparten genes también comparten conductas particulares, entonces esas conductas pueden ser consideradas heredadas. (Turner, 1994: 233)

También hay teorías que plantean que la violencia es innata al ser humano; es decir, que uno está predeterminado para ser agresivo. Montagne afirma que el ataque implica la respuesta del sujeto a una sensación de frustración, “la libido, en cuanto energía psíquica ligada a la pulsión de vida, neutraliza las cargas fanáticas y destructivas” (Montagne, 1994: 156), y es precisamente la sublimación de la agresión lo que da origen a la cultura y a la civilización.

Bandura (1965) piensa que los actos agresivos se alcanzan por hábitos directos o por las acciones de otros —familia, cultura, modelos simbólicos—. Esta perspectiva del aprendizaje social sugiere que una persona es agresiva en una situación particular por muchos factores —la experiencia del sujeto, los reforzamientos y otras variables que inciden en el comportamiento.

Finalmente cabe considerar la vinculación de la violencia con los medios de comunicación, ya que se ha creado una tradición en estudios de recepción sobre el efecto de los contenidos violentos, que genera un estado de ansiedad crónica y difusa que conduce a lo que Baudrillard (1991) denomina éxtasis de la comunicación. De aquí que las representaciones mediáticas de la violencia mantengan relación con la ansiedad.

ASESINOS POR NATURALEZA: ESCAPARATE DE LA VIOLENCIA EN LA POSMODERNIDAD

El cine posmoderno como una ventana al mundo, un conjunto de sueños disponibles, fantasías, proyecciones, escapismo y omnipotencia,

contiene una sobredosis de violencia presentando escenarios perturbadores, planteando preguntas sobre su significado e inventando narraciones como alternativas a la historia racional, y es aquí donde incursiona el filme *Asesinos por naturaleza* realizado por Oliver Stone en 1994, el cual enaltece la violencia por la violencia.

Se trata de una cinta posmoderna caracterizada por una racionalidad nueva, escandalosa, irreverente y reveladora de una realidad naciente: la irracionalidad de la violencia. La película comienza en un restaurante aislado donde una joven pareja ingresa, él come mientras ella realiza un baile seductor frente a la rocola. Un grupo de hombres irrumpen, tratan de seducirla, repentinamente la pareja entra en acción matando a todos los presentes, menos a uno, para que sea testigo de la carnicería que ahí se lleva a cabo.

Stone dice: conozca a Mickey (Woody Harrelson) y Mallory (Juliette Lewis) Knox: son jóvenes, están enamorados y matan a la gente. En un *flashback* (escena retrospectiva) se cuenta su historia: ellos se conocen cuando él es repartidor de carne y ella vive acosada por su padre (Rodney Dangerfield) sin que su madre la defienda; tiempo después él es enviado a prisión por robo, pero logra salir, y sellan su amor con pasión y muerte, electrocutando al abusivo padre de Mallory en la pecera y rostizando a su madre en la cama.

Los jóvenes asesinos toman las carreteras, llevan a cabo una improvisada ceremonia matrimonial en un puente y aterrizan a todos los viajeros, matan policías, meseras, dueños de tiendas, choferes y gente desconocida que, como ellos dicen: “Estaban en el lugar erróneo, en el momento erróneo”. No importa el lugar y la hora de la carnicería, ellos siempre dejan a un testigo, que le dice a la policía: “Mickey y Mallory estuvieron aquí”.

Se convierten en celebridades, criticados por algunos, adorados por los jóvenes, cazados por el policía, “especialista en locos”, Jack Scagnetti (Tom Sizemore) y buscados por el periodista de televisión Wayne Gale (Robert Downey Jr.), conductor del amarillista *Maniacos Americanos*. Después de una larga travesía son capturados al entrar a una farmacia a buscar suero para veneno de víbora.

Tiempo después, Gale negocia una entrevista con Mickey, antes de que él y Mallory sean trasladados a otra prisión, durante la conversación

surge un motín. Mickey rescata a Mallory y escapan con Gale, después de matar a varios en su huida. Wayne Gale prueba así el sabor del asesinato y descubre a su propio asesino por naturaleza. Sin embargo, cuando logran evadirse, Gale los sigue para transmitir todo por televisión; al final, ellos lo matan y huyen.

Es así que en este filme se muestra una violencia de proporciones alarmantes que raya en lo absurdo con una pareja de jóvenes trastornados que asesinan masivamente durante su viaje por los Estados Unidos. Stone mezcla géneros como el cómic y medios como la televisión, al estilo Music Televisión (MTV), con una trama acerca de la naturaleza del crimen y el asesinato, donde los medios muestran a los criminales como celebridades, temática ya visualizada en sus antecesoras *Bony and Clyde* (Arthur Penn, 1967) y *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969).

Conocemos así a esta pareja que causa el terror a su paso y que, capturados por la policía, son confinados a la penitenciaría considerándolos incivilizados; mientras que la televisión los convierte en famosos personajes. Aquí cabría preguntarse: ¿qué entendemos por incivilizado? Durante el Antiguo Régimen (XI al XVII) los sujetos convivían con la violencia y la rebeldía, y las controversias y los desacuerdos entre individuos, en nada afectaban a la continuidad del sistema.

En cambio hoy, la idea de civilización se caracteriza por la medida, se educa a los sujetos en el dominio y la contención de sus impulsos y pasiones. Las imposiciones sociales externas se van convirtiendo gradualmente en internas y la violencia física es mal vista, pues se educa a los sujetos en la importancia de la reflexión sobre sus acciones y sus consecuencias, creando la necesidad de dominar toda aparición de emociones espontáneas, aunado a que el monopolio de la violencia física es transferido al Estado, por lo que nadie podrá procurar la agresión corporal, y la violencia sólo podrá resurgir en las instancias legitimadas para este fin.

La violencia se incorpora a la ley, haciendo de ésta el único ámbito de aplicación legítima de la misma, en donde lo “incivilizado” se explica por los antecedentes de los sujetos, como en Mallory, quien tuvo como padres a una prostituta y a un individuo que despreciaba a su esposa por haberlo engañado con sus amigos, de aquí que sus mayores deseos fueran comer carne y tener sexo con su hija. Con ese

impulso no la dejaba ser ella misma sometiéndola a su desequilibrado juicio.

En cuanto a Mickey, de oficio carnicero, su estado anímico es controlado por traumas de la infancia. Su padre fue un hombre demasiado violento, quien al descubrir que su esposa lo había engañado con su propio padre, se embriagó y descargó su coraje violando a su pequeño hijo de apenas 10 años; a esa edad y por ese hecho, Mickey recibió de su madre desprecio y burla, además de presenciar el suicidio de su padre.

Después el encuentro: de Mallory, quien ansiosa por escapar del acoso sexual de su padre, le narra todo a Mickey, y de éste, quien accede a las peticiones de ella, pues considera que entre los dos deben hacer frente al destino con un amor que resuma odio, cólera, furia, pánico, pecado y violencia.

Walter Benjamin (1998) establece la diferencia entre lo que es una violencia genuina y una espuria. En la sociedad, argumenta, no existen los fines naturales si al satisfacerlos es necesario llevar a cabo un acto de violencia, pues el orden legal establece sus propios y únicos fines de derecho aplicando una violencia legal que en el filme se ejemplifica con la captura de los jóvenes criminales.

La jurisprudencia y el derecho justo consideran que la violencia en manos de un individuo constituye una amenaza para el orden legal. Benjamin, sin embargo, se cuestiona por la seducción que ejerce el asesino, de quien por más repulsivas que hayan sido sus acciones, crea en la sociedad admiración, y no por sus actos sino por la voluntad de violencia que éstos expresan, y en *Asesinos por naturaleza* la pareja de homicidas recibe incluso la veneración y el culto de la juventud.

La película lo articula con la intrusión de la televisión, a través del programa *Maniacos Americanos*, el cual comercia con la fascinación que estos sujetos provocan creando un disfraz en las noticias para hacer de la pareja un espectáculo: “es esa misma violencia que el derecho intenta sustraer del comportamiento del individuo en todos los ámbitos y que todavía provoca una simpatía subyacente de la multitud, en contra del derecho” (Benjamin, 1998: 123).

Esto ensancha la comprensión de que la seducción de las personas por la violencia es en parte obra mediática de trivialización de la misma.

“Lo que el Estado teme en la violencia de los otros que no son él, no es tanto los fines que persigue, sino el hecho de que pueda perseguir fines” (Gruner, 1997: 56). Hay que apuntar que además del juego mediático se encuentra el impulso de reconocer que la violencia no es exclusiva del poder. “La estabilización del Estado y de sus leyes requiere del olvido por parte del súbdito-ciudadano de que fue él, el que originariamente ejerció su autonomía de poder para fundar el Estado que ahora lo domina” (Gruner, 1997: 123).

Con todo, *Asesinos por naturaleza* no se conforma con exhibir el aspecto cruel de dos individuos; pues es en el antagonismo de lo indiscriminado del accionar individual —de Mickey y Mallory— con relación a la violencia argumentada por y de las instituciones del Estado, en donde encuentra su riqueza. Por esto se ocupa de mostrar la resquebrajadura de las instituciones: familia, sistema carcelario, policía, políticos, medios de comunicación, religión, etcétera. Todas ellas se presentan como desmedidas y amenazantes. Estos territorios de ejecución de la violencia son desplegados con la crudeza de sus fracasos, modelando el comportamiento “civilizado” y “racional” de los sujetos, fundamentando el ejercicio violento de la ley y el monopolio de la violencia por parte del Estado ante la imagen de dos sujetos que matan por placer o por instinto.

Decir que las imágenes son violentas es una constatación irrefutable, pero no todas las imágenes violentas son iguales: no tienen ni el mismo estatuto ni la misma ambición. Están las que son aplastantes, las que duplican la violencia al mostrarla y las que intentan reciclarla, convertirla, es decir, frenarla. (Mongin, 1998: 114)

Pero si la tesis de este análisis se basara en la carencia de racionalidad y la pérdida de la cordura en la posmodernidad, no habría que deslindar responsabilidades entre el Estado, la justicia o la sociedad como ejecutores y enjuiciadores de todos aquellos sujetos “irracionales”, “incivilizados” o “asesinos” sino que la explicación podría estar dada por algo innato en los individuos, eludiendo interrogantes de tipo histórico,

político, económico y social y centrando la tesis en el individuo que como “ser” ejerce una voluntad particular.

Posiblemente por esto la rúbrica del filme alude a elementos intrínsecos en la predestinación de una persona. Pero esta “naturaleza” no se atribuye sólo a partir de la herencia —como una aberración propia del individuo—, sino que esta “malformación” es de orden generacional o histórico, porque los sujetos son prisioneros de su propia historia, la cual predispone un futuro indefectible. Mickey manifiesta: “Nací de la violencia, estaba en mi sangre. Mi padre la tenía y su padre también. Es mi destino”.

Asimismo cuando son entrevistados para la televisión por Wayne Gale, emerge la propuesta de ser asesino por nacimiento, pues se trata de una condición que sólo espera un detonador para manifestarse, es una propensión natural. La tesis de naturalización sirve para poner en práctica las fuerzas más negativas y se manifiesta en un fracaso que es congénito al individuo.

Aquí valdría la pena analizar ¿qué se entiende exactamente por agresión y/o conducta agresiva en la posmodernidad donde todos los “límites” son trasgredidos? Comúnmente se asevera que existe agresividad cuando se ocasionan lesiones a un individuo, pero para estudiar y comprender este tipo de conducta humana es necesario intentar separar las trayectorias que la designan como ofuscada.

Erich Fromm (1987) distingue dos tipos de agresión que siguen encontrándose en la época posmoderna: la orgánica adaptativa, filogenéticamente proyectada y común a hombres y animales; y la agresión perversa, no biológicamente adaptativa que emerge de las condiciones de la existencia humana, como la destructividad y la crueldad.

Como antes se afirmó, existe literatura que expone la agresividad natural del hombre por la herencia de sus ancestros, y partiendo de esta premisa se institucionalizan guerras, masacres, asesinatos, atentados y genocidios que encuentran su razón de ser en la historia del ser humano mismo, a través de sus mitologías. De tal forma que época tras época, el hombre ha sido conformado por un impulso violento. Por ejemplo, Lewis Mumford escribió acerca del aumento de la violencia y la brutalidad en la II Guerra Mundial:

El desastroso contagio que sufrieron las fuerzas aliadas armadas, ante la vesania destructiva y genocida de Hitler, las tropas alemanas y de las fuerzas armadas del Japón. El contagio fue tal que, sin pudor alguno, fueron bombardeadas las ciudades alemanas de Dresden y Hamburgo con “tempestades de fuego”, sin contar el incendio de Tokio y los bombardeos atómicos de Hiroshima y Nagasaki [...] locura que los norteamericanos prosiguieron implacablemente en Vietnam del Norte y del Sur. (Mumford, 1989: 199)

Después de un largo recorrido, en la época actual la racionalidad posmoderna manifiesta dos posturas: la primera es dar una explicación a la violencia por ser el ansia de comprender una de las cualidades de los seres humanos, aún cuando por ahora no sea clara su utilidad; y la segunda es que ha llegado el momento de hacerlo, pues la violencia de los hombres amenaza con conducirlo a la extinción.

De esta forma en *Asesinos por naturaleza* se proponen dos lecturas: una es la de la violencia innata en dos asesinos seriales. La otra es la de la práctica que los medios de comunicación hacen de esa violencia y el retrato de una sociedad posmoderna que enaltece la carrera criminal de los protagonistas.

La hiperrealidad conformada por los omnipresentes medios electrónicos, la amplia difusión de temas [...] tales como el sexo, la violencia y la muerte, aunado a la lógica comercial que lleva a las empresas difusoras a entrar en una feroz competencia por captar la mayor audiencia posible, condiciona que la difusión de una violencia crecientemente incrementada y descarnada, se constituya en una de las estrategias por la competitividad. (Solano, 2005)

Ahora bien, si el filme se propone como disparador para reflexionar y eventualmente condenar la violencia —al menos así lo expresó Stone en varias de las entrevistas que le hicieron— es indudable que

narrativamente el seguimiento delictivo de la pareja está concebido bajo un guiño de complicidad, pues hay una forma de justificación en los asesinatos, como la de los padres abusadores de Mallory o la de la escena inicial en la que los hombres que ingresan al restaurante tratan de acercarse a la protagonista con cierta perversión sexual. Y hay también una pretendida explicación psicológica que de algún modo “justifica” la violencia de Mickey —maltratado y abusado por el padre en su infancia.

En este sentido, *Asesinos por naturaleza* resulta un buen ejercicio para estudiar las variantes, alcances e implicaciones de cómo opera el proceso de identificación espectador-personaje en casos extremos como éste, en el que los protagonistas son asesinos. Asimismo, es una propuesta ambigua, entre el repudio y la simpatía hacia los personajes, que se convierte en feroz embestida contra las instituciones de control y en especial contra los medios de comunicación, pues tanto la autoridad carcelaria como el investigador del caso son caricaturizados —a través del maquillaje, el vestuario, la gestualidad que utilizan y los encuadres de la cámara— en clave expresionista, con un perfil lúgubre, morboso y sádico. A diferencia de ellos, el conductor del programa lleva a cabo un crecimiento psicológico y emocional que lo conduce de la avidez por el *rating* (cuota de pantalla) a la avidez por la sangre, pues se transforma en asesino a semejanza de Mickey y Mallory, pero sin la justificación psicológica de aquéllos.

¿Cómo se explica su súbita conversión a la violencia? Según Stone la clave está en la televisión: “muchas de las cosas que antes pertenecían al ámbito privado ahora se exponen públicamente [...] Todo vale siempre que sea en función de la audiencia. El personaje que interpreta Robert Downey Jr. es un hipócrita. Cuando él afirma que es inocente, la realidad no es tan simple; él tiene una visión muy superficial de las cosas” (Riambau, 1994: 24).

Asimismo en un coctel hiper-visual, imágenes sin texto habitan la pantalla con imaginarios de tiempos y espacios reales, o totalmente alucinantes: escenas del holocausto se mezclan con los rostros de los padres de Mallory y Mickey y a su vez con los de sus víctimas. Son sorprendentes también los estados de ánimo que generan en el es-

pectador los cambios de color, la inserción del cómic, el uso del blanco y negro y los recuerdos.

La cuestión de la violencia de las imágenes se confunde con el mal violento que afecta a las sociedades contemporáneas. Y con razón: la historia del siglo XX está vinculada con la historia del cine, con los filmes en los que se ha puesto en escena [...] Para vencer a la violencia hay que batirse con ella, mostrarse el más fuerte. Cuanto más se quiere terminar con ella, más exacerbación hay, más precipitación y no queda otra salida que disolverse para parar los golpes y los ataques. (Mongin, 1998: 72)

También en *Asesinos por naturaleza* el curso del tiempo alterna la vida moderna con las tradiciones culturales de los años treinta, cuarenta y cincuenta revisitando modas, canciones y programas de televisión. La familia de Mallory es presentada al modo del televisivo *Yo amo a Lucy*, estrenado en 1948, mostrando una faceta irónica: “Una banalidad de almas bellas y de buenas conciencias, pero de mala fe: desconoce que en nuestra sociedad no hay bien que por mal no venga. Que no hay documento de civilización que no sea, simultáneamente, un documento de barbarie” (Benjamin, 1998: 4).

ASESINOS POR NATURALEZA: PARADIGMAS NARRATIVOS

Al hablar de las relaciones culturales de este filme con la realidad circundante en la posmodernidad, se puede afirmar que la era de la ultraviolencia en el cine comercial ha dado lugar a un subgénero de autorreferencia: filmes en los que el tema a desarrollar es la violencia tal y como aparece representada en las mismas películas. Por ello, la violencia que se experimenta en la vida real, la que se transmite en televisión y la que se presenta en el cine son percibidas como acontecimientos de intensidad semejante, debido a que la sensibilidad frente a cada una de estas experiencias ha sido alterada por los mismos medios: “Hoy en día se ataca tanto la agresividad de las imágenes como los argumentos

de las películas en las que la violencia es el principal recurso. En ese contexto, las polémicas referidas a la violencia en el cine se confunden con las denuncias al reino de la imagen y de la videoesfera” (Mongin, 1998: 25).

La búsqueda de responsables sobre qué se comunica y a través de qué medio, se ha convertido, en los últimos años, en polémica entre sociólogos y estudiosos de los medios. Argumentos como el de que la frecuente representación de la violencia en el cine repercute en la realidad se enfrentan a la tesis de la insensibilización del espectador. Este fenómeno cambia el punto de vista con respecto a los estudios: lo primordial ya no es descubrir los efectos de los medios sobre la realidad, sino observar cómo esta realidad es representada en la pantalla.

Una diferenciación relevante es la de los dos principales medios audiovisuales —la televisión y el cine— y el dualismo de violencia que proyectan: en el cine se manifiesta como parte de una ficción (salvo en el caso del género del documental). En la televisión, con excepción de los programas de acción, la violencia corresponde al mundo real. Los noticiarios han magnificado la brutalidad e imágenes de la guerra; atentados terroristas, asaltos o secuestros adquieren magnitudes similares.

El ensayo *Homo videns: la sociedad teledirigida* (1998) de Giovanni Sartori manifiesta que la televisión disminuye la facultad humana de concentración, esencial en el entendimiento. Así, dice Sartori, las imágenes violentas que pasan por la pantalla televisiva están desprovistas —en la mente del espectador— de la noción de violencia que debiera acompañarlas. Si a esto se adiciona lo superficial del formato televisivo, los efectos en su conciencia son nulos. Con la televisión como escuela, la sala de cine se convierte en el laboratorio en donde se experimentan las hipótesis sobre el espectador insensibilizado. Si a la violencia real proyectada en la televisión se le sustrae de toda connotación y se le da la designación de espectáculo, las películas violentas pueden anhelar la intensidad de una experiencia real.

La tesis es brutal, perturbadora: significa que devora con los ojos y los oídos una violencia extrema y salvaje para desembarazarse mejor de ella, en el sentido de que uno

quiere evitarla corporalmente. Cuanto más se mira, más se vuelve uno insensible, más se protege uno. Ésta podría ser una solución, la mejor manera de salirse de la violencia. ¿Por qué lamentarse? Bastaría con liberar la máxima violencia posible sobre las pantallas, dejar a los niños jugar con videos que muestren crudamente el horror. En el fondo, las imágenes más terribles tendrían una virtud catártica. (Mongin, 1998: 130)

Al invertir el debate y transformarlo en cómo la violencia es reflejada en los medios, el recuento de su rastro en el cine es imprescindible. Una película calificada de violenta lo es por su tono y no por su género —aunque el *thriller*, el cine negro, el *western*, el horror y el *gore* sean sus semilleros habituales—. A partir de que *Naranja mecánica* (1971) de Stanley Kubrick y *Perros de paja* (1970) de Sam Peckinpah, inauguraron en 1971 la era de la “ultraviolencia” en el cine comercial estadounidense, películas como *Masacre en cadena* (Tobe Hooper, 1974), *El asesino del taladro* (Abel Ferrara, 1979), *Henry: retrato de un asesino serial* (John McNaughton, 1986) o *Crash* (David Cronenberg, 1996) se rememoran por su porción espesa de violencia, de distinto tipo, y destacan entre cientos de otras imposibles de enumerar. El corpus es tan vasto que ha dado lugar a un subgénero de autorreferencia: cintas en las que el tema a desarrollar es la violencia tal y como aparece representada en las mismas películas, un género al que podríamos denominar el de la hiperultraviolencia.

Así pues, *Asesinos por naturaleza* es hasta el momento la película más publicitada y a la que se le otorga el crédito de ser el diagnóstico más preciso. La parodia de Stone contiene la contradicción: a la vez que el discurso moralista del director se filtra durante toda la película —el asesino llama “Dr. Frankenstein” al periodista, después lo mata—, la cinta es todo un despliegue audiovisual.

Por ello se trata de un paradigma en el tratamiento que se le da a la agresión extrema en cintas contemporáneas, agrupadas bajo el fenómeno Tarantino —a raíz de *Perros de reserva* (1992), pero sobre todo por *Tiempos violentos* (1994)— cineasta encumbrado cuya filmografía se compone de historias vertiginosas en las cuales el humor y la brutalidad

comparten el mismo valor, lo que deriva en una alarmante trivialización de los hechos —la diferencia con Stone es que Tarantino no predica sobre el tema en sus películas—, por ejemplo cuando Gale, el periodista de *Asesinos por naturaleza*, le dice a su productora que “la repetición funciona”, enuncia con precisión involuntaria el principio por el cual la violencia en el cine ha perdido todo efecto: la repetición incesante de muertes, accidentes y golpizas ha resultado en la pérdida de su valor.

La imposibilidad de escenificar la ilusión, es del mismo tipo que la imposibilidad de rescatar un nivel absoluto de realidad. La ilusión ya no es posible porque la realidad tampoco lo es. Éste es el planteamiento [...] de la parodia, de la hipersimulación o simulación ofensiva. Toda negatividad política directa, toda estrategia de relación de fuerzas y de oposición, no es más que simulación defensiva y regresiva. Por ejemplo, sería interesante comprobar cuándo el aparato represivo reacciona más violentamente, si ante un *hold-up* simulado o ante un *hold-up* real. Pues el segundo no hace más que cambiar el orden de las cosas, el derecho a la propiedad, mientras que el primero atenta contra el mismo principio de realidad. La transgresión, la violencia, son menos graves, pues no cuestionan más que el reparto de lo real. La simulación es infinitamente más poderosa ya que permite siempre suponer, más allá de su objeto, que el orden y la ley mismos podrían muy bien no ser otra cosa que simulación. (Baudrillard, 1978: 43)

Es así que el detrimento de este valor ha generado la necesidad de recuperarlo, y ha dado lugar a uno de los mitos más difundidos de la cinematografía clandestina contemporánea: la existencia de videos *snuff* (grabaciones de asesinatos reales) muy al estilo de *Fear dot com* (William Malone, 2002). Lo importante es que ocupan un sitio en la imagería colectiva como símbolo extremo de violencia filmada con fines de entretenimiento.

Este es también el tema de la película *Tesis* (1995), ópera prima de Alejandro Amenábar, quien logra entrelazar el discurso reflexivo con una trama —la historia de una estudiante que realiza su tesis sobre medios audiovisuales y descubre una red de circulación *snuff*— que logra no sólo capturar el interés del espectador sino hacerlo consciente de su naturaleza morbosa. Alejandro Amenábar dice sobre el filme:

Mi generación está familiarizada con la violencia, nos envuelve. Pero yo quería dar un tratamiento a las imágenes violentas sin haberlas de mostrar, sólo sugeridas a través del sonido y de la música. Me interesaban más las caras de los personajes viendo las películas que la violencia extrema de esas escenas. El espectador ve a los personajes consumiendo imágenes de un modo patológico, pero nunca las contemplará [...] El terror es psicológico; no tiene sentido recrear una secuencia *snuff* ya que su esencia está en la realidad misma. (Caparrós, 1999: 77)

Ante *Asesinos por naturaleza*, fingir que existe un proceso de sustracción a la violencia con sólo rechazar sus imágenes, hacer como si las representaciones de la violencia no tuvieran que ver con la violencia efectiva de las sociedades, supone una renuncia oculta tras una pretensión moral, ya sea de representaciones de lo real por medio de imágenes o simplemente de lo real.

Entre las imágenes que capitalizan la violencia duplicando su intensidad y aquellas que intentan frenarla y detenerla, hay una diferencia: unas acumulan, las otras se esfuerzan por operar una conversión de la energía propagada. Pero en ambos panoramas, la violencia se convierte en un elemento definitorio de una cultura posmoderna; por lo que hay que seguir escrutando aquellas imágenes que permitan descubrir en qué momento se corre el riesgo de traspasar “el límite” que con el pretexto del “realismo” evita aquello que permitiría no dar a la violencia el carácter de fatalidad inexorable: la realidad excede lo que el cine puede llegar a mostrar.

BIBLIOGRAFÍA

- ABBAGNANO, N. (1974), *Diccionario de filosofía*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ARCHER, J. *et al.* (1994), *Male Violence*. Londres: Routledge.
- BANDURA, A. (1965), "Influence of Models Reinforcement on the Acquisition of Imitative Responses", en *Journal of Personality and Social Psychology*, núm. 1, pp. 73-95.
- BAUDRILLARD, J. (1978), *Cultura y simulacro*. Barcelona: Cairós.
- _____ (1991), *Las estrategias fatales*. Barcelona: Anagrama.
- _____ (2000), *Pantalla total*. Barcelona: Anagrama.
- BENJAMIN, W. (1998), "Para una crítica de la violencia y otros ensayos", en *Iluminaciones IV*. Madrid: Taurus, pp. 85-135.
- CAPARRÓS, J. (1999), *El cine de nuestros días (1994-1998)*. Madrid: Rialp.
- CAUCHY, V. (1992), "Modern Societies and Innate Violence", en *International Social Science Journal*, núm. 132, pp. 172-191.
- CORSI, J. (1996), *Violencia familiar: Una mirada interdisciplinaria sobre un grave problema social*. Buenos Aires: Paidós.
- FROMM, E. (1987), *Anatomía de la destructividad humana*. México: Siglo XXI.
- GILLIGAN, J. (1997), *Violence: Reflections on a National Epidemic*. Nueva York: Random House Inc.
- GOMÉZ DE SILVA, G. (1988), *Breve diccionario etimológico de la lengua española*. México: Fondo de Cultura Económica.
- GRUNER, E. (1997), *Las formas de la espada. Miserias de la política de la violencia*. Buenos Aires: Colihue.
- HABERMAS, J. (1988), "Modernidad versus postmodernidad", en Joseph Picó *et al.*, *Modernidad y postmodernidad*. Madrid: Alianza, pp. 70-89.
- HARVEY, H. (1990), *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Oxford: Basil Blackwell.
- IMBERT, G. (1992), *Los escenarios de la violencia*. Barcelona: Icaria.
- JAMESON, F. (1996), *Teoría de la postmodernidad*. Madrid: Trotta.
- KUMAR, K. (1996), *From Post-industrial to Postmodern Society. New Theories of the Contemporary World*. Oxford: Blackwell Publisher.
- LIPOVESTKY, G. (1986), *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama.

- LITKE, R. (1992), "Violencia y poder", en *International Social Science Journal*, núm. 132, pp. 165-168.
- LYOTARD, J. (1989), *La postmodernidad (explicada a los niños)*. México: Siglo XXI.
- ____ (1992), "Qué era la posmodernidad", en Nicolás Casullo (comp.), *El debate modernidad-posmodernidad*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto, pp. 70-123.
- MONGIN, O. (1998), *Violencia y cine contemporáneo. Ensayo sobre ética e imagen*. Buenos Aires: Paidós.
- MONTAGNE, E. (1994), "Odiar sin culpa: Una reflexión psicoanalítica sobre los afectos y su relación con la violencia", en M. Lemlij, *Reflexiones sobre la violencia*. Lima: Biblioteca Peruana de Psicoanálisis, pp. 138-162.
- MUMFORD, L. (1989), "The Morals of Extermination", en Seymour Melman (ed.), *No Place to Hide: Fallout Shelters-Fact and Fiction*. Nueva York: Grove Press, pp. 175-205.
- ORR, J. (1993), *Cinema and Modernity*. Cambridge: Polity Press.
- RAULET, G. (1991), "De la modernidad como calle de dirección única a la postmodernidad como callejón sin salida", en Joseph Picó *et al.*, *Modernidad y postmodernidad*. Madrid: Alianza, pp. 310-336.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1992), *Diccionario de la lengua española*, 21ª ed. Madrid: Espasa.
- RIAMBAU, E. (1994), "Oliver Stone", en *Dirigido por...*, núm. 228. México, octubre, pp. 18-30.
- SARTORI, G. (1998), *Homo videns. La sociedad teledirigida*. Madrid: Taurus.
- SHARRETT, C. (1993), "Introduction: Crisis Cinema", en Christopher Sharret (ed.), *Crisis Cinema. The Apocalyptic Idea in Postmodern Narrative Film*. Washington: Maisonneuve Press, pp. 2-14.
- SOLANO, M. (2005), "Capitalismo y violencia". Artículo en línea disponible en <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/666/66661110.pdf>, 17 de diciembre de 2008.
- STAM, R. *et al.* (1999), *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Barcelona: Paidós.

- TURNER, A. (1994), "Genetic and Hormonal Influences on Male Violence", en J. Archer, *Male Violence*. Londres: Routledge, pp. 224:234.
- VATIMO, G. *et. al.* (1994), *En torno a la postmodernidad*. Barcelona: Anthropos.

Fecha de recepción: 11 de noviembre de 2011

Fecha de aceptación: 20 de mayo de 2013