

Revista de Ciencias Sociales

Crueldad como lenguaje transformador: Del teatro de Antonin Artaud al cine moderno de André Bazin

Castillo-Abdul, Bárbara*
Fernández-Rodríguez, Carlos**
Romero-Rodríguez, Luis Miguel***


Resumen


La identificación de la crueldad como algo intrínseco y no externo al ser humano es una de las grandes cuestiones que afrontaron las artes escénicas, especialmente el cine y el teatro, desde los albores del siglo XX. Los principales objetivos del presente estudio han sido identificar las principales características del cine de la crueldad de André Bazin y el teatro de la crueldad de Antonin Artaud, presentar dichas cualidades como referencias artísticas y filosóficas de peso en el siglo XX y exponer la pérdida de gran parte del cine contemporáneo de una visión moral de la crueldad por una visión abyecta y pasiva mediante una revisión literaria. La investigación de carácter descriptivo y exploratorio, valiéndose de una revisión de literatura, pretende retrotraerse a dos lógicas semejantes de comprender la crueldad en las representaciones artísticas del siglo XX. Los principales hallazgos de este estudio dan muestra de un abatimiento por el exceso de fría crueldad en el cine contemporáneo, asemejando el exceso con apatía, aburrimiento y banalización por la crueldad. En conclusión, se diagnostica la evolución de una crueldad transformadora en las artes escénicas más importantes del siglo XX, como son el cine y el teatro, a una visión puramente lúdica.

Palabras clave: Cine; teatro; crueldad; lenguaje transformador; comunicación audiovisual.

* Doctoranda en el Programa Interuniversitario en Comunicación de las Universidades de Sevilla, Málaga, Huelva y Cádiz y del Programa en Ciencias Sociales y Jurídicas de la Universidad Rey Juan Carlos, España. Máster en Comunicación y Educación Audiovisual. Licenciada en Comunicación Social. Profesora de ESERP Business School, Madrid, España. Profesora Invitada en ESAI Business School, Universidad Espíritu Santo, Ecuador E-mail: prof.bcastillo@eserp.com

 ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3711-1519>

** Doctorando en Ciencias Sociales y Jurídicas por la Universidad Rey Juan Carlos, España. Máster en Comunicación y Educación Audiovisual. Graduado en Comunicación Audiovisual. E-mail: c.fernandezrod.2020@alumnos.urjc.es  ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5270-5772>

*** Doctor en Comunicación. Máster en Comunicación Social. Máster en Derecho y Políticas Internacionales. Licenciado en Derecho y en Comunicación Social. Profesor Titular del departamento de Ciencias de la Comunicación y Sociología de la Universidad Rey Juan Carlos, Madrid, España. E-mail: luis.romero@urjc.es  ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3924-1517>

Recibido: 2021-03-22 · Aceptado: 2021-06-09

Cruelty as a transformative language: From Antonin Artaud's theater to André Bazin's modern cinema

Abstract

The identification of cruelty as something intrinsic and not external to the human being is one of the great questions that the performing arts, especially cinema and theater, have faced since the dawn of the 20th century. The main objectives of this study have been to identify the main characteristics of the cinema of cruelty by André Bazin and the theater of cruelty by Antonin Artaud, to present these qualities as artistic and philosophical references of weight in the 20th century and to expose the loss of great part of contemporary cinema from a moral vision of cruelty to an abject and passive vision through a literary revision. Descriptive and exploratory research, using a literature review, aims to go back to two similar logics of understanding cruelty in artistic representations of the 20th century. The main findings of this study show a dejection by the excess of cold cruelty in contemporary cinema, likening the excess with apathy, boredom and trivialization by cruelty. In conclusion, the evolution of a transforming cruelty in the most important performing arts of the 20th century, such as cinema and theater, to a purely playful vision is diagnosed.

Keywords: Cinema; theater; cruelty; transformative language; audiovisual communication.

Introducción

El cine de la crueldad es un concepto que nació de la mano de André Bazin en 1976 y del que se ha escrito mucho. En los últimos años, críticos culturales perciben la impactante presencia de tramas cinematográficas denunciativas, con un lenguaje filmico a medio camino entre lo estilizado y lo pornográfico, que han retrotraído constantemente a este término. Sin embargo, la crueldad no es solo producto de la época, así como no lo es en el arte. Ya afirmaba Sontag (2010) acerca de «Los desastres de la guerra» de Goya que: “Si bien la imagen, como cualquier otra, es una inducción a mirar, el pie reitera, las más veces, la patente dificultad de hacerlo. Una voz, acaso la del artista, acosa al espectador: ¿puedes mirar esto y soportarlo?” (p.44).

La crueldad, creada y representada en el arte, siempre ha estado ligada a la polémica o al intento de censura. Sin embargo, el hecho de mostrar la crueldad como algo «necesario» sí parece ser algo más propio de la época actual. El ser humano siempre ha querido plasmar lo subversivo y sus demonios, pero no es hasta el

siglo pasado cuando se crean los cimientos de una época, la actual, que planteó la crueldad como el lenguaje transformador o didáctico de la sociedad. Podría decirse que, gran parte de la actividad cultural del siglo XX se plasmó sobre la idea de que la crueldad era algo latente en el seno de cada ser humano, y ese parecía ser uno de los principales mensajes que muchos artistas, críticos y pensadores trataron de expresar incansablemente.

Se trataba de una idea tan renovadora como, aparentemente, pesimista. El nacimiento del cine, el auge de las primeras teorías críticas de este medio, que se enfrentaban a uno tan viejo como lo era el teatro o las primeras miradas afiladas a la condición humana desde el séptimo arte, así como las imágenes filmadas de los campos de concentración, parecían expresar un sentimiento que fuera dirigido particularmente al espectador como individuo. Este arte moderno, que dio pie al actual, cada vez más gráfico e hiperrealista, parecía desear enfrentarse al individuo y conmovirlo mediante el reflejo del horror y no de lo bello.

El motivo de adentrarse en este campo de estudio, no es otro que el de diagnosticar

un cambio de paradigma en la percepción de la crueldad en el cine moderno, así como relacionarlo con la concepción filosófica y artística del pasado siglo para este concepto, y evidenciar las distintas vías en las que parece perderse el significado oculto, moral y transformador del cine en base al espíritu puramente lúdico de este tiempo a la hora de consumir audiovisual.

En cuanto a la metodología, la presente investigación de carácter descriptivo y exploratorio y, valiéndose de una revisión de literatura, pretende retrotraerse a dos lógicas semejantes de comprender la crueldad en las representaciones artísticas del siglo XX: El teatro de la crueldad de Antonin Artaud y el cine de la crueldad de André Bazin. Partiendo de ambas visiones, abanderadas de la representación moderna en las artes audiovisuales y escénicas del siglo XX, se aspira a diagnosticar cómo el lenguaje transformador, que conllevaba la representación de la crueldad realista en el arte moderno (concretamente del cine), así como en gran parte de la cultura del siglo XX, ha terminado por desembocar en un espectáculo pasivo y banalizado que busca de forma primaria el placer banal por encima de un placer identificativo y moral. Así pues, los objetivos principales de este estudio son:

a. Identificar las principales características del cine de la crueldad de André Bazin y el teatro de la crueldad de Antonin Artaud.

b. Presentar al cine y al teatro de la crueldad como referencias artísticas y filosóficas de peso en el siglo XX.

c. Diagnosticar la pérdida de gran parte del cine contemporáneo de su capacidad para conmover y transformar mediante el reflejo de la crueldad para exponer, en el siglo XXI, una visión abyecta y pasiva mediante una revisión literaria.

El ciclo de acciones que se ha seguido fue el siguiente: En primer lugar, se desarrolló una planificación para la investigación, en segundo lugar, se realizó un compendio de la literatura especializada encontrada y, en último lugar, se ejecutó una criba, seleccionándose la información más destacada sobre el campo de

estudio. Las bases de datos científicas elegidas fueron *Web of Science* (WoS) y *Scopus*, por su carácter internacional y alto grado de visibilidad científica.

1. Fundamentación teórica

1.1. El cine de la crueldad de André Bazin

El cine de la crueldad, es un concepto que fue mencionado por primera vez en la obra «*Le cinéma de la cruauté: de Bunuel à Hitchcock*», en 1975. Dicha obra, que era en realidad una recopilación de crónicas cinematográficas llevada a cabo por el director François Truffaut, fue escrita por el prestigioso crítico de cine André Bazin. Este autor fue para muchos el padre de la crítica cinematográfica, así como el crítico de cine más traducido del mundo, más allá de los límites franceses por aquel momento (Truffaut, 1977).

Truffaut recopiló los textos de Bazin escritos acerca de seis cineastas concretos y distintos, pero con un eje común, en el nombre de Bazin: El cine de la crueldad. Aquellos cineastas fueron Luis Buñuel, Akira Kurosawa, Alfred Hitchcock, Carl Theodor Dreyer, Preston Sturges y Eric von Stroheim. Para comprender mejor el concepto que tenía Bazin del «cine de la crueldad» -puesto que no dejó como tal una definición concisa o conclusiva- resulta útil acercarse al prólogo que escribió de esta obra Truffaut (1977), donde definió esta cinematografía como un arte basado en la gran influencia mundial de estos cineastas, su condición moralista y su visión subversiva.

De alguna forma, Bazin consideraba al cineasta de la crueldad un ser profundamente moral, no como el artista que busca -como decían algunos de Buñuel- “el escándalo por el escándalo, la violencia por la violencia” (Bazin, 1977, p.93). En todo caso, Bazin (1977) consideró la crueldad de Buñuel -y, concretamente, la de la película «Los olvidados»- como “el revés necesario de una inmensa ternura, de una aspiración insatisfecha

a la dulzura, a la justicia también, y a la pureza del mundo” (p.93). Es decir, la crueldad de las películas de Buñuel era dedicada a profundizar en una búsqueda insatisfecha hacía la pureza, lo que convertía a sus personajes en perversos.

Esta búsqueda de la dignidad, en la obra de esos seis cineastas mundiales, precursores todos del cine moderno aún sin saberlo por aquel entonces, fue toda una declaración de principios contra el retrato tan característicamente amable y edulcorado del cine clásico. Estos cineastas de la crueldad tenían una visión cruel del mundo, pero hallaban en la expresión perversa de sus universos un rayo de esperanza para el mundo, capaz de concienciar y transformar desde la visión más realista posible.

1.2. El teatro de la crueldad de Antonin Artaud

Una vez se conoce la esencia del cine de la crueldad de Bazin, se hace necesario retrotraerse al concepto de «El teatro de la crueldad» de Antonin Artaud⁽¹⁾, conocido dramaturgo, actor y ensayista francés fallecido en 1948, para poder contrastarlo con André Bazin y su «cine de la crueldad». Para Artaud (2011), el teatro de la crueldad es un tipo de manifestación teatral que debe transformar a la sociedad en lugar de esperar que suceda a la inversa; en dicha manifestación no debe pensarse en sangre o en criminalidad necesariamente cuando se utiliza el término crueldad, sino en la posibilidad de que todo salga mal, en concebir que “no somos libres” (p.79).

(...) «teatro de la crueldad» significa teatro difícil y cruel ante todo para mí mismo. En el plano de la representación esa crueldad no es la que podemos manifestar despedazándonos mutuamente los cuerpos, mutilando nuestras anatomías, o, como los emperadores asirios, enviándonos por correos sacos de orejas humanas o de narices recortadas cuidadosamente, sino la crueldad mucho más terrible y necesaria que las cosas pueden ejercer en nosotros. No somos libres. Y el cielo se nos puede

caer encima. Y el teatro ha sido creado para enseñarnos eso ante todo. (Artaud, 2011, p.80)

Para Artaud (2011), solo había dos vías: O mostrarse capaz de devolver al arte un carácter superior y divino con el que cobrar conciencia de las cosas propias de la vida o, “abandonarnos a nosotros mismos sin protestas e inmediatamente, reconociendo que sólo servimos para el desorden, el hambre, la sangre, la guerra y las epidemias” (p.80). Como puede apreciarse, la visión de Artaud (2011) propone que el arte debe volver a la época en la que se transformaba al individuo, llegando así a curar al espectador enfermo mediante la adopción de una “actitud exterior aparente del estado que se quiere resucitar” (p.80-81).

Es decir, que al igual que la poesía y las demás artes, Artaud (2011) defiende que la creación teatral debía transformar a la sociedad mediante la representación de lo cruel. En consecuencia, no ser cruel con el público sería una vía pesimista y ser cruel con el mismo una vía luminosa y esperanzada. “En el teatro de la crueldad el espectador está en el centro, y el espectáculo a su alrededor” (Artaud, 2011, p.82), expresó el dramaturgo para su teatro de transformación.

Según Stoller (1992), para Artaud, el teatro de la crueldad solucionaba “la asfixia social, porque constituía un espacio de transformación en el que las personas podían reunirse con sus fuerzas vitales, con la poesía que está más allá del texto poético” (p.52). Con todo ello, Artaud (2011) pretendía que la violencia de la acción generará una sensación lírica, “una corriente sanguínea de imágenes, un chorro sangriento de imágenes en la cabeza del poeta, y en la cabeza del espectador” (p.82).

Es por ello, que el teatro de la crueldad pretende colocar al espectador en el reflejo de lo malvado que visiona en el escenario para sentir identificación y empatía hacía aquello. De esta manera, el espectador podía entregarse, más allá de los límites del teatro, que probablemente Artaud (2011) consideraría demasiados seguros y cómodos, a entregarse

a “ideas de guerra, de motines y de asesinatos casuales” (p.82), siendo el cine “el soporte de la hipnosis de masas en el siglo XX” (Nieto, Biltreyest y Rangel, 2020, p.65), en el cual las imágenes en movimiento estimulan una transformación de la realidad que va más allá de lo auténtico. Según Gonzales-Miñán y Turpo-Gebera (2020) “el cine interviene en la construcción identitaria ya que encubre una faceta formativa para constituir perspectivas más formales” (p.262).

Propongo pues un teatro donde violentas imágenes físicas quebranten e hipnoticen la sensibilidad del espectador, arrastrado por el teatro como por un torbellino de fuerzas superiores. Un teatro que abandone la psicología y narre lo extraordinario, que muestre conflictos naturales, fuerzas naturales y sutiles, y que se presente ante todo como un excepcional poder de derivación. (Artaud, 2011, p.83)

1.3. La asimilación de la crueldad como cultura transformadora

Por otra parte, Stoller (1992) pensaba que el cine surrealista de principios del siglo XX, cumplía con muchos de los requisitos «Artaudianos» en lo referente al teatro de la

crueldad. Películas como «*Un chien andalou*» (Buñuel (productor-director), 1929) o «*L' age d'Or*» (De Noailles, De Noailles (productores) y Buñuel (director), 1930), ambas dirigidas por Luis Buñuel (recordando que fue uno de los seis «cineastas de la crueldad» de Bazin), eran películas que transformaban al público y provocaba en el mismo imágenes viscerales como “ira, vergüenza, excitación sexual, repulsión y horror” (p.53).

La imaginación más perversa y fetichista de Buñuel se encontraban en ambos *films* (ver Figura I), tratando de expresar aquello que el ser humano tendía a esconder dentro de sí. Los *films* surrealistas luchaban, para Stoller (1992) contra “una percepción condicionada culturalmente” (p.53), y su objetivo era similar al del teatro de la crueldad: “Transformar al público al aprovechar su inconsciente a través de la presencia visceral del sonido y la imagen, carne y sangre” (Stoller, 1992, p.53). Luego, pese al pesimismo que Artaud depositaba en la gran pantalla, había algunos cineastas que ya se planteaban transformar a la audiencia mediante el uso de lo visceral. Para Tang (2019), Artaud buscaba esencialmente terminar con “el esteticismo clásico, la decencia, la estabilidad y el control” (p.23) y pretendía reemplazarlo con una «antiestética» del delirio, maldad, agresión e incontinencia.



Fuente: Fernández (2015).

Figura I: Fotogramas de izda. a dcha.: «Un chien andalou» (1929) y «L' age d'Or» (1930) de Luis Buñuel

Lo advierta o no, consciente o inconscientemente, lo que el público busca fundamentalmente en el amor, el crimen, las drogas, la insurrección, la guerra, es el estado poético, un estado trascendente de vida. El Teatro de la Crueldad ha sido creado para devolver al teatro una concepción de la vida apasionada y convulsiva; y en ese sentido de violento rigor, de extrema condensación de los elementos escénicos, ha de entenderse la crueldad de este teatro. (Artaud, 2011, p.123)

Para Blum (1971), había tres películas que trató de comparar con las ideas «Artaudianas» del teatro de la crueldad en su ensayo *Toward a cinema of cruelty* (1971): «*Wild bunch*» (1969) de Sam Peckinpah, «*Bonnie and Clyde*» (1967) de Arthur Penn, y «*Tell Them Willie Boy is Here*» (1969) de Abraham Polonsky. Según Brown (2018), Blum argumentaba que estos tres títulos ofrecían un “vehículo para la crueldad” (p.216), con el fin de abordar una lógica de herramienta social. Al respecto de «*Wild bunch*» (Feldman (productor) y Peckinpah (director), 1969), Blum (1971) reflexionó que, para vivir la experiencia de la crueldad en el cine, no se necesitaba restaurar un género viejo (por ejemplo, el *western*), sino que se requería crear uno completamente nuevo en el que se indujera a los espectadores a abandonar lo que Blum denominó “la máscara de la civilización”

(p.33).

En ese sentido, de acuerdo con Blum (1971), el espectador que se someta a la “experiencia de una obra de la crueldad” (p.33), debe reconocer que dentro de sí mismo se hallan fuerzas que están más allá de su control y son esas fuerzas las que pueden provocar “arrancar la garganta a un hombre o quemar a sus hijos” (p.33). El cine clásico estadounidense incluso ha otorgado un concepto de sello autorial en muchos de estos autores (Caldevilla, 2005; Lara y Lara, 2019).

Esto puede apreciarse cristalinamente en el prólogo de «*Wild bunch*» (ver Figura II) en que, mientras entran los forajidos, «la pandilla salvaje», en un pueblo con el fin de atracar un banco, estos hombres pasan al lado de unos niños que están disfrutando con la tortura a tres escorpiones que está siendo devorado por un millar de hormigas, mientras los niños los queman. Para Blum (1971), esta introducción supone un recordatorio moral de la brutalidad y sadismo del ser humano. La vía de Peckinpah para burlarse de esa idea fue mediante la “exaltación de la crueldad, cuya representación es un fin en sí mismo” (Blum, 1971, p.31). Todo esto vendría a redefinir el género del *western* para transformarlo “en una herramienta social, un vehículo para la crueldad” (p.31).



Fuente: Feldman (productor) y Peckinpah (director) (1969).

Figura II: Comienzo de «*Wild bunch*» (1969) en el que unos niños disfrutaban con el sufrimiento de los tres escorpiones devorados por hormigas

Si la imagen que un hombre tiene de sí mismo es su protección contra esta realidad, entonces le conviene a esa imagen que dicho hombre se sienta repelido por la matanza en «Grupo salvaje» (*The wild bunch*). Las defensas de las personas las obligan a interpretar lo intolerable en términos aceptables. La autorrealización es la única manera, y es dolorosa hasta la madurez genuina, donde un hombre no tiene miedo de mirar la vida en el ojo (Blum, 1971, p.33)

De esta manera, Blum (1971) sentenciaba que el cine de la crueldad tenía como objeto una dolorosa forma de hallar la madurez en el espectador, una lúcida e incómoda forma de que la audiencia se viera y sintiera a sí misma, una vía para destruir la imagen del propio espectador a fin de mostrarle la realidad que es intrínseca en el ser humano, en el cual es imperativo del cine de la crueldad el hecho de verse reflejado.

Ya hablaba Arendt (2003) en su «banalización del mal»⁽²⁾ de que los actos más malvados no los cometían solo los psicópatas o los «monstruos», sino personas normales y corrientes como Adolf Eichmann, que fue un teniente coronel de las SS responsable directamente de la organización de la llamada «solución final»⁽³⁾ así como de las deportaciones a campos de concentración de millones de judíos en la segunda guerra mundial.

Para Arendt (2003), que fue testigo del juicio sucedido en Jerusalén en 1962, Eichmann repitió muchísimas veces que “él cumplía con su deber; no solo obedecía órdenes, sino que también obedecía la ley” (p.83). Si se piensa en los escritos de Artaud y Arendt, distintos en campos disciplinares y epistemológicos, pero asemejados en cuanto a fondo, se podría llegar a la conclusión de que la sociedad moderna necesitaba urgentemente -no solo los políticos o gobernantes sino también los ciudadanos de a pie- de comprender que la crueldad o la banalidad del mal no es algo que se halle en otros sino, necesariamente, en el seno del propio individuo. Es decir, solo existe crecimiento, madurez y esperanza en el reconocimiento de la crueldad como algo no

ajeno al individuo.

[...] cuando hablo de la banalidad del mal lo hago solamente a un nivel estrictamente objetivo, y me limito a señalar un fenómeno que, en el curso del juicio, resultó evidente. Eichmann no era un Yago ni era un Macbeth, y nada pudo estar más lejos de sus intenciones que «resultar un villano», al decir de Ricardo III. Eichmann carecía de motivos, salvo aquellos demostrados por su extraordinaria diligencia en orden a su personal progreso. Y, en sí misma, tal diligencia no era criminal; Eichmann hubiera sido absolutamente incapaz de asesinar a su superior para heredar su cargo. Para expresarlo en palabras llanas, podemos decir que Eichmann, sencillamente, no supo jamás lo que se hacía. (Arendt, 2003, p.171)

2. De la representación de Artaud y Bazin a la objetualización de la crueldad

Para Brown (2018), existían semejanzas entre el cine de la crueldad de Bazin y el teatro de la crueldad de Artaud (a pesar de que Bazin nunca mencionó en «El cine de la crueldad» a Artaud): “(Bazin) estaba pensando claramente en Artaud cuando sugirió que directores como Stroheim y Buñuel apuntaban a una verdad superior en sus películas” (p.216). Brown recuerda la cita de Bazin (1977) de su ensayo (concretamente en el apartado que analiza «Los olvidados» de Luis Buñuel) en el que manifiesta que “el artista mira más lejos, hacia una verdad trascendente a la moral y a la sociología. Una realidad metafísica, la crueldad de la condición humana” (p.69).

De alguna forma, para Bazin (1977), la representación de la crueldad conllevaba el hecho de conmovirse ante la misma, de manera que esta representación no era tanto un reflejo de la maldad del ser humano, como un lugar en el cual reconocer la compasión por las criaturas de la pantalla y sus desolaciones. En pocas palabras, para Bazin la crueldad fílmica no implica morbo, sino compasión y hermandad. Bazin (1977), ejemplificaba que una escena de «Las Hurdes» (1933) de

Luis Buñuel, en la que una madre coge a su hijo muerto en brazos podía asemejarse a “la belleza de una *Pietà* española” (p. 73).

De la misma manera, en «Los Olvidados», las caras más horrorosas tienen rostro humano (ver Figura III). Esta presencia de la belleza en lo atroz (y que no es solamente

la belleza de lo atroz), esta perennidad de la nobleza humana en la decadencia, convierte dialécticamente la crueldad en acto de amor y de caridad. Y por esto «Los Olvidados» no suscita en el público una complacencia sádica o una indignación farisaica. (Bazin, 1977, pp. 73-74)



Fuente: Dancigers (productor) y Buñuel (director) (1950).

Figura III: «Los olvidados» (1950) de Luis Buñuel

No es cuestión de profundizar en este texto sobre las barreras entre el documental, el falso documental y la ficción, pero hay mucho de imitación al *cinema verité* en las películas *gore* o *snuff*, que es donde la crueldad mostrada adquiere mayores visos de realidad. La referencialidad a lo veraz, es la base de esta narrativa (Calvo y Marcos, 2018), pero a veces la realidad es reinventada eliminando lo escabroso de ella (Fernández, 2019).

Por otra parte, para Brown (2018) el intento que hizo Vanoye (2004), en su ensayo *¿Cinemas of cruelty?* de criticar al

cinéasta norteamericano Quentin Tarantino, eran infundados. Mientras Vanoye (2004), afirmaba que para fomentar un cine de la crueldad próximo a Artaud, se debía renegar de las “representaciones puras y simples de la crueldad” (p.181), llamando a “excluir a buena parte de la producción cinematográfica del pasado y especialmente del presente” (p.181) llegando a afirmar que el norteamericano Quentin Tarantino, así como todos los cineastas que le emulan, terminan por convertir la crueldad en un “objeto de representación” y a sus espectadores en “placenteros” (p.181).

A esta idea, Brown (2018) responde que nunca ha existido una representación “pura y simple” (p.217) de la crueldad y que, aunque pida renegar de Sergio Leone, Quentin Tarantino, Alfred Hitchcock (se debe recordar que fue un cineasta de la crueldad para Bazin), Oliver Stone y Michael Haneke, con el objetivo de reivindicar a Luis Buñuel (otro cineasta de la crueldad de Bazin), Pier Paolo Pasolini, Ingmar Bergman, David Lynch y Naruse Mikio, el teatro de la crueldad de Artaud era un “teatro imposible” (p.217).

Así pues, se puede vislumbrar cómo la crueldad cinematográfica y teatral del siglo XX entró en un debate propio del cine moderno, etapa caracterizada por la presencia primaria de la crueldad en pantalla (Daney, 1992), con la siguiente pregunta: ¿Es la nueva representación de la crueldad en el cine luminosa, moral y esperanzada o un objeto de placer similar a la pornografía de lo abyecto?

3. La evolución de la representación de la crueldad en el cine moderno

La crítica de cine Solórzano (2020), creía necesario la reflexión acerca de lo que ella denominaría “Las máscaras de la violencia” (p.15), que se refiere a los distintos rostros que se escondían tras la violencia artificial de determinados autores del llamado cine moderno. Para ilustrar dicho punto, hizo referencia a «*The clockwork orange*» (1971) de Stanley Kubrick, película que, según Solórzano (2020), “pretendía no solo entretener al público, sino seducirlo” (p.16).

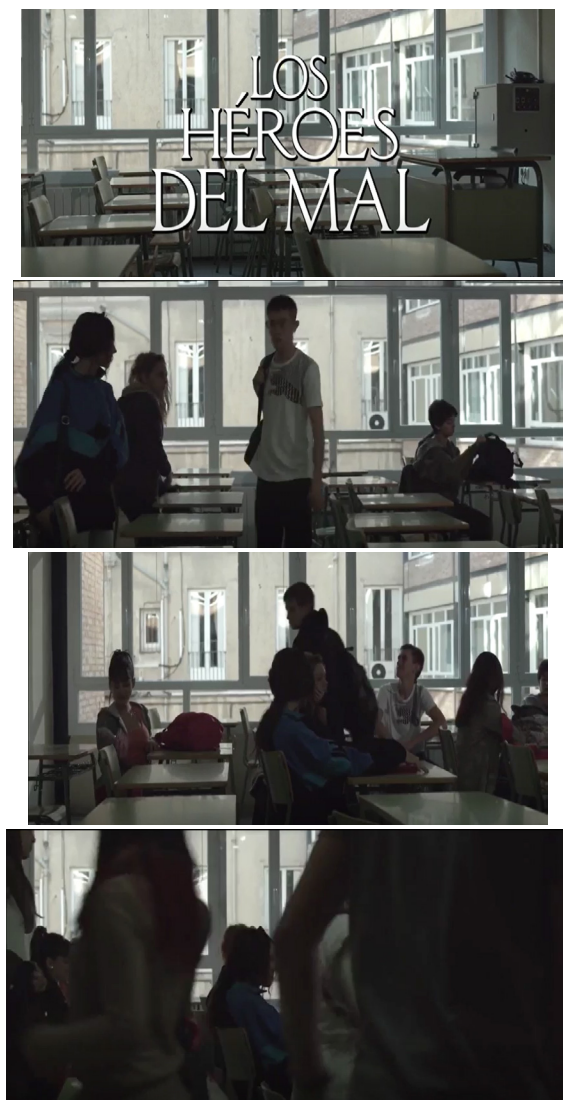
Así pues, en «*Vértigo*» (1958) del cineasta de la crueldad Alfred Hitchcock, película que Mélich (2014) relacionó con la novela «*La insoportable levedad del ser*» de Milán Kundera, se encontró una relación entre las perversiones eróticas y tanáticas del

personaje con el «magnetismo» o la seducción por el «horror»: “El vértigo es diferente del miedo a la caída porque en él hay una atracción por la profundidad, por el abismo que se abre a nuestros pies. Hay una seducción y, al mismo tiempo, un horror, un espanto” (Mélich, 2014, p.21).

La obra de Kubrick, según Solórzano (2020), no pretendía ser didáctica y, menos aún, como hacía el cine previo a este *film*, cumplir una función social, sino que pretendía captar “el ángulo en que se unen disfraz y muerte” (p.37). Algo parecido sucedería en 2015 con el estreno de «*Los héroes del mal*» de Zoe Berriatúa (De la Iglesia (productor) y Berriatúa (director), 2015), en la que un trio de chicos de instituto, que tienen como eje común la marginación y la tristeza, deciden explorar los placeres de la vida mediante la delincuencia, el sexo y las drogas, hasta que todo se desmadra hacia la inevitable tragedia.

La película de Berriatúa pregunta, de alguna forma, al espectador ¿Qué se hace con un adolescente peligroso para sí mismo y para los demás? «*Los héroes del mal*» combina música clásica extradiégetica bastante rítmica y seductora y trata sobre delincentes juveniles, del mismo modo que «*The clockwork orange*», por lo que se podría encontrar un referente aproximado en el *film* de Berriatúa, frente a los que el espectador, ni algunos personajes del largometraje, saben bien qué sería «adecuado» o lo «correcto».

La película comienza con un *travelling* (ver Figura IV), en el que un grupo de adolescentes de una clase de bachillerato en un instituto público de Madrid, se sientan, uno a uno, dejando sus mochilas, móviles y estuches sobre los pupitres. La música clásica que invade la escena da una sensación al espectador de horror, de estar ante unos animales peligrosos a los que la cámara ha conseguido filmar casi de improviso.



Fuente: De la Iglesia (productor) y Berriatua (director) (2015).
Figura IV: Travelling inicial de «Los héroes del mal» (2015)

«Los héroes del mal» fue recibida por algunos críticos como un largometraje pretencioso y abyecto (la sangre y la música clásica que estatiza la violencia abunda en el *film*), mientras que para otros fue recibida como una legítima pregunta a las instituciones del país. De hecho, «*The clockwork orange*», que fue acusada de generar violencia urbana, hablaba, según Solórzano (2020), de algo que ya sucedía desde principios del siglo XX en Reino Unido: Una oleada de “terrorismo juvenil” (p.37).

Es así como el cine moderno pretende abordar, mediante la celebración los excesos estéticos de la crueldad representada, cuestiones relativas al individuo como miembro de una sociedad. Por otra parte, según Brown (2018), la coreana «*Oldboy*» (2003) de Park Chan-wook es un claro referente de un cine de la crueldad «Artaudiano», el cual representaría una visión moderna de la tragedia griega, más que una película capaz de generar que el público sea violento en sí mismo. Brown (2018), llegaría a afirmar que «*Oldboy*» es una película capaz, por un lado, de remitir al público a una sensación incómoda pero que, por otro lado, también permitiría la contemplación “de los misterios del corazón humano” (p.257) en la oscuridad. Esta visión corrosiva, incómoda y estética no es nueva en el arte.

De hecho, Nietzsche plasmó en «El origen de la tragedia» (publicado en 1872) que los griegos, considerados un pueblo equilibrado y feliz, tenían a la tragedia como parte fundamental de su rutina. Nietzsche (2019), encontraba en la tragedia griega, sobre todo en el «Edipo rey» de Sófocles (estrenada en el 429 a.C.), del mismo modo que en «La odisea» de Homero (siglo XVIII a.C.), una visión de la existencia que permite explorar los demonios individuales reconociendo al espectador como “el único viviente” (p.169).

Por su parte, para Brown (2018), la «Artaudiana» tragedia griega de «*Oldboy*» era una película que, del mismo modo que hacían los griegos en las tragedias, aspiraba a “representar la violencia artística en el escenario” (p.257), sin rehuirla ni intentar

esquivarla. Según Brown (2018), los griegos “entendieron que dramatizar familias disfuncionales y mostrar al animal humano reducido a un estado abyecto podría ser profundamente conmovedor para el espíritu” (p.257), de manera que no se produjera una falta de compasión “sino una profundización derivada de ella” (p.257).

También el arte dionisiaco quiere convencernos del eterno placer de la existencia: sólo que ese placer no debemos buscarlo en las apariencias, sino detrás de ellas. Debemos darnos cuenta de que todo lo que nace tiene que estar dispuesto a un ocaso doloroso, nos vemos forzados a penetrar con la mirada en los horrores de la existencia individual - y, sin embargo, no debemos quedar helados de espanto. (Nietzsche, 2019, pp.168-169)

4. ¿Transformar o saturar? El debate del cine contemporáneo para con la crueldad

En la actualidad, podría pensarse en ciertas experiencias cinematográficas que recuerdan a lo que es conveniente ver y no ver. Así pues, puede pensarse en el controvertido estreno de la película «*Playground*» (2016) de Kowalski, recibida en su estreno en San Sebastián con insultos a su director por la extrema dureza de sus últimos diez minutos, en los que se proyecta, desde la distancia de un plano general, el asesinato de un menor de edad brutalmente, en plano secuencia, a manos de otros dos menores de edad. Kowalski, co-guionista y director de la película, afirmó: “No quería ser explícito visualmente pero tampoco quería ponérselo fácil al público. En la vida real no hay fundido a negro; esto es algo real, forma parte del mundo en que vivimos, nos guste o no” (Agencia EFE, 2018, p.1).

Otras muchas películas modernas parten de ideas horripilantes como «¿Quién puede matar a un niño?» (1976) de Narciso Ibáñez Serrador o «*Playground*» (2016), que proponen que los niños pueden ser monstruos (así como gran parte de la obra del cineasta Michael Haneke). Es decir, que el cine de la

crueledad, del mismo modo que la tragedia griega o el teatro de la crueldad Artaudiano, no aspira a ser un manual de conducta o una estrategia para el cambio social, sino un reflejo instintivo de los horrores que esconde el individuo y que aspira a ser incómodo a la vez que liberador.

Asimismo, según Fernández-Rodríguez y Romero-Rodríguez (2021), en la actualidad se da un crecimiento sustancial de las películas de la crueldad en los festivales de cine más prestigiosos, como fueran Cannes o Venecia, “bajo los códigos del cine posmoderno” (p.14) y con tramas cinematográficas abyectas y pornográficas que siguen ganando más peso año a año en dichos eventos y que incluso trasladan esa moda por lo abyecto a las series de la tercera edad dorada de la televisión.

Acorde a Imbert (2017), el cine posmoderno es “el cine del cuestionamiento identitario, de la fractura de la realidad, de la confrontación con el horror, un cine que llega a veces a una “pornografía del horror” por la hipervisibilidad que ha alcanzado” (p.17). En síntesis, un cine alejado de las verdades absolutas y más próximo a la hipervisibilidad. Según Han (2021), actualmente, en los largometrajes, se expresa “un grado extraordinario de fría crueldad” (p.77). De esta forma, se fomenta un espectador pasivo, indiferente y callado ante el exceso de imágenes violentas provenientes de los mass media (Han, 2021).

A esta idea, se suma el escritor Ovejero (2012) afirmando que el espectador, saturado de crueldad, se aburre y agota convirtiéndose en un ser pasivo: “Matamos a través de intermediarios y por tanto no necesitamos sentirnos culpables de nuestros impulsos agresivos” (como) “turistas de las grandes emociones” (pp.38-39). Asimismo, Castro (2019) argumentaría, en su obra «Estética de la crueldad» sobre la actualidad artística: “Faltando la «calidad», perdida la artesanía y el saber hacer entre los artistas, solamente quedaría abierto el camino del cinismo para tocar una gloria a la postre repugnante” (p. 25).

De esta manera, se evidencia un cambio de paradigma en el que se ha pasado de un cine

moral que, mediante la representación de la crueldad, pretendía transformar a la audiencia haciéndola cómplice de lo representado, a una cinematografía cínica, pornográfica y espectacular, que ofrece altas dosis de crueldad a una audiencia cansada, pasiva y saturada.

Conclusiones

En primer lugar, se deben establecer las semejanzas y diferencias entre el teatro de la crueldad de Artaud y el cine de la crueldad de Bazin: Por un lado, el crítico cinematográfico André Bazin, contemplaba al cineasta de la crueldad como una reivindicación de la dignidad humana mediante personajes y situaciones subversivas y, del mismo modo, no entendía las horripilantes imágenes en pantalla como un acto de provocación gratuita, sino como una expresión humanista que escondía, tras el horror, una afilada y denunciativa mirada de la condición humana. En este sentido, para Bazin, el cineasta de la crueldad era un heredero de la mirada cruel de Goya o Zurbarán.

Por otra parte, el teatro de la crueldad de Artaud no creía en la explicitud del acto perverso o de la violencia en los escenarios, sino que creía en la capacidad del teatro para inducir al espectador a un perverso reflejo del mismo. El alcohol, el vicio, la avaricia, la maldad o la sangre, no debían ser considerados tabú nunca más, más bien, había que expresar que la crueldad no es algo propio de una persona o de un grupo de personas, sino que es un asunto que compete al espectador. En definitiva, se trataban de representaciones que debían hacer sentir al espectador inmerso en la crueldad y no alejado de dicha idea.

Así pues, el pensamiento filosófico de Hannah Arendt también fue un equivalente a moderno a las ideas de Bazin y Artaud: La insistencia moderna en el siglo XX, asunto que las imágenes de los campos de concentración no hicieron más que seguir revelando, de que el ser humano se debía enfrentar a la tarea pendiente de comprender el mal, no como algo que señalar externamente, sino internamente.

Este es el dispositivo del pensamiento de la crueldad al que muchos analistas culturales y cineastas de principios y mediados del siglo XX trataron de hacer ver al público.

El cine moderno, del que ya Buñuel dio muestras en sus películas vanguardistas, y posteriormente el posmoderno, optaron por un camino que emparejaba la tragedia griega con la crueldad Baziniana y Artaudiana en el arte del medio cinematográfico. Películas clave del cine de la crueldad moderno, como fueron «*The clockwork orange*», que para muchos fue la película que inauguró el cine posmoderno, y «*Wild bunch*», exploraban placer, moral y crueldad como dos sustantivos que no debían ir separados.

Finalmente, queda en la actualidad una mirada, cada vez más gráfica, que sigue encendiendo los debates acerca de los límites de la representación cinematográfica en tanto a la crueldad y la abyección, así como las nuevas visiones que estetizan lo gore y lo violento con un fin lúdico más propio del teatro Artaudiano que del cine Baziniano, que sería más moralizante. El debate parece oscilar en la actualidad, época de cineastas posmodernos, en una visión de la tragedia que tiende a oscilar entre lo placentero y lo insostenible, llegando a fomentar más la pornografía mediante la exploración de lo abyecto.

En definitiva, el impacto que esto tiene en la sociedad es la pérdida de una visión crítica del concepto de la crueldad en el medio cinematográfico, convirtiendo este término en un simulacro de lo lúdico, de lo espectacular y de lo abyecto. Es decir, ya no se aprende de la crueldad como antes, puesto que este término se relaciona con un tabú.

La introspección interna hacía la que se dirigía la crueldad en el cine moderno de Bazin y el teatro de la crueldad de Artaud, parecen dirigirse exclusivamente al turismo de grandes emociones, a la pasividad y el hastío por exceso de fría crueldad, así como hacía la ausencia de artesanía y calidad en el cine contemporáneo.

Para concluir, las principales limitaciones de este estudio han sido las de no poder profundizar en las diferencias entre

el cine moderno y el posmoderno, haciendo hincapié en la especial diferencia que hay entre el realismo y el hiperrealismo de una categoría y de la posterior. Así pues, como futuras líneas de investigación, sería conveniente estudiar los hábitos de consumo de los espectadores y su relación con las temáticas abyectas que consumen a diario.

Notas

¹ El concepto «teatro de la crueldad» apareció por primera vez en *El teatro y su doble*, ensayo publicado en 1938 bajo el sello de la editorial Babilonia en Francia, firmado por Antonin Artaud.

² La banalización de mal apareció por primera vez en el ensayo *Eichmann en Jerusalén: Un estudio sobre la banalidad del mal*, publicado en 1963 bajo el sello de la editorial Viking Press.

³ Fue el nombre que recibió el plan del tercer Reich para exterminar a todo judío europeo en la segunda guerra mundial.

Referencias bibliográficas

- Agencia EFE (23 de mayo de 2018). Kowalski, director de “Playground”: “En la vida real no hay fundido a negro”. *elDiario.es*. <https://bit.ly/37ANIXp>
- Arendt, H. (2003). *Eichmann en Jerusalén*. Editorial Lumen, S. A.
- Artaud, A. (2011). *El teatro y su doble*. Ediciones Incógnita.
- Bazin, A. (1977). *El cine de la crueldad: De Buñuel a Hitchcock*. Ediciones Mensajero.
- Blum, W. (1971). Toward a cinema of cruelty. *Cinema Journal*, 10(2), 19-33. <https://doi.org/10.2307/1225235>
- Brown, S. T. (2018). *Japanese horror and the transnational cinema of sensations*. Palgrave Macmillan. <https://doi.org/>

- [org/10.1007/978-3-319-70629-0](https://doi.org/10.1007/978-3-319-70629-0)
- Buñuel, L. (productor-director) (1929). *Un chien andalou* [cinta cinematográfica]. Francia: Luis Buñuel.
- Caldevilla, D. (2005). *El sello Spielberg*. Visión Net.
- Calvo, P., y Marcos, M. (2018). La autorreferencialidad en el cine documental en América latina. *Vivat Academia, Revista de Comunicación*, (145), 113-128. <http://doi.org/10.15178/va.2018.145.113-128>
- Castro, F. (2019). *Estética de la crueldad: Enmarcados artísticos en tiempo desquiciado*. Fórcola.
- Dancigers, O. (productor) y Buñuel, L. (director) (1950). *Los olvidados* [cinta cinematográfica]. México: Ultramar Films.
- Daney, S. (1992). El travelling de Kapo. *Traffic*, 4, 5-19. <https://bit.ly/2BiKkEe>.
- De la Iglesia, A. (productor) y Berriatua, Z. (director) (2015). *Los héroes del mal* [cinta cinematográfica]. España: Pokeepsie Films.
- De Noailles, C., De Noailles, M-L. (productores) y Buñuel, L. (director) (1930). *L' age d'Or* [cinta cinematográfica]. Francia: Vizconde de Noailles.
- Feldman, P. (productor) y Peckinpah, S. (director) (1969). *Wild bunch* [cinta cinematográfica]. EU: Warner Bros.
- Fernández, A. A. (2015). Buñuel in memoriam: (IX) El perro andaluz y La Edad de Oro. *OtroLunes. Revista Hispanoamericana de Cultura*, 9(36). <http://otrolunes.com/36/este-lunes/bunuel-in-memori-ix-el-perro-andaluz-y-la-edad-de-oro/>
- Fernández, L. (2019). El montaje cinematográfico como herramienta para la revisión histórica: El caso de “Black Hawk Down”. *Historia y Comunicación Social*, 24(1), 259-276. <https://doi.org/10.5209/hics.64494>
- Fernández-Rodríguez, C., y Romero-Rodríguez, L. M. (2021). The cinema of cruelty in streaming: Elements of perversity in Chernobyl and years and years. *Journal for Cultural Research*, 25(2), 202-219. <https://doi.org/10.1080/14797585.2021.1937250>
- Gonzales-Miñán, M. D. C., y Turpo-Gebera, O. W. (2020). Influencia del cine en la construcción identitaria de los docentes en servicio. *Revista de Ciencias Sociales (Ve)*, XXVI(2), 259-272. <https://doi.org/10.31876/rcs.v26i2.32439>
- Han, B-C. (2021). *La sociedad paliativa*. Editorial Herder.
- Imbert, G. (2017). *Cine e imaginarios sociales: El cine posmoderno como experiencia de los límites*. Ediciones Cátedra.
- Lara, M., y Lara, A. (2019). La autoría en el cine clásico de Hollywood. *Revista de Comunicación de la SEECI*, (49), 39-57. <http://doi.org/10.15198/seeci.2019.49.39-57>
- Mèlich, J-C. (2014). *La lógica de la crueldad*. Herder Editorial, S. L.
- Nieto, J., Biltereyst, D., y Rangel, L. (2020). Exhibición y programación cinematográfica en la ciudad y puerto de Veracruz, México 1952. *Revista de Ciencias Sociales (Ve)*, XXVI(4), 64-96. <https://doi.org/10.31876/rcs.v26i4.34650>
- Nietzsche, F. (2019). *El nacimiento de la tragedia*. Alianza.
- Ovejero, J. (2012). *La ética de la crueldad*. Anagrama.
- Solórzano, F. (2020). *Misterios de la sala oscura: Ensayos sobre el cine y su tiempo*. Taurus.

- Sontag, S. (2010). *Ante el dolor de los demás (Contemporánea)*. Debolsillo
- Stoller. P (1992). Artaud, Rouch and the cinema of cruelty. *Visual Anthropology Review*, 8(2), 50-57. <http://doi.org/10.1525/var.1992.8.2.50>
- Tang, A. (2019). Hong Kong's cinema of cruelty: Visceral visuality in *Drug War*. *Antae*, 6(2-3), 213-233.
- Truffaut, F. (1977). Prologo. En A. Bazin, *El cine de la crueldad: De Buñuel a Hitchcock*. Ediciones Mensajero.
- Vanoye. F (2004). Cinemas of cruelty? In E. Scheer (Ed.), *Antonin Artaud: A critical reader* (pp. 178-183). Routledge.