Universidad Rey Juan Carlos

TESIS DOCTORAL

Cine, cultura mainstream y corrección política: La paradoja de la crueldad y los sentimientos psicosociales de eficacia, alienación y cinismo en audiencias millenials y centennials

Autor:

Carlos Fernández-Rodríguez

Director/es:

Dr. Luis M. Romero-Rodríguez
Dra. Belén Puebla-Martínez

Programa de Doctorado en Ciencias Sociales y Jurídicas

Escuela Internacional de Doctorado

2023

Cine, cultura *mainstream* y corrección política: La paradoja de la crueldad y los sentimientos psicosociales de eficacia, alienación y cinismo en audiencias *millenials* y *centennials*

Carlos Fernández-Rodríguez (ORCID: 0000-0001-5270-5772)

Directores:
Dr. Luis M. Romero-Rodríguez (ORCID: 0000-0003-3924-1517)
Dra. Belén Puebla-Martínez (ORCID: 0000-0002-1481-4238)

Doctorado en Ciencias Sociales y Jurídicas
Universidad Rey Juan Carlos, 2023

Cine, cultura *mainstream* y corrección política: La paradoja de la crueldad y los sentimientos psicosociales de eficacia, alienación y cinismo en audiencias *millenials* y *centennials*

Resumen

El actual entorno mediático está envuelto en guerras culturales marcadas por el correctismo político, transformando la manera de consumir ficción audiovisual y ampliando los debates que este contenido suscita a través de las redes sociales. El presente estudio se ha propuesto analizar los sentimientos políticos de la audiencia en torno al contenido que pudiera resultar ofensivo, incorrecto o censurable. Para dicho fin, se ha realizado una encuesta a la población más joven, *millennials* y *centennials*, de los dos países hispanohablantes que más *streaming* consumen, España y México. Los resultados muestran que el consumo de *streaming* y las ideas políticas están relacionadas, siendo los *centennials* más receptivos al sentimiento de eficacia política mientras los *millennials* tienden más a la alienación y al cinismo político. En conclusión, este público, pese a su disfrute por temáticas sociales, también tiende a disfrutar de narrativas más violentas, crueles o morbosas, por lo que esta industria se ha ido acomodando a esta lógica, que llamamos *paradoja de la crueldad,* la cual describimos como un fenómeno mediante el cual la audiencia, que se considera ética y sensible, disfruta, al mismo tiempo, con el contenido más morboso, abyecto y estilizado.

Palabras clave: cine; series; corrección polítca; cine de la crueldad; *mainstream*.

Cinema, mainstream culture and political correctness: The paradox of cruelty and psychosocial feelings of efficacy, alienation and cynicism in millennial and centennial audiences.

Abstract

The current media environment is involved in cultural wars marked by political correctness, transforming the way of consuming audiovisual fiction and expanding the debates that this content raises through social networks. This study set out to analyze the audience's political feelings about content that they might find offensive, incorrect or objectionable. To this end, a survey was carried out among the younger population, millennials, and centennials in the two Spanish-speaking countries that consume the most streaming, Spain and Mexico. The results show that streaming consumption and political ideas are related, with centennials being more receptive to political efficacy while millennials tend more towards alienation and political cynicism. In conclusion, this audience, despite their enjoyment of social themes, also tends to enjoy more violent, cruel, or morbid narratives, so this industry has been accommodating to this logic, which we call the cruelty paradox, which we describe as a phenomenon whereby audiences, who consider themselves ethical and sensitive, at the same time enjoy the most morbid, abject and stylized content.

Keywords: cinema; series; political correctness; cinema of cruelty; *mainstream*.

un film de GILLO PONTECORVO
KAPO
SUSAN STRASBERG • LAURENT TERZIEFF • EMMANUELLE RIVA
Une Co-Prod. Franco-Italienne VIDES-ZEBRA FILM-CINERIZI (Rome) FRANCINEX (Paris)

Índice

Resumen y abstract **1**

1. Introducción **7**

Marco teórico

2. Cine de la crueldad y abyección: El origen del debate a manos de André Bazin, Jacques Rivette y Serge Daney **15**

2.1. El cine de la crueldad de André Bazin **15**

2.2. Jacques Rivette y Serge Daney: La abyección y los límites morales de la representación cinematográfica **22**

3. La ambigua trascendencia de la crueldad en el cine: De Antonin Artaud a Quentin Tarantino **31**

3.1. Artaud y Bazin: La crueldad como lenguaje transformador **31**

3.2. El nacimiento de un cine de la crueldad más gráfico y castigado por la censura y la polémica **38**

4. La interpretación del arte subversivo: De los campos de concentración a la complacencia **49**

4.1. De la liberación de la censura de Hollywood a los campos de concentración **49**

4.2. La posverdad y el cine posmoderno: La desconfianza de las imágenes frente al auge estético y el predominio de lo narrativo **58**

4.3. Claude Lanzmann, Georges Hidi-Huberman y László Nemes: El hijo de Saúl como la conciliación entre lo representable y lo irrepresentable **63**

4.4. Contextualización de los nuevos espectadores y cineastas: Del ser humano moderno al Posmoderno **64**

5. La violencia tras la era moderna y la Segunda Guerra Mundial: Los relatos de ficción y la crueldad moderna **69**

5.1. Del cine clásico al cine moderno **69**

5.2. El cine moderno frente a la cuestión de la interpretación y la crítica: Pauline Kael, Susan Sontag y la relación entre el realismo y el naturalismo **71**

5.3. Bonnie and Clyde y El último tango en París: Crueldad, erotismo y polémica **77**

6. Del cine moderno al cine posmoderno: El cine de la crueldad en la actualidad **87**

6.1. De la realidad a la hiperrealidad **87**

6.2. La intensificación de las imágenes: El cine de la crueldad posmoderno como catalizador del mundo contemporáneo **97**

6.3. La crónica negra: Representación de hechos reales **104**

7. De la cultura de masas a la convergencia mediática **123**

7.1. La cultura mainstream: Productos «enlatados», cultura pop y las masas **123**

7.2. La cultura mainstream en el cine **126**

7.3. Cultura mainstream en las series de televisión **129**

7.4. Nuevos escenarios en línea: Mainstream Prêt-à-porter **133**

8. La erótica de la perversidad en las series de televisión **137**

8.1. La teoría del cultivo y la sociedad del espectáculo **137**

8.2. La erótica de la perversidad y el espectáculo **140**

8.3. Series de televisión y pornografía del horror **142**

9. La moda distópica y la «caída» del arte en el cine posmoderno **147**

9.1. La narrativa desde la edad moderna a nuestros días: El rol del héroe y el arte moderno desde Nietzsche hasta Walter Benjamin y Joseph Campbell **147**

9.2. La desconfianza a la realidad y la cultura posmoderna: La narrativa a medio camino entre el exceso y lo mágico **161**

9.3. La nueva cinefilia y la atracción por lo violento, feo, extraño y distópico **163**

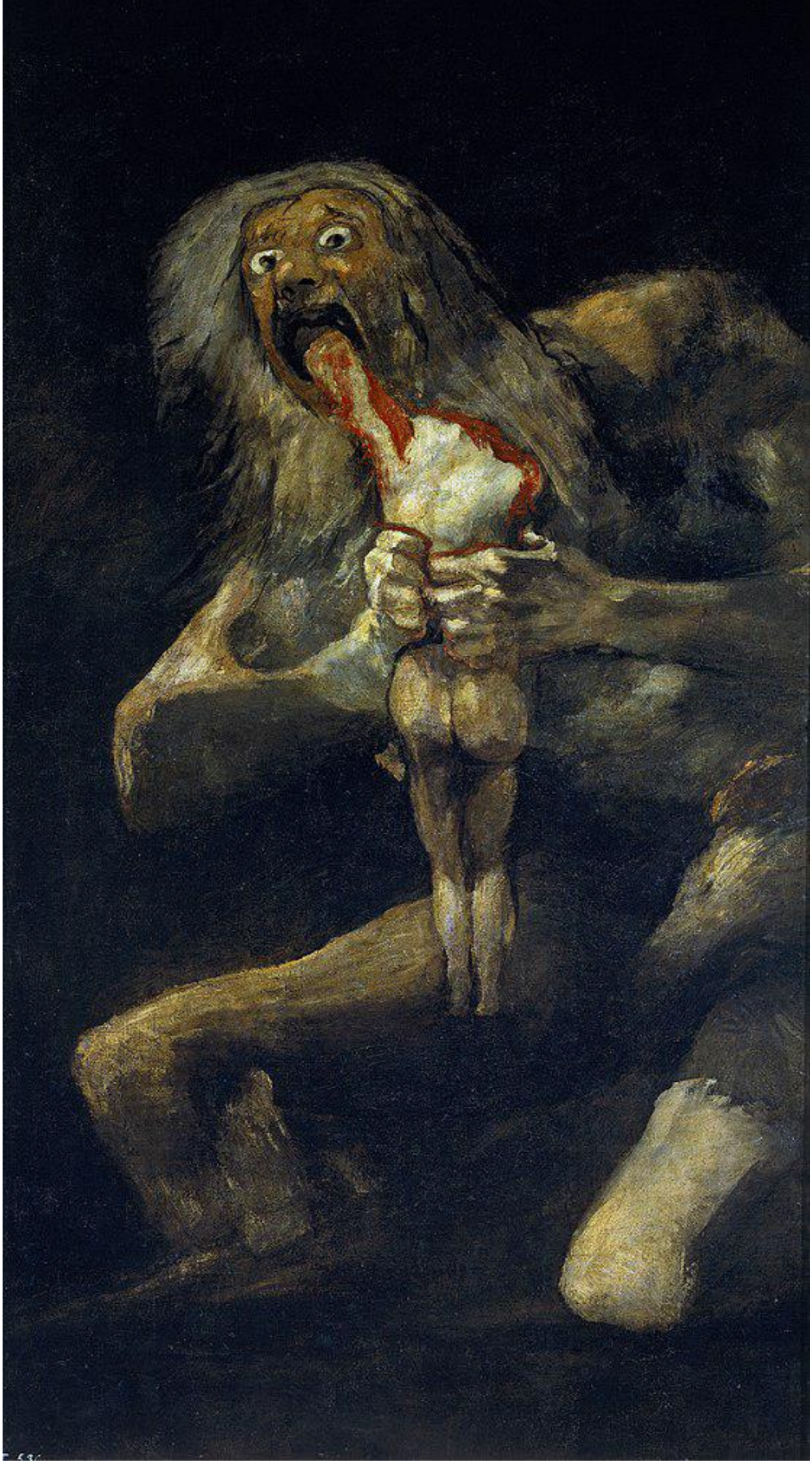
9.4. El siglo XX y la cultura de la crueldad y el totalitarismo: Utopía, distopía y la seducción por la lógica y estética de la crueldad **169**

10. El nuevo escenario de consumo de medios audiovisuales **177**

10.1. De la televisión analógica al streaming **177**

10.2. El nacimiento de Netflix y su importancia mediática **179**
10.3. Las jóvenes generaciones y el uso de las plataformas streaming: Las nuevas narrativas televisivas frente a los paradigmas anteriores **182**
11. Teorías para la persuasión al espectador: La evolución de la noción de recepción de la escuela de Yale hasta nuestros días **187**
11.1. De Ortega y Gasset a la Escuela de Yale y Marshall McLuhan: Primeros pasos hacía la persuasión al espectador **187**
11.2. Breve historia de los espectadores de cine: De los espectáculos de feria a las pequeñas pantallas **195**
11.3. Sentimientos de Eficacia, Alienación y Cinismo **200**
11.3.1. Eficacia **200**
11.3.2. Cinismo **203**
11.3.3. Alienación **204**
11.4. La opinión pública y el individuo: Efecto de arrastre, falacia ad populum, la espiral del silencio y el efecto tercera persona **206**
11.4.1. La espiral del silencio: Características y actualidad **206**
11.4.2. Badwaggon effect y la falacia ad populum: El inviduo y el rebaño **209**
11.4.3. El efecto terca persona de Davison: La percepción en el otro **212**
Marco Metodológico
12. Metodología **217**
12.1. Contexto y justificación de la investigación **217**
12.2. Línea de investigación, objetivos e hipótesis del estudio **219**
12.3. Diseño metodológico **223**
12.3.1. Naturaleza de la investigación **223**
12.3.2. Fases del proceso de investigación **225**
12.3.3. Estructura de la investigación **228**
12.4. Instrumentos de investigación **230**
12.4.1. Exploración de variables teóricas **230**
12.4.2. Diseño del instrumento de análisis **235**
12.4.3. Validación del instrumento por juicio de expertos **236**
12.4.4. Versión definitiva del instrumento **243**
12.5. Muestra **245**
12.5.1. ¿Qué es un milennial y un centennial? **246**
12.5.2. Estrategia y técnica de muestreo – España **247**
12.5.2.1. Consumo de OTT en España por parte de los millennials y centennials **250**
12.5.3. Estrategia y técnica de muestreo – México **251**
12.5.3.1. Consumo de OTT en México por parte de millenials y centennials **254**
12.5.4. Muestras efectivas de la encuesta **256**
12.6. Métodos de análisis de los resultados **257**
Resultados
13. Resultados **259**
13.1. Sentimiento de eficacia en la audiencia española y mexicana **259**
13.1.1. El tratamiento de la narrativa y las quejas en redes sociales **259**
13.1.2. Las productoras audiovisuales deben escuchar a las audiencias **260**
13.1.3. Opinión en redes sociales y censura a los creadores **262**
13.2. Sentimiento de Alienación en la audiencia española y mexicana **263**
13.2.1. El enfoque de la narrativa y la visión clientelista del espectador **263**
13.2.2. ¿Censura o progreso social?: La percepción de la modificación narrativa **265**
13.3. Sentimiento de cinismo en las audiencias españolas y mexicanas **266**
13.3.1. El interés de las productoras desde la perspectiva de los espectadores **266**
13.3.2. La perspectiva de la audiencia en el enfrentamiento entre lo social y lo económico en las productoras **267**
13.3.3. La percepción de la narrativa como mercancía empresarial **269**
13.4. La espiral del silencio en las audiencias de España y México **270**

13.5. Efecto de arrastre (bandwagon effect) en el consumo de streaming por parte de millennials y centennials de España y México **272**
13.6. Efecto tercera persona en el consumo de plataformas streaming en los espectadores millennials y centennials de España y México **273**
13.7. El cine de la crueldad y las audiencias millennials y centennials de España y México **274**
13.7.1. ¿Escapismo o realidad? La crueldad autopercibida en el streaming actual **274**
13.7.2. ¿Concienciación o morbo? El fin de mostrar la crueldad en el entretenimiento audiovisual **276**
13.7.3. Causa de la moda apocalíptica y distópica en las películas y series actuales según millennials y centennials de España y México **277**
13.7.4. Divorcio entre hechos reales y ficción audiovisual: Opinión de los millennials y centennials de España y México **279**
13.7.5. ¿Es deprimente ver películas y series hoy en día?: Percepción de los millennials y centennials de España y México. **280**
14. Discusiones **283**
15. Conclusiones **297**
15.1. Eficacia política **297**
15.2. Alienación política **298**
15.3. Cinismo político **299**
15.4. Espiral del silencio **300**
15.5. Efecto de arrastre **300**
15.6. Efecto tercera persona **301**
15.7. El audiovisual como evasión de la realidad y rigor histórico **301**
15.8. Correlaciones en los sentimientos políticos del consumo audiovisual **302**
15.9. Disposiciones finales **306**
16. Referencias bibliográficas **309**



1. Introducción

En los últimos años se ha resucitado la sensación social de vigilancia, que quizá nunca ha abandonado al individuo occidental desde el poliédrico siglo XX y sus excesos y perfeccionamientos ante la crueldad militar, política y moral. La «cacería de brujas», que deviene de la misma sensación de vigilancia y miedo, no es algo nuevo en la historia, ni tampoco lo es la guerra, pero cada época lo enfoca, aunque el fondo sea el mismo, con distintos simulacros.

Por ello, para entender el exceso de correctismo político que nos invade en la actualidad respecto al cine y las series, es importante repasar el siglo XX no solo desde el revisionismo histórico, sino desde la perspectiva cultural en cuanto a los límites de la representación, así como lo que entendía el público, artistas e intelectuales de la cultura acerca de los peligros que podía suponer el idealismo social y político en la gran pantalla frente la representación de un abyecto y estilizado pesimismo. En síntesis, distinas posturas en la batalla cultural de la producción audiovisual contemporánea.

Desde la finalización del cine clásico Hollywoodiense, sobre 1955, época de nacimiento del cine moderno americano y de la fundación de la *Cahiérs du cinéma* francesa, prácticamente simultáneos, que fueron los que promovieron la «política de autores», los excesos y poética del cine han sido convertidos en un debate constante acerca de cómo el séptimo arte debía representar, o no, a la condición humana tras una primera mitad de siglo devastadora.

El debate en sí es viejo: mientras los americanos sostenían el cine como una industria complaciente y con *happy ending* para las masas (con sus excepciones como en el caso del cine negro), los franceses (y también los neorrealistas italianos) querían descifrar sus misterios artísticos y denunciar las realidades del momento para, en definitiva, usar el cine como método de expresión de la realidad, cimentando así la «élite del cine» con las críticas profesionalizadas y las nuevas corrientes, destinadas a un espectador cinéfilo y culto. En cualquier caso, a partir del cine moderno, las películas debían hablar de lo que pasaba y tener, en definitiva, una respuesta que las masas desesperadas occidentales no encontraban ante los constantes abusos de la política, la guerra o el *establishment* económico. Así pues, por norma general, el cine moderno nació para hablar de la violencia psicológica y política principalmente en la segunda mitad del siglo XX.

La historia que recorre esta investigación empezó en 1961, cuando el cineasta frances Jacques Rivette publicó el polémico artículo *De la abyección* insultando al cineasta italiano Gillo Pontecorvo por el largometraje *Kapò* (1960), aunque podría haberse iniciado antes con el cortometraje documental *La sangre de las bestias* (1949) de Georges Franju, que combinaba felices escenas parísinas con el interior de un matadero. Decía Rivette (1961) que Pontecorvo merecía ser despreciado por filmar un *travelling* directo al cuerpo de una prisionera de un campo de concentración que acaba de suicidarse lanzándose contra alambre de espino electrificado, concluyendo que la muerte era un asunto que debía tratarse con “cierto temor y estremecimiento”. Salgado (2011) confirmaría -con razón- que Rivette abrió la puerta a la culpabilización que sigue hasta nuestros días en cierto modo “de quien en calidad de creador, espectador o crítico se atreva a pensar de otro modo”.

Paralalamente, y con la controvertida reseña de Rivette contra ya no una película sino un plano, la crítica cinematográfica se volvió estudiosa de la historia del cine y los

intelectuales franceses empezaron a debatir sobre la «política de autores», queriendo asemejar al cineasta con el novelista y al largometraje con la novela. En medio de la cimentación de la «nueva ola», Rivette reflexionó con su artículo en cómo años antes Alan Resnais estrenó *Noche y niebla* (1956), *film* que combinaba imágenes reales de Auschwitz en color y en la actualidad del momento (silencios con hierba verde creciendo de nuevo), con imágenes reales del mismo lugar tan solo años antes, en blanco y negro y persiguiendo una reflexión terrorífica, pero «respetuosa».

Fue *Noche y niebla* el título con el que fue comparado *Kapò.* Una era la película que «debía ser» y la otra «la que no», una era una reflexión sútil y la otra pornografía, una era empática y la otra arrogante, en síntesis, una era correcta y la otra abyecta. La «guerra» entre estos dos títulos no impidió que se hicieran más *films* del holocausto, terreno en el que muchos autores han denunciado que Hollywood se sentía, igual a día de hoy, bastante cómodo. Pero ninguno de los posteriores fue tan significativo como fueron *La tristeza y la piedad* (1969) de Marcel Ophüls y *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann, dos documentales de larguísima duración que se coronaron como «joya de la corona» sobre los límites de la representación del holocausto.

Dio igual que, incluso, el teórico crítico Theodore W. Adorno (2008, p. 25) afirmara que no podía existir poesía después de Auschwitz para, poco después, decir lo contrario, expresando que a fin de evitar que un evento así volviera a repetirse se debía hablar del mismo (Adorno, 2009, pp. 603-604). Sin embargo, pese a Rivette, Lanzmann, Adorno y Ophüls, en 1993 *La lista de Schindler* de Steven Spielberg ganaría 7 premios de la Academia incluyendo el de mejor película, concediéndole al «rey Midas» de Hollywood su primer premio.

Esto abrió otras nuevas preocupaciones en lo que se refiere a los límites de la representación puesto que, pese al gran éxito de taquilla y crítica del largometraje, muchos confirmaron sus mayores temores con la entrada en plano a una cámara de gas, cortesía de Spielberg. La preocupación no fue artística, sino en clave de memoria histórica. Es decir, ¿Dónde quedaba el arte y dónde la memoria del holocausto? Preguntas muy parecidas escribiría Serge Daney (1992) al reflexionar sobre el cine y la pornografía en su artículo *El travelling de Kapó:* "¿Dónde termina el acontecimiento? ¿Dónde está la crueldad? ¿Dónde empieza la obscenidad y dónde termina la pornografía?". Preguntas que, incluso, a día de hoy siguen siendo, si cabe, más difícil responder.

Es decir, el foco era descifrar si la crueldad del holocausto estaba siendo banalizada por el arte, convirtiendo el drama real en un evento puramente ficcional y destinado al entretenimiento. Polémicas sucedidas se han dado este siglo con el estreno de *films* como *Malditos bastardos* (2009) de Quentin Tarantino y *Shutter island* (2010) de Martin Scorsese, donde el holocausto es utilizado, a juicio de Bernard-Henry Levi (2010, s/p), como el "nuevo campo de juegos en el que se divierten los *bad boys* de Hollywood".

Estas cuestiones no se limitaron únicamente al holocausto, sino a la crueldad animal, a la cuestión racial, a la pobreza, a la corrupción política… La crueldad era la base del cine moderno y, por tanto, empezaban a asaltar nuevas cuestiones relativas al arte y la violencia: ¿Cómo podría el mundo vivir en paz tras tantos acontemientos notorios en la cultura, la política o la economía como fueron la gran depresión, la amenaza nuclear, la publicación de *La jungla* (1906) de Upton Sinclair, el documental *La sangre de las bestias* o los cuerpos amontonados tras la II Guerra Mundial? El

pesimismo y la desilusión entró en las venas casi como una epidemia en Occidente, fomentando la desconfianza en el ser humano.

Por otro lado, en 1938 Antonin Artaud publicaría un ensayo que sigue ilustrando la búsqueda del horror en la cultura del siglo XX, en este caso en el teatro, titulado *El teatro y su doble,* en el que se refería al «teatro de la crueldad», una representación destinada a ser un espejo con el público de la crueldad psicológica que hay en el mismo, y en todo ser humano, sin complaciencias, produciendo un trance en la audiencia a través del desasogante dolor físico causado por la psicología de lo representado. Es decir, físico por la incomodidad de que el público se viera representado de manera tan cruel. Y es que el teatro de la crueldad se refiere al horror psicológico, a la mentalidad sangrienta, a la perversidad que arremete un golpe de incomodidad en la boca del estómago. Sin embargo, a través de esa crueldad no se perseguía el «disfrute», sino la «transformación moral» de la audiencia.

Por su parte, en 1975, el cineasta francés François Truffaut publicó una recopilación de crónicas del crítico y fundador de la *Cahiérs du cinéma,* André Bazin, que llevaba por título *El cine de la crueldad,* en el que reflexionaba en la obra de seis cineastas muy concretos y de distintas nacionalidades: Luis Buñuel, Akira Kurosawa, Alfred Hitchcock, Carl Theodor Dreyer, Preston Sturges y Eric von Stroheim. En la mirada de estos directores, todos propursores del cine moderno pese a filmar largometrajes en tiempos del cine clásico, parecía estar el futuro del cine. En definitiva, un futuro refinado en lo visual, cuidadoso en lo ético, creativo en las formas y cruel hasta las entrañas.

Estas películas confirmaban las peores pesadillas del espectador con una dosis de hiperrealismo que ahuyentaba todo romanticismo hollywoodiense: Los pobres de *Viridiana* (1961), diriga por Luis Buñuel, intentan violar a la monja (Silvia Pinal) que les da asilo, comida y trabajo; el marido de Trina (Zasu Pitts) en *Avaricia* (1924), realizada por Erich von Stroheim, intenta matarla por dinero; Juana de Arco (Maria Falconetti) llora humillada y coronada con espinas ante los jueces que la condenarán a morir en la hoguera en *La pasión de Juana de Arco* (1928) de Carl Theodore Dreyer y Kanji Watanabe (Takashi Shimura); el funcionario público de *Vivir* (1952) de Akira Kurosawa, descubre al tener un cáncer incurable que ha desperdiciado su vida tras una mesa de atención al público. Estas películas no solo nos ponen en la piel de las víctimas, sino que -he aquí la crueldad- nos muestran a los mismos a merced y prisioneros de un mal absurdo, tales como la guerra, el dinero, los inquisidores, el cáncer, el vicio o la violencia. En síntesis, el cine de la crueldad expone a sus personajes ante la falta de control que tienen sobre sus vidas, reflejando una especie de «pesimismo lúcido».

Estas obras, en opinión de Bazin, lejos de tratar con masoquismo a la audiencia perseguían, del mismo modo que el teatro artaudiano, la transformación moral de la misma. Es decir, la cultura debía ser un emisor del horror a fin de que el espectador se viera identificado con todo lo horrible de la condición humana y en medio de esa «jungla» que es nuestro planeta. Una vez más, el objetivo era dismitificar el humanismo en la cultura, persiguiendo la representación pesadillesca de la existencia humana a fin de deformar las buenas impresiones que el espectador pudiera tener de sí mismo o del mundo; es decir, sembrar la duda en todo lo que tuviera que ver con los seres humanos.

Curiosamente, en el cine de la actualidad, pese a la existencia de un nuevo cine de la crueldad más pornográfico que, probablemente, disgustaría al Bazin más purista, pareciera que el séptimo arte tomara bando por complacer los sesgos de la audiencia

mediante la manipulación emocional y la "pornografía del horror" que es característica clave del cine posmoderno (Imbert, 2010, p. 17).

Un claro ejemplo de esta siembra de dudas, a orillas del cine moderno europeo, podía verse en la terrorífica y conmevora a partes iguales *Al azar de Baltasar* (1966) de Robert Bresson, *film* que narra la odisea de Baltasar, un burro que vive sus primeros años envuelto en belleza y alegría, con niños que adoran pasar cada instante con él, pero, al llegar a la adultez, este es vendido varias veces como una bestia de carga y sufre constantes malos tratos por sus diferentes amos. Así se llegó en dicho largometraje a uno de los planos más terroríficos de la historia del cine (a la altura de Watanabe en el columpio deseando vivir más tiempo bajo la nieve, Juana de Arco asustada ante los jueces, o el duelo al sol de *Avaricia*): El rostro del inocente y puro animal llorando mientras el público representado en la escena, ignorante de su dolor, estalla en aplausos. El mismo Jean Luc-Goddard definió este film como "El mundo en hora y media"[1] y, del mismo modo, el crítico Roger Ebbert[2] expresó que "Bresson sugiere que todos somos Balthazars. A pesar de nuestros sueños, esperanzas y mejores planes, eventualmente el mundo hará con nosotros lo que sea".

Del mismo modo, este *film* resulta un curioso caso para definir lo que era el cine de la crueldad: una contraposición o respuesta trágica -si se prefiere- al deseo de belleza y control ejercido en las sociedades modernas por una mano más antigua que el propio ser humano: el azar. Sin contemplaciones, el cine de la crueldad se volvió un arte narrativo en el que sí se podía confiar, uno honesto que era -lejos de toda propaganda imperante- un «espacio seguro» en el que meditar sobre cómo la cotidianidad y la voracidad del «leviatán» hobbesiano podían, con total sinceridad, destruirnos en cualquier momento. Es decir, la desazón era el resultado de *films* que parecían ser un templo al que «acogerse a sagrado». Un templo en el que, a simple vista, si no se miraba bien, se veía mera provocación, pero, con algo de atención, el espectador se descifraba observándose a sí mismo y al mundo que habita.

Por otro lado, actualmente se ha estrenado la película *Eo* (2022) de Jerzy Skolimowski, *film* que la crítica internacional ha emparejado con el largometraje de Bresson al estar protagonizada por un burrito que deambula todo el *film* por el maltrato y la sordidez de un planeta, el nuestro, donde no hay espacio para la esperanza. Quintana (2022, p. 30) relaciona *Eo* con *India: Matri Buhmi* (1959) del neorrealista Roberto Rossellini, largometraje en el que el cineasta italiano perseguía expresar "la relación entre los animales y los seres humanos" como la harmonía perdida del mundo, después de la guerra, a través de la visión de una mona que "pasa del circo al desierto y cambia de propietario hasta sentirse absolutamente sola y abandonada". Sin embargo, en *Eo*, Quintana (*op.cit.*) halla que la idea germinal de Skolimowski es que "el mal se ha apoderado de todo y solo queda la desesperación", utilizando la mirada animal para hablar del "presente y mostrar una Europa en la que la violencia de la ultraderecha se apodera del poder y en la que el maltrato animal es reflejo de la impiedad humana".

Recientemente también se ha estrando *Almas en pena de Inisherin* (2022) de Martin McDonagh, *film* que refleja el conflicto emocional entre dos amigos de toda la vida en un peñasco irlandés de principios del siglo XX que, mediante la muestra del cuerpo de una burrita asesinada, da a lugar a la cruenta metáfora de todo duelo a

[1] Disponible en: bit.ly/3u8y4P6 (Consultado: 27/11/2022).

[2] Disponible en: bit.ly/3OKdDBt (Consultado: 27/11/2022).

garrotazos «Goyesco», en definitiva, de la génesis de todas las guerras. Es así como de conflictos cotidianos nacen en el cine de la crueldad las grandes barbaries.

De hecho, es muy común ver que, a veces, estas películas no muestran grandes diferencias entre la víctima y el victimario, tal y como hacía el propio Goya. Sin embargo, la obra del pintor español no apela a la "legitimación sentimental o ideológica", sino que persigue el acercamiento entre víctima y victimario como seres próximos a la audiencia (Bozal, 2009, p. 32). Lo más terrorífico resultaba el acto de esquivar el contexto para desnudar todo conflicto ideológico, moral y político, es decir, mediante dicho «desnudo» contextual el espectador se aproximaba a la duda de la condición humana ¿Por qué se pelean los protagonistas de *Duelo a garrotazos*? ¿Qué mira *El perro semihundido*? ¿Por qué la deformidad de *Dos viejos*? No es casual que el protagonista de *Mantícora* (2022) de Carlos Vermut, película sobre la monstruosidad de los seres humanos corrientes en la era de lo digital, quede hipnotizado al ver las pintutas negras en el Museo del Prado. Goya trataba de revelar el horror interior sin caer en ideología. Sin embargo, pese al interminable debate suscitado por *las pinturas negras*, la represión crerical-fernandina se universalizaba en una sola figura, presente sobre todo en *Los caprichos*: La figura del condenado. "Goya acentúa la condición humana de la víctima: no es un espectáculo, es un ser humano torturado y, por ello mismo, expresión y alegoría de todos los seres humanos torturados" (Bozal, 2009, p. 36). Todos son personas, todos potenciales hombres de Estado o criminales, todos con cadáveres en el armario.

Sin embargo, en el momento actual, y retornando a la sensación de vigilancia, tanto recibida como ejercida por parte de los espectadores occidentales, la cultura ha ido sufriendo una deblace hacía un extraño punto intermedio de extremos: O absoluta crudeza o desproporcionada belleza, desapariendo los matices, los grises, y generando la idea de una cultura clientelista que en la era de las redes sociales y del correctismo político parece convertir en algo imposible la escucha hacia los distintos, sumidos todos en un mar de pantallas, simulacros, excesos y, en definitiva, particularismos. Es decir, que los sesgos ideológicos están empezando a aumentar la desconfianza hacia la cultura y el cine, sin qué decir de la política, cimentando el abrazo a lo tribal. En síntesis, solo nos escuchamos a nosotros mismos.

Por otro lado, el cine, en su naturaleza de espectáculo y feria que lleva en las venas desde su nacimiento, ha sido siempre ideológico en el fondo puesto que siempre ha estado a merced del sistema capitalista y, del mismo modo, el arte, que siempre ha estado amparado bajo lo religioso, lo político o lo económico. Es decir, nunca ha existido un arte exento de ideología, aunque, hoy día, son críticos, espectadores y directores, los que afirman tener la sensación de que la ideología «tumba» la visión artística.

Lo que queda en la actualidad es el cada vez más difícil de diferenciar «espíritu de provocación» frente al espectáculo de lo grotesco, envuelto en una amalgama de situaciones horripilantes, con una visualidad hiperreal y refinada que persigue, sobre todo a través de la popularización de las series de tercera edad dorada de la televisión, hablar en bucle de los demonios de nuestro mundo: Asesinatos, guerras, violaciones, secuestros, corrupción, degradaciones y violencia contra animales y niños.

No estamos a favor desde este trabajo de investigación de la censura de ningún tipo de película, y mucho menos de mostrar ningún puritanismo frente a la representación de la crueldad o la violencia, puesto que ello nos llevaría al infantilismo idealista más indeseable, así como a un estadio de pobreza intelectual y espiritual, pero parece notable que la desconfianza entre lo político y lo social, entre lo institucional y lo ordinario, ha degenerado en una crisis de valores que fomenta el extremismo político y,

en consecuencia, el cine se hace eco de la realidad que vivimos, casi, como un testigo de nuestro tiempo.

De la misma forma, las ideas requieren ser matizadas y sobreexplicadas hoy en día en casi todos los aspectos culturales y públicos. El caso de la ficción *Blonde* (2022) de Andrew Dominik se refiere a este ejemplo tan simbólico de nuestra actualidad: La sensación de que las obras cinematográficas o seriefilas que transgreden los límites del correctismo político deben ser debatidas de manera constante, siempre y cuando se traten temas cada vez más tabú en la actualidad más reciente debido a la extrema polarización que despiertan, como son el ecologismo, el feminismo, los Derechos Humanos o el racismo. Del mismo modo, el propio debate es, casi siempre, acerca de los límites de la representación mediante una crítica tan ideologizada y censora como lo fue en la época de Rivette y los juicios de los cinéfilos teóricos de Francia.

Kovacsics (2022, p. 14) expresa que, desde su estreno en España, *Blonde* ha generado una profunda polarización que lleva al enfrentamiento entre hombres y mujeres y a un posicionamiento entre el odio y la reverencia. Para Kovacsics (*op.cit.*), Dominik emplea la «terapia del *shock*», generando que el film utilice la misma mirada pornográfica que denuncia. Por otro lado, y publicado el mismo mes en otra revista especializada en cine de España, Fernández Valentí (2022, p. 90) expone que, cuando se estrenó la primera versión audiovisual de la novela *Blonde* de Joyce Carol Oates, en 2001, no hubo “ni quema de ejemplares ni lanzamiento de tomates contra las oficinas de CBS”. En este sentido, Fernández Valentí (2022) considera *Blonde* una ficción, no un *biopic* de la propia Marilyn Monroe como muchos parecen creer que es, pesadillesca y de terror que es tachada de manera “incomprensible” como misógina y, del mismo modo, anti y pro abortista al mismo tiempo. Evidentemente, hoy en día somos más hipersensibles al correctismo político y esto retrotrae a preguntas antiguas que vuelven a resucitar en la época actual: ¿Debe mostrarse la crueldad para cambiar las cosas o debe ocultarse por el respeto que ciertos temas, como diría Rivette, merecen?

El escritor de ciencia ficción J.G. Ballard (2021, p. 224) escribió en 1993 que, a medida que se cernía el año 2000 sobre un siglo XX cada vez más concluso, cabía “esperar que todo tipo de miedos milenaristas invadan nuestra vida”, señalando que el fin de siglo adquiría, antes que un exceso libertario, la forma de “un puritanismo exagerado como se ve en la cultura de lo políticamente correcto y en las variadas certezas morales de los fanáticos del buen estado físico, los seguidores del *New Age* y los activistas de los derechos de los animales” ¿Qué podría esperarse del arte en este ecosistema que, tan acertadamente, predijo Ballard?

El debate crítico y/o especializado sobre el arte cinematográfico está en crisis, y parte de la responsabilidad reside en la democratización de las opiniones que cualquier espectador puede ofrecer, hoy en día y desde hace años, desde cualquier red social, blog, podcast… Los espectadores se sintieron al fin «empoderados» al tener un amplio catálogo donde elegir qué ver sin complicaciones. Es lo que ha estado pasando en los últimos años: Por primera vez, ha sido la audiencia la que tenía realmente «el mando», mientras que la crítica audiovisual ha ido apagándose y volviéndose una mera curiosidad al estar la opinión del que se sienta en el sofá de su casa por encima del intelectual del cine que visiona películas en Cannes, Venecia o San Sebastián. Esto no es necesariamente malo, pero para situarnos, estos cambios parecen convertir la limitada y *snob* sociedad de los expertos en la enorme cultura de la opinión mediática y digital, lugar donde el debate es imposible porque la sentencia viene antes que el propio derecho a la defensa del autor.

También, a través de las redes sociales los espectadores deciden a quién leer y a quién seguir y, por primera vez, eligen escribir sobre sus gustos audiovisuales esperando ser leídos, a veces incluso por las propias productoras o autores de los largometrajes o series. Esto se ha podido en ver en diversos ejemplos como pudo ser la decepción masiva que se vivió tras el último episodio de *Juego de Tronos,* el aspecto físico de Lola Bunny en *Space Jam 2*, o del personaje Sonic en su adaptación al cine, las polémicas con la misoginia de *Blonde* o el racismo de films como *Fantasía* (1940), este último estrenado hoy en día con censura en la plataforma Disney+ o en su edición en físico, o *Lo que el viento se llevó* (1939) con sus mensajes de advertencia por parte de la Warner Bros por su contenido racista, con una especie de galeatos o *disclose* audiovisual por la que la plataforma se disculpa con la audiencia que elige ver ese contenido.. Esta hipersensibilidad ha llegado a tal extremo que el blu ray *de Lo que el viento se llevó* tiene una pegatina en la portada con un enlace que redirige a una explicación contextual del *film*[3] antes de ver la misma.

No estamos hablando pues de un debate sobre las películas, sino de una nueva forma de consumir audiovisual. Se trata de un secreto a voces, de una vía puritana, de un consistorio calvinista, y de la resurrección de un espíritu censor presente en diversas épocas, protagonizada por el sentimentalismo, el correctismo político, la hipersensibilidad y el clientelismo, considerando que los espectadores buscan ser «educados» por el arte, otorgando a los cineastas el deber de, en consecuencia, alejarse de cualquier incorrectismo. La coartada es pretender hacer un mundo mejor, pero ¿Cómo es posible que mejore el mundo al censurar o boicotear películas? ¿Qué cambia quitar un largometraje de un catálogo e imponer barerras para verla? Nuestra hipótesis parte de que se está enseñando a consumir arte con prejuicios y con extremo cuidado, pero no solo sucede con el medio cinematográfico. La literatura lleva años sufriendo agravios censores en escuelas públicas de Estados Unicos y Cánada, siendo títulos como *La llamada de lo salvaje* de Jack London, *Las uvas de la ira* de John Steinbeck, *Matar a un ruiseñor* de Harper Lee o los cómics *Maus* de Art Spiegelman y *Tintín en el Congo* de Hérge algunos de los casos más sonados. Incluso colectivos católicos siguen revelándose contra la saga *Harry Potter* de J.K. Rowling.

Si se empieza a censurar *Lo que el viento se llevó* (1939)[4] o sobrematizarla de explicaciones a espectadores jóvenes que aún no la han visto, significa que las productoras pierden la confianza en la inteligencia del espectador, de su espíritu crítico y creen necesario darle lo que piden: Contexto constante a la cultura. Sin embargo, esto es un arma de doble filo porque se guía al espectador de la mano a decidir, antes de comenzar la obra, que la película es «peligrosa» o puede ofrecer una «apología» negativa. Por otro lado, también puede suceder que las productoras, ante el intenso ambiente de correctismo político, decidan protegerse, lo que a todas luces parece bastante lógico.

En definitiva, en este trabajo de investigación se exploran las diferentes miradas censoras a la crueldad moral y psicológica en el cine partiendo desde la abyección de Rivette y el cine de la crueldad de Bazin, intentando contextualizar cómo el cine ha sufrido diversos ataques censores desde coordenadas culturales o ideológicas desde su nacimiento hasta nuestros días. En este sentido, no pretendíamos que el presente estudio fuera únicamente un recorrido teórico sobre el cine de la crueldad en la

[3] Disponible en: http://gwtwinfo.wb.com/intl/es/ (Consultado el 2/12/2022).
[4] La película fue retirada de Hbo Max tras el asesinato de George Floyd.

actualidad, sino que fueran los espectadores los que tuvieran voz respecto a sus sentimientos políticos de eficacia, alienación y cinismo a la hora de ver películas o series hoy en día en los dos países hispanos con mayor consumo de plataformas *streaming*: España y México.

En definitiva, el cine de la crueldad parece ser un curioso espejo de nuestro tiempo. Actualmente, el espíritu de transformación moral al que aspiraban Bazin y Artaud se ha tornado provocación y pornografía del horror en muchos casos, creando la necesidad en el espectador de ser impactados y, al mismo tiempo, ser conscientes de la responsabilidad moral de las imágenes. Sin embargo, esto parece confirmar que existe una paradoja, mediante la cual los espectadores desean tanto correctismo como incorrectismo y tanta pornografía como moralidad en la narración, dando lugar a una época, la nuestra, en la que el cine parece volver a tornarse demasiado sagrado y la cultura, del mismo modo, demasiado didáctica y denunciativa. En definitiva, el tráiler de una época compleja y parca para la cultura debido al clientelismo y arrogancia de muchos espectadores contemporáneos que, por diversos motivos, no parecen dejar que las imágenes les enfrenten con los demonios que habitan dentro de todos nosotros.

2. *Cine de la crueldad y abyección: El origen del debate a manos de André Bazin, Jacques Rivette y Serge Daney*[5]

2.1. 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*, publicada en 1975 gracias a la editorial francesa Flammarion. Dicha obra, que era en realidad una recopilación de crónicas cinematográficas, fue escrita por el prestigioso crítico de cine, y uno de los fundadores de la publicación *Cahiers du cinéma*, en 1951, junto a Jacques Doniol-Valcroze, Joseph-Marie Lo Duca, Léonide Keigel y André Bazin. Asimismo, el texto fue publicado póstumamente[6] (debido a la muerte de Bazin en 1958) por su amigo, cineasta y colaborador en la revista, el director de cine François Truffaut [7]. André Bazin 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, p. 11), mientras que su revista -ampliamente ligada a cineastas de la *Nouvelle vague* como Jean Luc-Godard (que a día de hoy sigue dirigiendo películas), Alan Resnais, Jacques Rivette o Claude Chabrol- fue fundada en su momento como un reflejo del espíritu de exploración de la libertad en los jóvenes cinéfilos que buscaban alejarse del canon de la cultura de masas, imperante en EE.UU, con el fin de descubrir nuevas posibilidades técnicas y narrativas que permitieran, de alguna forma, crear películas más indisciplinadas, libres y modernas.

Algunos de los aportes que se dieron en aquellos años, entre Bazin y los «críticos cinéfilos» de la *Cahiers du Cinéma,* y su mutación en cineastas, fueron el surgimiento de la palabra "autor" en vez de "realizador", como se promulgaba en el artículo de Truffaut *Ali Baba et la politique des auteurs* (1955), exigir cierta independencia de la literatura en lo que concierne a la pantalla cinematográfica, lograr que el cine no fuese un «arte inferior», depender menos del guion, y lograr que las constantes adaptaciones literarias no pecaran de "traducir cultura literaria en entretenimiento popular" (Martin Guiney, 2011, p. 137-138). Por todo ello, los cineastas de la *Nouvelle Vague,* reflejados en el escaparate dialéctico y crítico de la revista fundada por Bazin, deseaban por encima de todo escapar de la tradición y defender la presencia de la autoría en los cineastas. En medio de este contexto, Truffaut recopiló los textos de Bazin 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» -ya que no dejó como tal una definición concisa o conclusiva- resulta útil acercarse al prólogo que escribió de esta obra Truffaut.

> En el cine de la crueldad he querido agrupar los textos de Bazin acerca de seis cineastas que tienen como punto común el haber impuesto un estilo bien peculiar y un ángulo de visión subversivo. Cada uno de ellos ejerció, o sigue ejerciendo, una

[5] Parte de este capítulo fue publicado en la revista científica *Journal for cultural research*: https://bit.ly/3ze5U8T

[6] No fue la única publicación póstuma a la figura de Bazin por uno de sus amigos, colaboradores y cineastas, ya que Jacques Rivette concluyó, de forma póstuma, el cuarto volumen de *¿Qué es el cine?* acerca del neorrealismo italiano.

[7] Truffaut dedicó a Bazin su ópera prima *Les Quatre Cents Coups*, estrenada un año después del fallecimiento del crítico.

> influencia sobre el cine mundial, y detrás de sus películas encontramos al moralista. Sus obras les han convertido, a partir de Stroheim, en cineastas de la crueldad (Truffaut, 1977, p.10).

Bazin encontró en estos cineastas, que de ahora en adelante se denominarán «cineastas de la crueldad», algunas particularidades novedosas, centrándose en las distintas formas que ocupaban las narrativas y el lenguaje cinematográfico en la representación artística que producían estos autores a la hora de narrar actos perversos, crueles, sádicos o, simplemente, malvados. En definitiva, un modo particular de representar el mundo en aquel invento tan joven que era el cine por aquellos días. Para entender un poco mejor lo que entendía Bazin por cine de la crueldad -del que dijo que Erich von Stroheim era el inventor-, se encuentra un interesante fragmento en el capítulo dedicado al cine de Luis Buñuel en el que se le define como un artista de la decadencia humana, la crueldad y la tragedia en su expresión más extrema, llegando a comparar a Buñuel con Goya, Zurbarán o de Ribera, con el fin de hablar de una declaración de intenciones en cuantos a los retratos que «pintaban» estos cineastas con la cámara: "su crueldad, la de estos pintores, era tan sólo la medida de la confianza que depositaban en el hombre y en la pintura" (Bazin, 1977, p. 74).

Imagen 1: *Los olvidados* (1950) de Luis Buñuel

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 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. Es más, en *Él* (1953) de Luis Buñuel, lo que comenzó como el deseo sexual a unos pies femeninos, envueltos en unos elegantes tacones en el interior de una iglesia, terminó por configurar una trágica historia de celos, crueldad y machismo. En definitiva, la historia de un hombre que, iniciado por su deseo y con vocación de hallar la pureza, encontró la perdición de los celos llevando su relación a los terrenos más instintivos, carcelarios y viscerales.

De hecho, sería interesante relacionar *Él* con *Vértigo* (1958) de Alfred Hitchcock -otro de los cineastas de la crueldad de Bazin- en tanto a sus historias «de amor». Lo que comenzó igual para el personaje de Scottie (James Stewart en *Vértigo*), como para Francisco Galván de Montemayor (Arturo de Córdova en *Él*), como la búsqueda de lo puro y digno, dio como fruto la obsesión enfermiza de plasmar en los detalles del cuerpo de la mujer -su ropa, su físico, sus andares- la catalización de sus deseos más idealizados, perversos y condenatorios; del mismo modo que sucede en la seducción en *Avaricia* de Stroheim, en la que el personaje de McTeague (Gibson Gowland) se fija en Trina (ZaSu Pitts) yendo al dentista, "enamorándose" en primera instancia de la boca de ésta, lo que luego da como consecuencia un terrible matrimonio lleno de desgracias y crueldad. De hecho, tanto en *Él* como en *Vértigo* se dan secuencias en lo alto de un campanario en el que la mujer, que es víctima aún sin saberlo del enamoramiento de su pareja enfermiza, es amenazada con ser arrojada al vacío. De alguna forma, la materialización del deseo en la psique masculina conducía, con crueldad, al peligro de la vida de la mujer en nombre de la insatisfacción y peligrosa idealización que el hombre ha puesto en la piel de su pareja mujer. Esta crueldad en el foco de las relaciones emocionales se halla a medio camino entre el cuento de terror gótico y el cine de la crueldad, dando como resultado un estudio con bisturí de la perversidad de las relaciones afectivas entre los hombres y las mujeres; una visión filmada y más psicoanálitica del lobo y Caperucita Roja. El cine de la crueldad sería aquel que parece sentir especial interés por los lobos.

Imágenes 2 y 3 (de izda. a dcha.): *Vértigo* (1958) y *Él* (1953).

Imágenes 4 y 5 (de izda. a dcha.): *Vértigo* (1958) y *Él* (1953).

Del mismo modo, las películas de Erich von Stroheim eran consideradas por Bazin como una "tesis social o moral" (Bazin, 1977, p. 23) en las que el cineasta llega a admitir que la obra está profundamente "dominada por la obsesión sexual y el sadismo

y que se desarrolla bajo el signo de la violencia y de la crueldad" (p. 23). Para Bazin, la "violencia casi insostenible" de *Avaricia* (1924) de Erich von Stroheim poseía un "destello de crueldad que deslumbra" (p.34). Por todo ello, como puede apreciarse en algunas de las citas ya mencionadas de Bazin en *El cine de la crueldad*, se vislumbra una fascinación moral en el que el sadismo, la crueldad o la violencia eran reflejo de una genialidad puramente humanista. Es decir, hablar del cine de la crueldad es referido al triunfo de la dignidad humana mediante el reflejo de lo subversivo o perverso.

Por otro lado, es importante detenerse brevemente a comprender el teatro de la crueldad que definió Antonin Artaud en su obra *El teatro y su doble* (1938), como antecesor de esta cinematografía. Según Artaud (2011, p. 86) el teatro de la crueldad busca un espectáculo de masas y pretende agitar a las masas en una época en la que las mismas parecen adormecidas en cuanto a lo que sucede en las calles, llegando al convencimiento de que "el público piensa ante todo con sus sentidos", siendo absurdo apelar al mero entendimiento de este. Por tanto, puede entreverse una relación entre el teatro y el cine de la crueldad en cuanto a la búsqueda de un espectáculo que provoque la agitación de la audiencia. De alguna forma, la visión de que la crueldad despertará en las masas una colectividad llena de lucidez.

Imagen 6: *Avaricia* (1924) de Erich von Stroheim

> No hay nada más opuesto al pesimismo «existencialista» que la crueldad de Buñuel. Porque no elude nada, porque no concede nada, porque se atreve a mostrar la realidad con una obscenidad quirúrgica, puede volver a encontrar al hombre en toda su grandeza y forzarnos, por una especie de dialéctica pascaliana, al amor y a la admiración. El sentimiento que brota de *Las Hurdes* y de *Los Olvidados* es el de la inmarchitable dignidad humana (Bazin, 1977, p. 73).

En su libro *¿Qué es el cine?* (1975), que también fue publicado póstumamente con el respaldo -de nuevo- de François Truffaut (y de la esposa de Andre, Jeanine Bazin), Bazin continuaba profundizando en su visión esperanzadora del pesimismo estético en el cine del neorrealismo italiano, con lo que se puede seguir ampliando su visión de las tramas crueles en el cine. En torno al pesimismo estético, propio de los neorrealistas italianos, Bazin (2017, p. 326) afirmó que "el realismo no puede tener en arte más que una posición dialéctica; sería más una reacción que una verdad. Queda el integrarlo después a la estética que habría venido a verificar". Es decir, tal como lo planteaba Bazin, el realismo en el cine neorrealista, sumado a la estética y bien enfocado por la lucidez del autor, pretendería hallar una reacción en el espectador que

solo puede ser lograda mediante una verificación de la estética. Por tanto, para Bazin la estética fílmica sirve a la realidad para denunciar los problemas del mundo.

Al respecto de la realidad como «algo» que se filma, Bazin seguía deshaciéndose en halagos con la puesta en escena de Stroheim -a quien Hollywood terminó por repudiar-: "En él, la realidad confiesa su sentido como el sospechoso ante el interrogatorio incansable del comisario" (*op. cit.*, p. 85), con lo que sentenciaba una puesta en escena basada en "mirar al mundo lo bastante de cerca y con la insistencia suficiente para que termine por revelarnos su crueldad y su fealdad" (*op. cit.*, p. 85-86). Por consiguiente, se comprenden las imágenes de von Stroheim como una exploración de la crueldad, un interrogatorio o una pregunta que pretende desvelar una verdad hallada con bisturí y minuciosidad. De hecho, este aspecto del realismo resulta una cuestión innata al cineasta de la crueldad, ya que si, por ejemplo, pensamos en el prólogo de *Los olvidados* también hallaremos (pese al carácter onírico de muchas de sus escenas) una clara declaración de intenciones en torno a lo denunciativo y al carácter realista del *film*, narrada en *off* en el prólogo:

> Las grandes ciudades modernas, Nueva York, París, Londres, esconden tras sus magníficos edificios hogares de miseria que albergan niños mal nutridos, sin higiene, sin escuela, semillero de futuros delincuentes. La sociedad trata de corregir este mal, pero el éxito de sus esfuerzos es muy limitado. Sólo en un futuro próximo podrán ser reivindicados los derechos del niño y del adolescente para que sean útiles a la sociedad. Méjico, la gran ciudad moderna, no es excepción a esta regla universal, por eso esta película basada en hechos de la vida real no es optimista y deja la solución del problema a las fuerzas progresivas de la sociedad (Prólogo de *Los olvidados*, guionizado por Luis Buñuel y Luis Alcoriza).

Avaricia, película cuyas cuatro horas de duración fueron reducidas a dos por la censura del momento, es uno de los ejemplos más clarividentes de lo que supuso el cine de la crueldad para Bazin. Se trata de un *film* en el que la cámara se comporta como una invasión de la intimidad más perversa que no querría poder visionar nadie de sí mismo ni de los demás, una visión *voyeur* que señala al malvado en su faceta más pura: La crueldad. *Avaricia* narra la historia, basada en la novela de Frank Norris, de John McTeague, un hombre violento, melancólico, trastornado y obseso sexualmente que se enamora de Trina, la enamorada de su amigo Marcus (Jean Hersholt). Cuando la historia de amor entre McTeague y Trina parece desembarcar en una poética resurrección moral de McTeague donde el amor parece transformarlo, casi como un cuento, de "bestia" a "buen hombre" y en la que, por si fuera poco, encuentra trabajo como dentista y a su prometida le toca un boleto de lotería de 5000 dólares, el rumbo de su redención y de dicha resurrección se ve ensuciada y destruida por el dinero, los celos y las neurosis. Sin embargo, Trina no gasta un solo dólar y se trastona por no hacerlo, manteniendo el dinero intacto a toda costa. El dinero, el sexo y el amor de Trina son también asuntos que perturban al personaje de Marcus, quien decide enfrentarse al matrimonio en posesión de su despecho sentimental y de su interés económico, dando lugar a una tragedia final en nombre de la avaricia y los celos dada por el desafortunado triángulo amoroso. En *Avaricia* no se trata exclusivamente del retrato de las violaciones a Trina, la agresividad física y psicológica, las continuas discusiones o la avaricia del mismo título. La crueldad de Stroheim radica en mostrar el rostro del ser humano más primario, sin el maquillaje de la civilización, exteriorizado por las difíciles situaciones que atraviesa el mundo sumadas a un absoluto pesimismo acerca de la especie humana. El

matrimonio como metáfora de la muerte, el pájaro enjaulado como símbolo de la prisión de esa unión o las manos como representación de la avaricia de sus personajes son solo una representación icónica de lo que es el cine de la crueldad para Bazin: aquel que le diría al ser humano que el hecho de que toque la lotería, así como el acto de enamorarse o casarse, pueda ser la semilla y fruto de la mayor de las pesadillas. Es decir, de alguna forma sería un cine que le narraría al espectador que no hay futuro de prosperidad ni dignidad humana, así como fe en las personas, el amor o el dinero, ya que esas tres cosas conducirían a la muerte o a la demencia.

Imágenes 7 y 8, de *izda.* a *dcha.*: La foto del matrimonio de Trina y McTeague rajado en dos y las manos de Trina, muertas y envejecidas, adorando el dinero como símbolo de su demencia y obsesión en *Avaricia*.

> La revelación y la revolución de Stroheim fueron en efecto las de una violencia psicológica sin freno y sin límite. Le debemos, sin duda alguna, las únicas películas de «imaginación» en las que el cine se ha atrevido al realismo integral, en las que ninguna censura insidiosa, incluso objetiva, ha venido a limitar la invención y la expresión: películas tan reales como las piedras y tan libres como los sueños (Bazin, 1977, p. 32).

El esfuerzo por hallar el mayor realismo posible es una obsesión nata para el cineasta de la crueldad tal como lo planteó Bazin. Sin embargo, otros cineastas de este grupo como Buñuel, Dreyer o Hitchcock, tienen muchísimos artificios en su cine. Para ilustrar esto es necesario entender al cineasta de la crueldad como aquel que, sin negar la realidad, reclama la ensoñación, la imaginación y la libertad artística y fílmica para dotar de significado, o de profundidad psicológica, a sus criaturas y tesis sociales. Ejemplo de ello lo encontramos en las escenas onírica de *Los olvidados* (1950) de Luis Buñuel o en el final milagroso en el que se da una resurrección en *Ordet* (1955) de Carl Theodore Dreyer. Bazin (1977, p. 72-73) llegó a definir el uso del surrealismo de Buñuel como una "preocupación por alcanzar el fondo de la realidad", llegando a utilizar el onirismo como un vehículo para explorar "al hombre en sociedad" (p. 73). En cuanto a Dreyer, Bazin (1977, p. 47) llegó a definir su cinematografía como un universo "volcado hacia el misterio" en el que "lo sobrenatural no surge del exterior". Es por todo ello que el cine de la crueldad merece ser entendido como un espacio para el realismo, el pesimismo o la misantropía, donde también existe un espacio que hila lo psicológico con lo físico, como si estas películas fueran, al menos para Bazin, una especie de cine «espiritual» nacidas, paralelamente, del mayor pesimismo.

Imagen 9*: Ordet* (1955).

De hecho, Truffaut (1977, p.16) llegó a justificar a los cineastas de la crueldad en el prólogo de la obra de Bazin como personas «vitalistas», llegando a afirmar que "Stroheim no es un verdadero cínico", que Buñuel opina que "la vida merece ser vivida", o que Hitchcock posee en su obra "una cierta nobleza de intención". Truffaut pensó, en lo referente a estas citas suyas, que, a estos cineastas, como es el caso concreto de Stroheim, les movilizaba un "afán de sentimentalismo que es a su vez corregido por el humor" (p. 16) o que, como es el caso de Buñuel, les movilizaba la burla a sus contemporáneos aberrantes mediante, también, el uso del humor.

Por consiguiente, podría decirse que el cine de la crueldad se narra desde el uso del humor, de la realidad, del pesimismo, de la denuncia, de la estética o de lo onírico como algunas de las principales armas que posee el cineasta para denunciar los males del mundo desde una visión particular y moralista. Contribuyendo a esta idea, las películas pesimistas del neorrealista italiano Vittorio De Sica escondían para Bazin un "pesimismo necesario y por el que no le estaremos jamás suficientemente agradecidos, porque en él reside una apelación a todas las posibilidades del hombre; el testimonio de su última e irrefutable humanidad" (Bazin, 2017, p. 357).

De esta manera puede apreciarse la estrecha relación entre un cine pesimista y un arte moral que películas como *El ladrón de bicicletas* o *Umberto D*-ambas ambientadas en un contexto de gran pobreza- tenían por objeto. Según Bazin (2017, p. 333) al respecto de *El ladrón de bicicletas*: "Cuando le viene la tentación de robar la bicicleta, la presencia silenciosa del chaval que adivina el pensamiento de su padre es de una crueldad casi obscena". Por consiguiente, la representación de crueldad, el pesimismo o la «obscenidad moral», fuera en algunos de los movimientos fílmicos más importantes de segunda mitad del siglo XX o en las películas de la crueldad, tiende a responder a situaciones insoportables de denuncia, miseria y, en definitiva, al planteamiento de grandes dilemas.

Imagen 10: *El ladrón de bicicletas* (1948).

2.2. Jacques Rivette y Serge Daney: La abyección y los límites morales de la representación cinematográfica

Según Rivera García (2016, s/p): "Lo abyecto de la pornografía estética consiste en que el artista no siente repugnancia ante la descomposición, los desechos, los cadáveres, sino sólo indignación ideológica". Estas palabras pretendían escrudiñar el significado de las tres personas que debatieron sobre el cine de la crueldad: André Bazin, Serge Daney y Jacques Rivette. Tres nombres que pertenecieron a renombrados críticos de la prestigiosa publicación francesa *Cahiers du Cinéma*. Ya decía Serge Daney (1992), alumno de Bazin, que la principal cualidad del cine moderno era su crueldad, una crueldad que "rechazaba el sentimentalismo hipócrita de un humanismo por aquel entonces muy charlatán". Daney reflexionaba sobre el cine de la crueldad de Bazin, concretamente, en su afamado artículo *El travelling de Kapò*, inspirado en el artículo *De la abyección* (1961) de Jacques Rivette, en el que dicho autor profundizaba acerca de un *travelling* que aparecía en la película *Kapò* (1960) de Gillo Pontecorvo. En el manuscrito, Daney se focalizaba en el papel de la crueldad de un cine moderno que, por aquel entonces, empezaba a encontrar voz y forma a través de la abyección.

La abyección, que era de lo que debatían Rivette y Daney con dos artículos escritos y publicados con más de 30 años de diferencia, es definida por la Real Academia Española como «Bajeza, envilecimiento extremo» o «humillación», en su segunda acepción. En la película *Kapò* se narra la historia de Edith (Susan Strasberg), una judía deportada a un campo de exterminio en el que se enfrenta a las condiciones más perversas imaginables, entre las que se incluye ser una prisionera Kapò, es decir, una prisionera con privilegios a cambio de vigilar de cerca a los demás prisioneros. Al final de la película, pese a los esfuerzos de Edith por integrarse en el campo y tratar de sobrevivir, decide optar por suicidarse arrojándose contra una valla electrificada. El cineasta y crítico Jacques Rivette detestó profundamente esta escena, de apenas 15 segundos de duración, acusando a Pontecorvo de regodearse en el suicidio de la prisionera.

> Obsérvese sin embargo en *Kapò* el plano en el que Riva se suicida abalanzándose sobre la alambrada eléctrica. Aquel que decide, en ese momento, hacer un *travelling* de aproximación para reencuadrar el cadáver en contrapicado, poniendo cuidado de inscribir exactamente la mano alzada en un ángulo de su encuadre final, ese individuo sólo merece el más profundo desprecio (Rivette, 1961, p.54).

Imagen 11: *Kapò* (1960).

El artículo de Rivette puede que sea, a día de hoy, uno de los artículos cinematográficos más discutidos y famosos de la historia de la crítica cinematográfica. Como puede apreciarse en la anterior cita, Rivette cuestionó moralmente el lenguaje audiovisual que Pontecorvo decidió emplear para retratar el suicidio de una prisionera, lo cual podría hilarse con la indignación ideológica que mencionaba Rivera García anteriormente. Según el escritor Vicente Monroy (2020, p. 76-77), la «estetización de la muerte» de Pontecorvo bastaba en pocos segundos para fulminar el discurso del cineasta, la moralidad de la película y la "actitud pusilánime" de cierto cinéfilo que encontraba en la película "una actitud bienintencionada" para emitir juicios. En definitiva, una forma de redundar en el "horror concentracionario" en lugar de arrojar luz sobre la historia (*op. cit.*, p. 78). Pero si hay algo que denunciaba el artículo de Rivette era, por encima de todo, que el uso del lenguaje del cine era una discusión puramente estética. Según Monroy (*op. cit.*, p. 78): "La confianza de estos cinéfilos en la forma cinematográfica era tan grande que su militancia ideológica se convertiría en una militancia estética. Ya no defendían ideas políticas, sino planos y directores". Con todo ello, se puede descubrir cómo el plano discursivo, teórico y crítico del cine, por aquellos días y por parte de los críticos franceses de la *Cahiers du Cinéma*, se convertía en un eterno debate acerca de los límites de la representación, la narrativa y el lenguaje cinematográfico, discurso que, en la actualidad, parece estar más apagado debido a que existe más hipertexto y «pornografía de la crueldad» que se da en la mayoría de películas *mainstream*.

En torno a esta idea de la abyección y de la pornografía estética en el cine, Rivera García (2016, s/p) reflexionó acerca de la película *Saló: Los 120 días de Sodoma* (1975) de Pier Paolo Pasolini, film que desde su estreno se ha enfrentado a la censura en decenas de países por la extrema violencia gráfica y psicológica mostrada en sus imágenes hasta el punto de resultar absolutamente insoportable, cuyo fin era, según Rivera García (2016, s/p), denunciar la abyección del mundo contemporáneo -la película se ambientó en la Italia de 1944, en los días fascistas de Mussolini- con imágenes abyectas. Al respecto de *Saló: Los 120 días de Sodoma,* Rivera García (*op, cit.*/ sp) afirmó que la película coloca al espectador en dos situaciones insoportables: La de las víctimas y los verdugos y, de esa forma, Pasolini logra crear la metáfora del hombre contemporáneo ambigúo, en el que las insoportables imágenes pretenden ser un reflejo del espectador de la película, convirtiendo al cine en un espejo perverso. De esa forma, en la pantalla se halla una identificación narcisista con las víctimas y otra con los libertinos (*op. cit.*) y el fin, según Rivera García (*op. cit.*/ sp), es denunciar "un mundo donde se han pervertido las relaciones humanas".

Imagen 12*: Saló: Los 120 días de Sodoma* (1975).

Rivette ya hablaba en 1961 de cómo el sentimiento de repugnancia moral podía introducirse en el espectador a través del lenguaje del cine, llegando a generar una especie de distanciamiento entre aquello que debería incomodar y aquello que debería complacer. Según Rivera García (2016, s/p) "La repugnancia moralizante es, en realidad, un caso de aquella repugnancia proyectiva que consiste en atribuir propiedades repugnantes al otro." Por otro lado, la filósofa Martha Nussbaum (2006, p. 129-130) invita a rechazar la repugnancia moral hacía incluso los menos dignos -racistas, terroristas o políticos corruptos- ya que podría desembocar en una fantasía romántica de pureza social que terminaría por generar una agresiva xenofobia en los ciudadanos.

En esta misma línea, la psicoanalista Mirta Goldstein se refiere a la «erótica de la crueldad», de la que se tratará más adelante, como un problema contemporáneo en cuanto a la persecución de ciertos colectivos. De alguna forma, se sugiere que proyectar imágenes crueles y colocar en situaciones tan confusas al espectador, que no sabe si disfrutar o indignarse con la crueldad, supone también, como se mencionaba en el ejemplo de *Saló, los 120 días de Sodoma,* una extraña forma de «hacer al espectador» y también a la forma del teatro de la crueldad de Artaud: identificarse con una sociedad injusta, corrupta o inmoral en la que la desilusión o indignación ideológica del cineasta y las pretensiones del cinéfilo o del crítico terminan por conjugar un debate acerca de un espectáculo de la violencia que empezaba a vislumbrar, por aquellos días, el principio del cine moderno, más enfocado en la violencia hiperrealista y en la denuncia ideológica o moral. Rivette no solo critica la película de Pontecorvo, sino que la compara con *Noche y niebla* (1955) de Alan Resnais, *film* que utilizó para explicar la existencia de una obra de "no espectáculo" para denunciar las perversidades de los campos de concentración.

> Entonces comprendemos que la fuerza de *Nuit et brouillard* (Resnais**,** 1955) procede en menor medida de los documentos que del montaje, de la ciencia con la que se ofrecen a nuestra mirada los crudos hechos, reales, por desgracia, en un movimiento que es justamente el de la conciencia lúcida, y casi impersonal, que no puede aceptar comprender y admitir el fenómeno. Se han podido ver en otras ocasiones documentos más atroces que los recogidos por Resnais; ¿pero a qué no puede acostumbrarse el hombre? Ahora bien, uno no se acostumbra a *Nuit et Brouillard*; es porque el cineasta juzga lo que muestra, y es juzgado por la manera en que lo muestra (Rivette, 1961, p. 54).

Como se evidencia *ut supra*, para Rivette el tratamiento de ciertos temas -en este caso los cadáveres en los campos de concentración nazis- conllevaba la responsabilidad moral del creador de no verter ningún efectismo sobre la audiencia cinematográfica ya que se trataba no solo de un tema sensible, sino que también

abordaba la representación de un acontecimiento real. Por el contrario, de no poseer dichas precauciones "efectistas", el cineasta estaría cayendo en la abyección y, en consecuencia, en un cine que pierde toda capacidad de juicio, pedagogía o visión del asunto a tratar. De esta manera, para Rivette obtener un contrapicado filmado supone un acto despreciable en contraposición al acto de narrar con imágenes reales que no tienen, como es lógico, discusión alguna. Según el crítico (Rivette, 1961, p. 55) la muerte es una cosa que debe abordarse con "temor y estremecimiento", con respeto al misterio de la misma, pues toda visión «segura» de ésta terminaría por ser, en sí misma y sin discusión, una estafa. De esta forma, Rivette acusa a Pontecorvo "y a sus semejantes" (*op.cit.)* de negar el misterio de las cosas que, como tales y por su propia naturaleza, son misteriosas e imposibles de saber y acceder, añadiendo que aquellas aproximaciones cinematográficas que pretendan "sustituir la síntesis por la suma, la unidad por el análisis, nos remite inmediatamente a una retórica de imágenes que no tiene ya nada que ver con el hecho cinematográfico, no más que el diseño industrial con el hecho pictórico" (*op. cit.*).

De esta manera, Rivette terminó por acusar a Pontecorvo de ser una consecuencia lógica de los cineastas formales que se definirían a sí mismos como «críticos de izquierda» (Pudovkin, De Sica, Wyler, Lizzan…) y no de los «hombres de arte» (Renoir, Antonioni, Rossellini…) como él los definió (*op.cit*). De alguna forma, Rivette plasmó que los jóvenes cineastas podían bien aspirar a la inspiración del verdadero arte -materializado en los directores mencionados anteriormente- o a la industrialización formal y pictórica basada más en la abyección formal que en el propio arte, representado para él, de una forma un tanto exagerada y cruel, en la figura de Pontecorvo, cineasta al que ese famoso *travelling* persiguió hasta su muerte. En cuanto a *Noche y niebla*, de 30 minutos de duración y construida sobre la unión de un *travelling* en color en el campo de concentración de Auschwitz -ya vacío y con aspecto fantasmal- con imágenes reales del horror de ese sitio -montañas de cadáveres, desnudos, denigraciones…- se hallaba una voz en *off*, guionizada por Jean Cayrol y narrada por el actor Michel Bouquet, que transmitía, con un lenguaje poético y misterioso, y entrelazando las ruinas del horror de Auschwitz con imágenes documentadas del espantoso pasado de aquel lugar, el desasosiego ante tanta muerte, confusión, horror y, por encima de todo, incomprensión ante el mal de aquel sitio. No había una expresión artificial del horror sino una pregunta lanzada con imágenes reales del pasado y del presente de aquel sitio: *¿Por qué?*

Imagen 13: *Noche y niebla* (1955).

Hasta el momento, se ha podido vislumbrar que no solo eran las preocupaciones artísticas o las concepciones del cine y de los planos lo que iba transformándose, lo que representaba una clara época de apertura al llamado «cine moderno» junto a la especialización de la crítica y teoría cinematográfica, sino del poder que una simple crítica, ejercida por un cineasta de profesión como era Rivette, podía ejercer sobre una película; y es que si *Kapò* es un *film* famoso o conocido es por el *travelling* que hizo caer en desgracia a su creador. En consecuencia, con mayor o menor dogmatismo de la cinefilia o de los críticos y teóricos del cine, el «séptimo arte» empezaba a ser estudiado y debatido. Asimismo, su historia parecía ser lo suficientemente "larga" como para empezar a debatir sus personalidades, misterios y posibilidades. En torno a esta misma idea, la de la importancia de la crítica como tal, en 1992 apareció un artículo titulado *El travelling de Kapò* escrito por el crítico Serge Daney -más de tres décadas después de la crítica de Rivette-, quien confesó desde el primer párrafo que no había visto *Kapò* pero que, gracias al escrito de Rivette, nunca la pudo a olvidar. En dicho manuscrito, Daney continuó reflexionando sobre la abyección cinematográfica y su concepción del cine llegando a dar pie incluso a toda una visión definitoria del cine moderno.

En opinión de Daney (1992/sp) "la pornografía artística" de *Kapò* era indignante, a diferencia del "retorno honesto" de las imágenes de *Noche y niebla*, las cuales permitían al espectador reconocer la imposibilidad de narrar y la posibilidad de hacer un alto en la continuidad de la historia. El desprecio estético del que hablaba Rivette por el pornógrafo de la crueldad, según la visión de Daney, proviene de la imposición al espectador en según qué contextos: "El *travelling* era inmoral porque nos ponía, al cineasta y al espectador, fuera de lugar. Un lugar en el cual yo no podía ni quería estar" *(op.cit.)* y, de ese modo, el cineasta se veía forzado a transformar su estatus de espectador, de testigo, para terminar en el interior de la representación. Es así como Daney interpreta que los dilemas fílmicos del cine, desde las imágenes de los campos de concentración, provendrían de la necesidad de responder a ciertas preguntas:

> ¿Dónde termina el acontecimiento? ¿Dónde está la crueldad? ¿Dónde empieza la obscenidad y dónde termina la pornografía? Sabía que esas eran las cuestiones, obsesivas, inherentes al cine de "después de ¡os campos de concentración". Cine que bauticé, para mí solo y porque yo tenía su misma edad, "cine moderno". Ese cine moderno tenía una característica: era cruel. Y nosotros teníamos otra: aceptábamos esa crueldad. La crueldad era el lado bueno. Era ella la que rechazaba la ilustración académica y denunciaba el sentimentalismo hipócrita de un humanismo por aquel entonces muy charlatán (Daney, 1992, s/p).

La modernidad cinematográfica, aliada con la carnicería industrial y del lado de la crueldad, aquella que era necesaria y denunciativa, se despojaba del «sugerir» para «mostrar». Bazin señaló en *El cine de la crueldad* que fue Stroheim quien devolvió al cine la importancia de «mostrar» por encima de «narrar» y, de esta manera, señala Bazin, asesinar "la retórica y la narrativa, la elipse y el símbolo, para hacer triunfar la evidencia, la hipérbole, la discontinuidad y la realidad, esto es, la imagen en sí misma y no subordinada a algo" (*op. cit*., 1977, p. 25-26). En *El travelling de Kapò,* Daney ponía de manifiesto que la transformación de la abyección del *film* había adquirido una cara más perfeccionista en la actualidad: La melosidad del videoclip de *We are the world, we are the children,* en el que cantantes ricos fundían sus imágenes, a modo de goma de borrar, con niños africanos hambrientos. "Fundiendo y encadenando estrellas de la música pop y esqueletos en un parpadeo figurativo donde dos imágenes trataban de ser

una sola” (Daney, 1992). La abyección era, como consecuencia, la falta de distancia adecuada entre el cineasta y lo que filmaba, del mismo modo que entre la representación y el espectador. No se trataba pues de colocar al espectador ante importantes dilemas, sino de subrayar la indignación ideológica mediante la pornografía, ya sea emocional o de cualquier otro tipo, y un montaje de imágenes que se sucedían unas a otras en las que se niega lo representado en nombre de una nueva concepción de las imágenes, actitud bastante alejada de la confianza que los críticos de la *Cahiers du Cinéma,* con sus más y sus menos, tenían en el séptimo arte. Respecto al mundo de la televisión, Daney reflexionó sobre el papel de las imágenes en el terreno abyecto, aquel que había consentido de forma naturalizada la existencia de *We are the world*, del siguiente modo:

> Es que [la televisión] pertenece a un mundo en el que, al haber desaparecido poco a poco la alteridad, ya no hay buenos ni malos procedimientos de manipulación de las imágenes. Estas ya no son "imagen del otro" sino imágenes entre otras en el mercado de las imágenes de marca. Y ese mundo, contra el que ya no me rebelo, que me provoca aburrimiento e inquietud, es precisamente el mundo "sin el cine". Es decir, sin ese sentimiento de pertenecer a la humanidad debido a la presencia de un país suplementario llamado cine. Y sé muy bien por qué adopté el cine: para que a cambio me adoptara. Para que me enseñara a tocar incansablemente con la mirada a qué distancia de mi empezaba el otro (Daney, 1992, s/p).

Imagen 14: Portada de *USA for Africa*, donde se incluía el sencillo *We are the world.*

Daney (1992, s/p) cuestionó la existencia del sencillo *USA for Africa* y del videoclip *We are the world* como “la forma perfeccionada de mi *travelling* de Kapò”. En dicho perfeccionamiento abyecto se hallaba el alejamiento de lo humano y el comienzo de la «mercadotecnia de las imágenes» que dialogan unas con otras en una especie de océano inabarcable, con una profundidad infinita y sin ningún respeto ni reflexión. Por su parte, según Rivera García (2016, s/p), el acercamiento de Daney al videoclip abyecto lleno de famosos, así como *Kapò,* eran indecentes por obligar al espectador “a abandonar su situación real de espectador, la propia del tercero o del testigo, y a introducirse dentro del cuadro como si fueran también protagonistas”. En pocas

palabras, que el cine bueno, incluso el cine de la crueldad, solo podía merecer la calidad si respetaba al espectador como lo que es, un testigo, y ello solo se logra sin la presencia de lo abyecto, pues en esto hay fascinación por lo perverso en el sentido estético.

De hecho, Daney consiguió ejemplificar cómo se podía filmar la muerte sin caer en la abyección -caso completamente contrario al de *Kapò*- y esto se dio en el film *Cuentos de la luna pálida* (1953), de Kenji Mizoguchi, en una panorámica que "se corresponde con una mirada que aparenta no ver nada" llegando a afirmar que "si el movimiento de la cámara no hubiera sido tan lento, no habríamos visto nada y el asesinato habría quedado fuera de campo" (Daney, 1992, s/p). Caso parecido se puede hallar en la película *Ran* (1985), de Akira Kurosawa, quien es menester recordar que fue uno de los seis cineastas de la crueldad de Bazin, en el que mediante un simple y veloz paneo de cámara se logra esquivar un cruento y gráfico asesinato al personaje de Lady Kaede (Mieko Harada), en lo que se podría denominar una expresión de la crueldad que evidencia al espectador lo que ve al pintarse las paredes de sangre de Kaede. Por otro lado, Bazin no había visto *Ran*, del mismo modo que tampoco pudo ver *Trono de sangre* (1957), que son películas que incluyen visiones pictóricas de la muerte, ni que decir del *thriller Rashomon* (1950), que fue famoso por jugar con el punto de vista de varios sospechosos de un asesinato y una violación, pero nunca desde el regodeo gráfico sino desde la visión más propia del teatro de la crueldad de Artaud y del cine de la crueldad de Bazin.

Imágenes 15 y 16: *Ran* (1985) de Akira Kurosawa.

También podría pensarse en un plano subjetivo del personaje de Andrew Garfield habido en *Silencio* (2016), de Martin Scorsese, donde este mira hacia otro lado en una jaula situada en un entorno exterior, rezando y dándole las gracias a Dios mientras que la cámara -que ya no es un plano subjetivo ya que el habitante de la celda está orando y con la vista al interior de la jaula- filma lo que sucede al otro lado de las rejas: una decapitación a manos de una espada samurái a un detenido por el hecho de ser cristiano, sin posibilidad de esquivar el crimen como testigo -igual que Garfield, igual que el espectador-, prácticamente de refilón ya que lo primero que ve el personaje de Garfield al girarse es una cabeza rodando hacía él. Aquí no hay abyección ni pornografía, ni siquiera en otras escenas crueles de *Silencio*, sino podría pensarse también en la hoguera y juicio de *La pasión de Juana de Arco* (1927) de Dreyer como un acto "despreciable" para el espectador.

En todos estos casos, la muerte es una consecuencia del mal humano, de la degradación y de la injusticia, pero es, por sí misma, un grito apelando a la dignidad. Scorsese no se regodeó en *Silencio*, tampoco Kurosawa en *Ran*, ni mucho menos Dreyer en *La pasión de Juana de Arco*, al filmar la crueldad ligada a las injusticias y

denigraciones, sino que narraron la inexplicable lucha eterna y compleja de la crueldad humana y, bajo esta premisa, «mostrando», se esperaría, de una forma *Baziniana,* poder transformar las cosas. Es decir, se trata de recordar al espectador que la crueldad y la realidad es algo que le atañe y que debe ver, pero casi como una consecuencia accidental y trágica debida a la cruenta arbitrariedad del mundo, pretendiendo despertarle de un humanismo complaciente que retrata al ser humano "como debería" y no "como es", que sería el gran objeto del cine de la crueldad, detonante del «cine moderno», como podría interpretar de las palabras de Serge Daney.

Imagen 17: *La pasión de Juana de Arco* (1928).

Podría decirse que, si fuere por la radicalidad de Jacques Rivette, el cine no habría seguido ni un día más. Mientras tanto, Serge Daney huyó de los foros cinéfilos que cuestionaban constantemente la estética ya que, para él mismo, parecían señores ancianos y convalecientes pese a su juventud y descubrió, tras toda una vida defendiendo el desprecio a la abyección con el artículo de Rivette por bandera, que aquello solo era un discurso del que se hartó al ver que no estaba obligado a tener fe en el cine: "Las imágenes ya no están del lado de la verdad dialéctica del ver y del mostrar; pasaron íntegramente a formar parte de la promoción, de la publicidad, es decir, del poder" (Daney, 1992, s/p). De este modo, el mercado de imágenes solo eran cuestión de polémica, del enfado, de la indignación por el Cristo sacrílego de Scorsese (*op.cit.*), de una trágica consecuencia de lo que el cine "pudo haber sido y nunca fue" (*op, cit.*). De esta manera, el holocausto filmado solo estaría destinado a un "humanismo irreprochable, escenas de acción y melodrama. Y el público sentiría compasión" (*op.cit.*) y del mismo modo, *We are the world* no serviría para cambiar el mundo sino para el goce de la compasión, estando destinada al deseo de protagonismo y de importancia frente a los que padecen calamidades en pantalla. Por otro lado, si, como dijo Serge Daney, es verdad que "la carnicería industrial y la condición humana no son incompatibles" se puede llegar a comprender algo mejor toda la evolución de la crueldad hasta nuestros días en el medio cinematográfico mediante algunos ejemplos más actuales y ligados a una época que es consecuencia de este amplísimo debate.

Sin embargo, el cine de la crueldad sigue dando de qué hablar en nuestra época. Algunos autores más cercanos, y otros más actuales, han seguido discutiendo y debatiendo algunas de las cualidades del cine de la crueldad comparándolo con el «Teatro de la crueldad» de Antoin Artaud. Según Stoler (1992, p. 50), el cine de la crueldad es aquel que pretende mostrar inquietantes imágenes que transformen a la

audiencia “política y psicológicamente”, un cine que podía llegar a utilizar el humor, “así como yuxtaposiciones inquietantes” con el fin de provocar a la audiencia (p. 53). Sin embargo, para Koutsourakis (2016. p. 66) es importante atender a que la idea de crueldad, al referirse al cine de la crueldad, “no puede limitarse simplemente a imágenes de horror y violencia sangrienta”. Esto es debido, en el argumento de Koutsourakis, a que Artaud señaló que “está mal hacer que la crueldad signifique derramamiento de sangre, búsqueda inútil y gratuita del dolor físico” (Artaud, 1989, p. 119). De esta manera, *Anticristo* (2008) de Lars von Trier [8] se convertiría en toda “una terapia de choque *Artudiana* para el espectador” (Badley, 2010, p.146) pero no simplemente por la tormenta de violencia explícita y gráfica de algunas de sus imágenes, sino por el foco psicológico que las mismas conllevan.

[8] Cineasta que se puso el “von” de su apellido en honor a Erich von Stroheim, quien, según Bazin, fue el inventor del cine de la crueldad.

3. *La ambigua trascendencia de la crueldad en el cine: De Antonin Artaud a Quentin Tarantino*[9]

3.1. Artaud y Bazin: La crueldad como lenguaje transformador

Una vez somos conocedores de lo que es el cine de la crueldad, y la gran cantidad de tinta que este término ha hecho correr, se hace necesario adentrarse en la concepción de «El teatro de la crueldad» de Antonin Artaud [10], conocido dramaturgo, actor y ensayista francés fallecido en 1948, para posteriormente poder contrastarlo con André Bazin y su «cine de la crueldad». Para Artaud, el teatro de la crueldad (2011, p. 79) 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".

> […] *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, p. 80) 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". Como puede apreciarse, la visión de Artaud 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" (*op.cit.*, p. 80-81). Es decir, Es decir, el arte debe abandonar el criterio del trance que ocasiona en el espectador como una "fuerza vaga de movimientos invariables" (p. 81). El trance debe ser inducido por el teatro "como la medicina china que sabe qué puntos debe punzar en el cuerpo humano para regular las más sutiles funciones". Es decir, la hipnosis y la belleza del arte deben ser utilizadas como un fin transformador, casi terapéutico, y es aquí donde entra en escena el teatro de la crueldad.

"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, p. 52), 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." Con todo ello, Artaud 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" (Artaud, 2011, p. 82).

---

[9] Parte de este capítulo ha sido publicado en un artículo científico de la *Revista de Ciencias sociales*: https://bit.ly/3x7a3Jl

[10] 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.

Algo así como una poesía acerca de la crueldad del mundo que sacudiera emocionalmente al espectador sin que hubiera necesariamente la presencia de crímenes horribles en el escenario. En definitiva, un teatro que "lejos de copiar la vida, intenta comunicarse con las fuerzas puras" (*op.cit*.). A través de dicha comunicación, Artaud pretendía que las conflictivas obsesiones de cada época debían desafiar al espectador en su propio reflejo mental, el de su pensamiento. Es por ello que el teatro de la crueldad debía colocar al espectador en el reflejo de lo malvado que ve en pantalla y, de ahí la principal perturbación, sentirse identificado con aquello que se ve en el escenario representado. De esta manera, el espectador podía entregarse, más allá de los límites del teatro, que probablemente Artaud consideraría demasiados seguros y cómodos, a entregarse a "ideas de guerra, de motines y de asesinatos casuales" (*op.cit*.)

> 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. Un teatro que induzca al trance, como inducen al trance las danzas de los *derviches* y de los *aisaguas*, y que apunte al organismo con instrumentos precisos y con idénticos medios que las curas de música de ciertas tribus, que admiramos en discos, pero que somos incapaces de crear entre nosotros (Artaud, 2011, p. 83).

Curiosamente, para Artaud, el cine era una amenaza al teatro. Consideraba que el teatro se había vuelto un espectáculo *voyeur* que había terminado por mostrar escenas íntimas de "fantoches" y que, el propio teatro y por el rumbo que el mismo llevaba, había terminado por alejar al público de los palcos a las salas de multicines (Artaud, 2011, p.85). El teatro, que estaría para Artaud en crisis debido a lo acostumbrado que este estaba a las intrigas psicológicas y lo poco, al mismo tiempo, a las acciones inmediatas y violentas, fue una debilidad que utilizó el cine como medio de hacer "zozobrar todas nuestras facultades", entendiendo por las mismas las del teatro (*op.cit.*). "el cine, que nos asesina con imágenes de segunda mano filtradas por una máquina, y que no pueden alcanzar ya nuestra sensibilidad, nos mantiene desde hace diez años en un embotamiento estéril" (*op.cit.*).

Por su parte, el teatro de la crueldad, para Artaud, no podía consentir que el cine fuera el libertador de "los mitos del hombre y de la sociedad moderna" (Artaud, 2011, p. 123), ya que este teatro debía, de alguna forma, luchar contra el cine con las armas de la crueldad que el teatro moderno -ya hastiado y debilitado- parecía haber olvidado. El cine para Artaud era un opositor del teatro mostrando "por medio de la poesía imágenes de lo que no es" (*op.cit.*, p. 99), es decir, un arte impostor que tenía más compromiso con las imágenes violentas -motivo por el cual este le robaría terreno y espectadores al teatro- que con el verdadero arte. En definitiva, Artaud pretendía resucitar "una idea del espectáculo total, donde el teatro recobre del cine, del *music hall*, del circo y de la vida misma lo que siempre fue suyo" (*op.cit.*, p. 87) y esto solo podía lograrlo mediante la aspiración de un teatro que atacará a la piel, al cuerpo, no solo a la inteligencia o a los sentidos, ya que para Artaud dicha división era una estupidez y algo imposible. Para ello, la crueldad era la base absoluta de toda obra teatral (*op.cit.*, p. 99). "En nuestro presente estado de degeneración, sólo por la piel puede entrarnos otra vez la metafísica en el espíritu" (*op.cit.*, p. 99). En consecuencia, se entiende el teatro de la crueldad como

una aspiración al resurgimiento de un teatro ya olvidado, aquel que con lírica y crueldad sacudía cuerpo y espíritu, aquel que sería la única vía para transformar el mundo.

A estas alturas, parece evidente que Artaud no creía que una gran pantalla pudiera llegar a tener a su cargo una misión tan importante como un escenario. Sin embargo, Stoller (1992, p. 53) pensaba que el cine surrealista cumplía con muchos de los requisitos *Artaudianos* en lo referente al teatro de la crueldad. Películas como *Un perro andaluz* (1929) o *La edad de oro* (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" (*op. cit.).* Los *films* surrealistas luchaban, para Stoller (*op.cit.*) contra "una percepción condicionada culturalmente" y su objetivo es 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." (*op.cit.*). 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, p. 23), Artaud buscaba esencialmente terminar con "el esteticismo clásico, la decencia, la estabilidad y el control" y pretendía reemplazarlo con una «antiestética» del delirio, maldad, agresión e incontinencia.

Imágenes 18 y 19: De izda. a dcha. : *Un perro andaluz* (1929) y *La edad de oro* (1930).

> 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. Esa crueldad que será sanguinaria cuando convenga, pero no sistemáticamente, se confunde pues con una especie de severa pureza moral que no teme pagar a la vida el precio que ella exige (Artaud, 2011, p. 123).

Se hace necesario destacar que Artaud consideraba que el cine era un arte artificial y mecánico, sin vida, con una cámara que registraba todo lo que pasaba ante ella como una impostora entre la representación y el espectador, como un medio que carecía de seriedad (Blum, 1971, p.24). Sin embargo, Artaud halló en el cine de los hermanos Marx, concretamente en *Pistoleros de agua dulce* (1931) de Norman Z. McLeoid, una película humorística en el que "habría que añadir al humor la noción de algo inquietante y trágico" (Artaud, 2011, p. 141), llegando a encontrar en este título un

claro ejemplo de un humor liberador y surrealista de algunos prismas poéticos y sexuales. Sin embargo, Artaud, que consideraba que el cine norteamericano solo pretendía en exclusiva divertir al público, veía en *Pistoleros de agua dulce* un "himno a la anarquía y a la rebelión total" llegando a ubicar el final de la película en un lugar "donde en las tinieblas de un sucio granero dos criados acarician a su gusto las espaldas desnudas de la hija del amo, como iguales al fin del amo desamparado, todo en medio de la ebriedad, intelectual también, de las piruetas de los hermanos Marx" (*op. cit.*, p. 143). De esta manera, para Artaud, se halla en dicho título de los Hermanos Marx una exaltación de acontecimientos intensos sucedidos en las tinieblas que deja como resultado una poderosa sensación de inquietud anárquica.

Imagen 20: *Pistoleros de agua dulce* (1931) de Norman Z. McLeoid.

Para William Blum 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): *Grupo salvaje* (1969) de Sam Peckinpah, *Bonnie and Clide* (1967) de Arthur Penn, y *El valle del fugitivo* (1969) de Abraham Polonsky. Según Brown (2018, p. 216), Blum argumentaba que estos tres títulos ofrecían un "vehículo para la crueldad" con el fin de abordar una lógica de herramienta social. Al respecto de *Grupo salvaje*, Blum (1971, p. 33) 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". Para Blum, el espectador que se someta a la "experiencia de una obra de la crueldad" 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" (*op. cit.*). Esto puede apreciarse cristalinamente en el prólogo de *Grupo salvaje* 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 están siendo devorados por un hormiguero mientras los niños los queman. Para Blum (1971, pp. 30-33), esta introducción supone un recordatorio moral de la brutalidad y sadismo del ser humano. Dicha representación perversa (la cámara muestra tan cerca el sufrimiento del animal como la felicidad en el rostro de los niños), que se da mientras entran los forajidos en un pueblo a generar una matanza, es el detonante, nada más comenzar la cinta, de una burla al escándalo generado por la idea

de que se puede disfrutar con la violencia. ¿Cuál es la vía de Peckinpah para burlarse de esa idea según Blum? Con la "exaltación de la crueldad, cuya representación es un fin en sí mismo" (p. 31). Todo esto vendría a redefinir el género del *western* para transformarlo "en una herramienta social, un vehículo para la crueldad." Yendo al *quid* de la cuestión: podría decirse que *Grupo salvaje* sería desde una visión «Artaudiana» una especie de glorificación de los instintos que anidan en el ser humano mientras que desde una visión «Baziniana» sería una celebración de la moral, dignidad y buen haber que se da en la escena final de la película, en la que cuatro miembros del grupo se dirigen a una muerte segura solo por salvar a su amigo secuestrado por unos mexicanos.

Imágenes 21 y 22: Créditos iniciales de *Grupo salvaje* (1969) de Sam Peckinpah en el que unos niños disfrutan con el sufrimiento de los tres escorpiones.

> 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 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 Hannah Arendt en su «banalización del mal»[11] 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 coronal de las SS responsable directamente de la organización de la llamada "solución final" [12] así como de las deportaciones a campos de concentración de millones de judíos en la segunda guerra mundial. Para Arendt, 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" (Arendt, 2003, 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.

> […] 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 (Hannah Arendt, 2003, p. 171).

Para Brown (2018, p. 216), 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" (*op.cit.*). Brown nos recuerda la cita de Bazin (1975, p. 69) 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" (*op.cit.*). De alguna forma, para Bazin, la representación de la crueldad conllevaba el hecho de

[11] 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.
[12] Fue el nombre que recibió el plan del tercer Reich para exterminar a todo judío europeo en la segunda guerra mundial.

conmoverse ante la misma, de manera que esta representación no era tanto un reflejo de la maldad del ser humano, como un lugar en el que reconocer nuestra 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 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 *Pietá* española" (Bazin, 1977, p. 73).

Así pues, Medina (2020, p. 7), en su análisis de *Los olvidados*, citó al filósofo Clément Rosset, quien estableció la existencia de dos vías para "evocar la singularidad de lo real" en el cine: La primera era la vía de lo fantástico y la segunda es la del realismo integral que, para Rosset (2007, p. 18) consistía en evitar una realidad complaciente y que debe, por encima de todo, "estallar la representación cotidiana que nos hacemos de lo real, tal y como efectivamente hemos vivido y observado". Asimismo, Medina (*op. cit.*, p. 10) concluye, acerca de *Los olvidados*, pero también sobre la crueldad del cineasta español, que "en su realización de lo trágico, Buñuel huye de toda complacencia y llena la película de crueldad hasta el límite de lo posible".

> De la misma manera, en *Los Olvidados*, las caras más horrorosas tienen rostro humano. 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).

Imagen 23: *Los olvidados* (1950) de Luis Buñuel

Sin embargo, para Brown (2018, p. 216), el intento que hizo Francis Vanoye, en su ensayo *Cinemas of cruelty?* (2004), de criticar al cineasta norteamericano Quentin Tarantino eran infundados. Mientras Vanoye afirmaba que para fomentar un cine de la crueldad próximo a Artaud se debía renegar de las "representaciones puras y simples de la crueldad" llamando a "excluir a buena parte de la producción cinematográfica del pasado y especialmente del presente" 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" (Vanoye, 2004, p. 181), Brown pensaba de otra forma distinta. A esta idea, Brown (2018, p. 217) responde que nunca ha existido una representación «pura y simple» de la crueldad y que, aunque Brown pida renegar de Sergio Leone, Quentin Tarantino (que, por cierto, Tarantino ha reconocido en más de una ocasión que Leone era su director favorito), Alfred Hitchcock (recordemos 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”.

Por otro lado, el ensayista francés Camille Dumoulié (1996, p. 17) expresaría que son pocos los filósofos, como pudiera pensarse en *El príncipe* (publicado en 1532) de Nicolás Maquiavelo o en *Leviatán* (publicado en 1651) de Thomas Hobbes, que tenían a la crueldad como “un componente esencial de lo humano”. Asimismo, cuando Dumoulié pensaba en Artaud se remitía constantemente al filósofo pesimista Arthur Schopenhauer, pero sobre todo a Friedrich Nietzsche, el filósofo de la *voluntad de poder*. Para el autor, Artaud y Nietzsche compartían “una visión del hombre y del mundo” que les hacía *mirar* y reflexionar sobre una sociedad en decadencia, sin metafísica y de voluntad de encontrar en el teatro el remedio a los males (pp. 13-14).

> Corresponde, pues, a la época moderna haber retomado esa cuestión al punto de haber hecho de ella una temática histórica, íntimamente ligada a ese momento de la historia llamado "la decadencia", y que encontró su expresión filosófica en el pensamiento de Schopenhauer. Al afirmar que "el sufrimiento es el fondo de toda vida",'" presenta a esta última como la manifestación de una fuerza cruel, precisamente la misma que subyace a la Voluntad. El hombre, en quien la Voluntad se ejerce en el más alto grado, es el ser que más sufre y, para quien la Naturaleza es una potencia cruel, en un proceso que no deja de recordar al que describen los héroes de Sade, se libera de ese sufrimiento padecido infligiéndolo a su vez." La crueldad se convierte así en la consecuencia lógica de la Voluntad de vivir cuando ésta se expresa sin restricciones. Encuentra así una explicación metafísica y se inscribe en la naturaleza del hombre (Dumoulié, 1996, p. 17).

Artaud sacrilizaba el inconsciente, pensaba que “el cuerpo es la realidad más profunda” (p. 141) y que para alcanzar la *iluminación* debía acudirse a la abyección más profunda (p. 244) mediante “la búsqueda de una Palabra anterior a las palabras, el rechazo de las escrituras y de la lengua instituida” a fin de que dicha voluntad de búsqueda crease una lengua propia (*op.cit.*). En definitiva, Dumoulié consideró que el *cuerpo sagrado* Artaudiano era análogo al *Superhombre* Nietzscheano, es decir, un advenimiento de la ruptura con la metafísica cristiana mediante la superación de todo lo anterior (pp. 249-250). En definitiva, el dolor y la crueldad serían miembros cardinales para la búsqueda del poder y la felicidad y solo podrían obtenerse mediante una «ética de la crueldad», es decir aquella que va más allá del *bien* y del *mal*[13].

3.2. El nacimiento de un cine de la crueldad más gráfico y castigado por la censura y la polémica

[13] “Lejos de invitar a un inmoralismo desenfrenado o de equivaler al "todo se permite", esa expresión es la de un imperativo más riguroso que todos los imperativos morales, y a partir del cual puede fundarse una ética verdadera, rigurosa hasta la crueldad. "Más allá" no significa "más acá"; es decir que no se trata (como pudieron soñarlo Nietzsche y Artaud en la época de su metafísica del teatro) de reencontrar la inocencia perdida, de mantenerla como un mito operacional y estratégico; pero tampoco significa "afuera": se llega "más allá" siguiendo un camino en el que uno ya está comprometido, el camino justamente en donde la moral y la conciencia se detienen y que no es otro que el camino de la culpa, a partir de la cual adquieren sentido las nociones de “bien” y de “mal”” (Dumoulié, 1996, p. 31).

La crítica de cine Fernanda Solorzano (2020, p. 15) creía necesario la reflexión acerca de lo que ella denominaría “Las máscaras de la violencia”, 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 *La naranja mecánica* (1971) de Stanley Kubrick, película que, según Solorzano (p. 16), pretendía no solo entretener al público, sino seducirlo. Ésta narra la historia de un delincuente juvenil, Alex (Malcolm McDowell) desde el punto de vista de este personaje a modo de «héroe» de la trama. Según Solorzano (*op.cit*.), al respecto de la novela original de Anthony Burgess -en la que se basó la película-, “quedaba claro que el héroe era Álex y que la crónica íntima y vigorosa de sus aventuras convertía al lector casi en participe -si no es que en cómplice- de la acción”. Sin embargo, para Solórzano la película de Kubrick iba más allá, defendiendo la idea de que “las películas, como los sueños, demandan la suspensión del juicio moral” (*op.cit.*). Por consiguiente, el *film* de Kubrick, aún saturado de violencia gráfica, también iba cargado de estética, imágenes y de una música seductora. Todo esto llevó a grandes problemas de censura a Kubrick, como también sucedería con la ya mencionada *Saló: Los 120 días de Sodoma,* ya que se trató el largometraje como pornografía o de, incluso, incitar a la violencia, como sucedería, por ejemplo, en varios casos posteriores de delincuencia juvenil posteriores al estreno de la película. La obra de Kubrick, según Solórzano, no pretendía ser didáctica y, menos aún, como hacía el cine previo a este *film*, cumplir una función social (Solórzano, 2020, p. 37), sino que pretendía captar “el ángulo en que se unen disfraz y muerte” (*op.cit*.). Este hecho, y de ahí lo amoral de la propuesta, no solo generaría un perverso reflejo del espectador sentado en la butaca, sino que podría llegar a producir que el público celebrara dicho reflejo (*op.cit.).*

Imagen 24: *La naranja mecánica* (1971) de Stanley Kubrick.

Algo parecido sucedería en 2015 con el estreno de *Los héroes del mal* (2015) de Zoe Berriatua, en la que un trío 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 Berriatua pregunta, de alguna forma, al espectador ¿Qué se hace con un adolescente peligroso para sí mismo y para los demás? *Los héroes del mal* utiliza música clásica extradiégetica bastante rítmica y seductora y trata sobre delincuentes juveniles, del mismo modo que *La naranja mecánica*, por lo que podríamos encontrar un referente aproximado en el *film* de Berriatua, frente a los que el espectador, ni algunos personajes del *film,* saben bien qué sería «adecuado» o «correcto». La

película comienza con un *travelling* 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. *Los héroes del mal* fue recibida por algunos críticos como un largometraje pretencioso y abyecto (la sangre y la música clásica que estetiza la violencia abunda en el *film*), mientras que para otros fue recibida como una legítima pregunta a las instituciones del país. De hecho, *La naranja mecánica,* que fue acusada de generar violencia urbana, hablaba, según Solorzano (2020, p. 37), de algo que ya sucedía desde principios del siglo XX en Reino Unido: una oleada de "terrorismo juvenil".

Imagen 25: *Los héroes del mal* (2015) de Zoe Berriatua.

Por otro lado, según Brown (2018, p. 257), la coreana *Oldboy* 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, alejada de la inducción a generar que el público sea violento en sí mismo. Brown llegaría a afirmar que *Oldboy* es una película capaz de remitir al público a una sensación incómoda pero que, por otro lado, también permitiría la contemplación "de los misterios del corazón humano" en la oscuridad.

De hecho, Nietzsche plasmó en *El origen de la tragedia* que los griegos, considerados como parte de un pueblo equilibrado y feliz, tenían a la tragedia como parte fundamental de su rutina. Del mismo modo lo expresó el filósofo contemporáneo Byung-Chul Han en su obra *Topología de la violencia*:

> Entre los antiguos, la puesta en escena de la violencia es un elemento central y constitutivo de la comunicación social. En la modernidad, no solo la violencia directa se retira del escenario político, sino que va perdiendo legimitidad en casi todos los ámbitos sociales. A su vez, se queda sin un espacio de exhibición (Han, 2016, p. 18).

Para McCausland (2017, p. 107), Chul Han se refiere en la anterior cita a cómo el ser humano, desde la modernidad, ha interiorizado los sistemas de control. Es decir, un fenómeno que da como resultado "un presente en el que absolutamente todo pasa por la economía y la civilización". Por otro lado, Nietzsche 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" (Nietzsche, 2019, p. 169). Por su parte, para Brown (2018, p. 257), 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" sin rehuirla ni intentar esquivarla. Según Brown (*op.cit.),* los griegos "entendieron que dramatizar familias disfuncionales y mostrar al animal humano reducido a un estado abyecto podría ser profundamente conmovedor para el espíritu", de manera que no se produjera una falta de compasión "sino una profundización derivada de ella". De hecho, cabría incluso plantearse qué se considera abyecto o no, según las distintas nacionalidades o culturas. Por ejemplo, en una escena de *Oldboy,* el personaje Oh Dae-su (Choi Min-sik) entra en un restaurante de sushi, tras su cautiverio secuestrado durante quinces años, y devora un pulpo vivo con sus manos. Brown (2018, p. 284) entendió que mientras en Occidente esta escena era considerada abyecta para mostrar la deshumanización del personaje, en Corea ésta es una práctica habitual en un restaurante que podía simbolizar, simplemente, la libertad del personaje para entrar a comer un manjar tras tantos años encerrado comiendo albóndigas chinas.

Imagen 26: *Oldboy* (2003) de Park Chan-wook.

> También el arte dionisíaco 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: un consuelo metafísico nos arranca momentáneamente del engranaje de las figuras mudables. Nosotros mismos somos realmente, por breves instantes, el ser primordial, y sentimos su indómita ansia y su indómito placer de existir; la lucha, el tormento, la aniquilación de las apariencias parécennos ahora necesarios, dada la sobreabundancia de las formas innumerables de existencia que se apremian y se empujan a vivir, dada la desbordante fecundidad de la voluntad del mundo; somos traspasados por la rabiosa espina de esos tormentos en el mismo instante en que, por así decirlo, nos hemos unificado con el inmenso placer primordial por la existencia y en que presentimos, en un éxtasis dionisíaco, la indestructibilidad y eternidad de ese placer. A pesar del miedo y de la compasión, somos los hombres que viven felices, no como individuos, sino como lo único viviente, con cuyo placer procreador estamos fundidos (Nietzsche, 2019, p. 168-169).

Del mismo modo, si se piensa en el controvertido estreno de la película *Playgorund* (Bartosz M. Kowalski) de 2016, 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 y que fue,

además, un caso real ocurrido en Liverpool en los años 90, se puede vislumbrar como el espíritu de la crueldad artística sigue vivo en la actualidad. Kowalski, co-guionista y director de la película, afirmó (2018): "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"[14].

De esta forma, nace una idea intrínseca para el cineasta de la crueldad, que es la ausencia absoluta de estereotipos o de códigos morales que impidan llevar a cabo la tesis o visión que el cineasta pueda llegar a tener, aunque esta carezca de «fondo social» o moraleja. Por ejemplo, si se piensa en *Viridiana* (1961) de Luis Buñuel, se podría llegar a comprender que esa película plantea que un pobre no tiene por qué ser necesariamente buena persona, del mismo modo que Buñuel criticaba a los burgueses también sin piedad en muchas de sus películas. Otras muchas películas modernas parten de ideas horripilantes como *¿Quién puede matar a un niño?* (1976) o *Playground* (2016), que proponen que los niños pueden ser monstruos. Es decir, que el cine de la crueldad, 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 o liberador. De hecho, William Golding ganó prestigio en 1954 (más un premio Nobel de literatura en 1983) por una novela pesimista, cruel y horripilante, en la que unos niños al aislarse del mundo en una isla desierta debido a un accidente aéreo, dejaban florecer sus instintos más crueles. Aquella novela se tituló *El señor de las moscas* y se dijo sobre Golding, al entregarle el Nobel, lo siguiente:

> Las novelas e historias de William Golding no son sólo sombrías enseñanzas morales u oscuros mitos sobre el mal y las fuerzas de traición y destrucción. También son relatos llenos de aventuras y *color* que pueden ser disfrutados como tales, por su alegre narrativa, inventiva y emoción. Sus obras, con la perspicacia de la narrativa realista, y la diversidad y universalidad del mito, iluminan la condición humana del mundo actual. [15]

Esta idea «Baziniana», que ya se mencionó anteriormente, de que el cine de la crueldad era una reivindicación de la dignidad humana mediante la expresión de lo subversivo o pesimista, influyó en gran parte de la cultura desde mediados del siglo XX, en la época del cine moderno -que como puede apreciarse también se daba en la literatura-. Por otro lado, retornando al cine, estrenos como el de *La naranja mecánica*, *Saló* o *Viridiana,* siempre iban cargados, no solo de censura, sino de polémica. Esto se puede dilucidar si se piensa en el estreno de *La última tentación de Cristo* (1988) de Martin Scorsese, obra que fue nombrada blasfema por el papa Juan Pablo II, prohibida en multitud de países y que, incluso, llegó a provocar violencia en las salas en las que se estrenaba [16]. En dicha película, que previamente fue una novela de Nikos

---

[14] Cita procedente de la entrevista realizada al director en eldiario.es (2018). Disponible en: https://www.eldiario.es/cultura/Kowalski-director-Playground-fundido-negro_0_774473647.html (Consultado el 1/12/2020).

[15] Fuente: http://www.cornwall-calling.co.uk/famous-cornish-people/golding.htm (Consultado el 1/12/2020).

[16] Como es el caso del cine de Saint Michel, en París, a manos de un grupo de católicos integristas que arrojó cocteles molotov contra el establecimiento ocasionando 14 heridos. Fuente: https://www.lavanguardia.com/cultura/20180907/451522699259/scorsese-escandalizo-medio-mundo-la-ultima-tentacion-de-cristo.html (Consultado el 1/12/2020).

Kazantzakis[17], se mostraba el rostro más humano de Jesucristo, llegando a definirlo como una persona confundida en sus sentimientos e ideas, deseoso de relaciones sexuales con María Magdalena, a la que Scorsese le otorga protagonismo en el *film* e incluso un lugar en la última cena, y como carpintero de los romanos para fabricar cruces con las que «ajusticiar» a los judíos. Con estos ejemplos se pretende ilustrar que si el cine de la crueldad pretendía algo era saltarse líneas rojas de distinta índole que la sociedad ya establece, como una predisposición natural, como temas «intocables».

De hecho, si se piensa en los «atentados» en salas de *La última tentación de Cristo*, sería fácil rememorar los diversos ataques que *La edad de oro* de Buñuel sufrió en su día durante su estreno. Para ejemplificar otros casos de polémica ligados a la época final del cine moderno y principios del posmoderno, podría pensarse en el caso de *La condena* (1991) de Marco Bellocchio, película italiana que recibió una gran controversia al ser considerada un *film* que hacía "apología de la violación"[18]. *La condena* narraba la historia de un arquitecto que, al quedarse encerrado en un museo con una chica, se acuesta con ella. Sin embargo, ella lo denuncia a los pocos días cuando descubre que él tenía las llaves del museo consigo en todo momento.

Imagen 27: Satanás (bajo el simulacro de una niña angelical enviada por Dios) convence a Jesús de que su tarea ha sido cumplida y le quita los clavos para que baje de la cruz y así poder vivir una vida humana en *La última tentación de Cristo* (1988).

Como puede apreciarse, a finales del siglo XX y principios del XXI, la crueldad y la abyección, así como el debate moral para con la representación cinematográfica, ya

[17] Casandsakis escribió en el prefacio de su novela: "Este libro no es una biografía, sino la confesión de todos los hombres que luchan. Al escribirlo, cumplí con mi deber. El deber de un hombre que luchó mucho, que se ha sentido muy atormentado en su vida y que ha esperado mucho. Estoy seguro de que todo hombre libre que lea este libro rebosante de amor amará más que nunca, más intensamente que nunca, a Cristo" (Casandsakis, 2015, p.30). Scorsese llegaría a afirmar sobre la película: "He hecho para mí, para mi fe en Dios. Para sentirme, en este momento de mi vida más cercano a Él".
(Fuente: https://www.lavanguardia.com/cultura/20180907/451522699259/scorsese-escandalizo-medio-mundo-la-ultima-tentacion-de-cristo.html).

[18] Artículo publicado en 1991 en El país tras el estreno de la película sobre el debate entre Bellocchio y el colectivo feminista italiano: https://elpais.com/diario/1991/03/28/cultura/670114806_850215.html (Consultado el 2/12/2020).

ocupaba todo un punto de inflexión en la historia del séptimo arte. Es por ello que algunos de los cineastas contemporáneos nacieron de la admiración por el cine de Kubrick, Leone o Peckinpah como, por ejemplo, el *mainstream* Quentin Tarantino, quien siempre ha sido un cinéfilo voraz y muy admirador del *spaghetti western* y del cine de artes marciales, lo que queda reflejado en sus obras, y en especial en *Kill Bill*. Para el crítico Angel Fernández-Santos, que además fue co-guionista de *El espíritu de la colmena* de Victor Erice, el cine de Tarantino, Oliver Stone o Robert Rodríguez suponía el "jugueteo fascista de la violencia por la violencia" (2007, p. 475) y ello era algo que hacía repudiarlos. Esta sentencia provenía de la reseña que realizó el crítico de la película *Funny games* (1997) de Michael Haneke, película cuya intensidad era lo suficientemente calculada como para quitar "de la pantalla las fuentes de la pasividad" y sustituirlas "por otras de fuentes de signo opuesto, las de la alerta" (*op.cit.*). Es decir, para Fernández-Santos, lo que hacen algunos cineastas de la crueldad como Haneke es desnudar la crueldad para despertar a un espectador pasivo, adormilado y acomodado con el fin de obligarle a estar alerta. El fin hacia el espectador sería hacerle "entender, y por ello repudiar, lo que está viendo" (*op.cit*.), llegando a detestar esa explotación de la violencia por la violencia. Haneke fue uno de los principales «maestros» de la crueldad en la cinematografía posmoderna de finales de siglo, dejando varios cineastas que han tratado de seguir su estela como Ruben Östlund, Ari Aster, Andrey Zvyagintsev o Yorgos Lanthimos. En una entrevista con el crítico Carlos Losilla, Ruben Östlund, ganador de la palma de oro por *The square* en 2017, afirmó ser admirador de Haneke entre otras muchas intencionalidades de su cine:

> Por supuesto, sí quiero ser cruel con el público. No me gusta hacer películas para sentirme a gusto conmigo mismo. Me gusta hacer películas para confrontarme con cada uno de los espectadores. En ese sentido, me encanta Haneke. Si quiero hacer películas, es para sentirme enfrentado con el público, como hace él en su cine. Para sentirme activo y que el espectador también se sienta activo en lo que se refiere a la relación cinematográfica. Me gusta plantear cuestiones éticas, cuestiones morales. Y que el espectador también se haga esas preguntas a sí mismo, y que se enfrente consigo mismo. (Carlos Losilla entrevistando a Ruben Östlund, 2017, p.33).

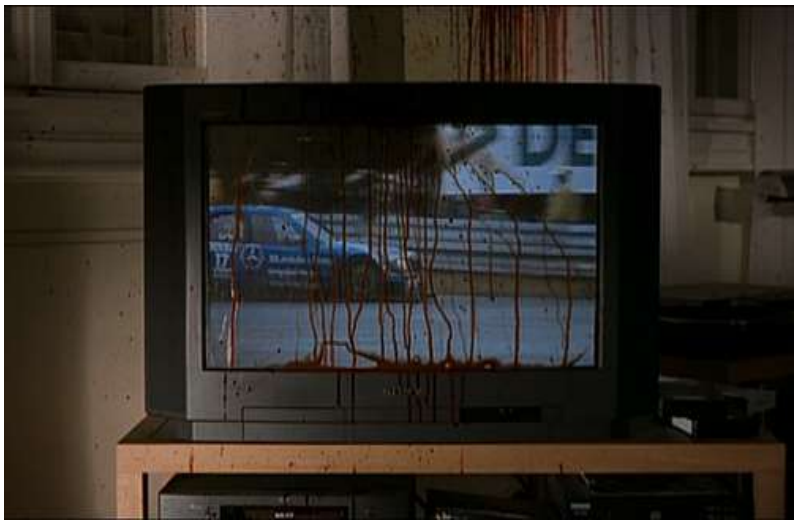


Imagen 28*: Funny games* (1997) de Michael Haneke.

Por otro lado, es interesante acudir a un cineasta de la crueldad como Todd Solondz, responsable de *films* de la crueldad desde mediados de los noventa (lo que le

convierte prácticamente en otro pionero de este movimiento, junto a Haneke) como *Bienvenido a la casa de muñecas* (1995) o *Happiness* (1999). Solondz expresó que no concebía ser cruel ni morboso en su cine, sino compasivo con sus personajes. La temática del cine de Solondz, repleta de ironía, aborda la pedofilia, los abusos sexuales y el *bullying*, convirtiéndose en un director que "domina como nadie el arte de retratar marginados" (Ewens, 2016, s/p): "Todo el mundo se considera un marginado. Incluso cuando hablas con los chavales más populares del instituto, te dirán que también se sienten discriminados de algún modo" (Solondz, entrevistado por Hannah Ewens, 2016, s/p). Así pues, Solondz no cree que sus largometrajes sean crueles, sádicos ni morbosos ya que, desde su punto de vista, su cine sería más una irónica y afilada mirada de la naturaleza humana que, como expresaron Bazin y Truffaut en *El cine de la crueldad*, perseguía una desprejuiciada mirada hacía lo moral en su obra.

De hecho, la entrevistadora de la publicación *Vice,* Hannah Ewens, le defendió en contra de los que lo tildaban de "misántropo": "Violaciones, incestos, suicidios… para Solondz no hay temas tabú, razón por la que se ha granjeado el odio de buena parte de la crítica y de ciertas marcas que se niegan a que sus productos aparezcan en sus películas" (Ewens, 2016, s/p). Asimismo, para Ewens (*op.cit.*), el cineasta ha sido acusado de forma hipócrita "de malvado, explotador y misántropo, de despojar a sus personajes de todo atisbo de esperanza. Y, pese a todo, su genialidad lo ha convertido en uno de los mayores directores y escritores de culto de Norteamérica".

> Me molesta que la gente hable de lo malvadas y crueles que son mis películas. Mi trabajo es brutal porque así es la condición humana. No trato conscientemente de retratar a las personas más miserables del planeta. Pero no invito al sadismo ni al morbo, todo lo contrario. Quiero creer que mis películas son tiernas y compasivas. Mis personajes emocionan porque luchan para conseguir la felicidad (Nando Salvá entrevistado a Todd Solondz, 2010, s/p).

Por otro lado, Ángel Fernández-Santos era un crítico que tenía una idea muy clara de lo que podía considerarse una presunción perversa o pornográfica en contraposición a un cine de la crueldad «legítimo» desde la crítica y la moral, llegando a afirmar que, si podía considerarse a Orson Welles el padre del cine moderno, Stroheim sería por méritos propios su abuelo (2007, p. 274). Lo que esto da a entender una vez más es la importancia capital de Stroheim – quien para Bazin fue el inventor del cine de la crueldad- como impulsor y precursor del cine moderno, del mismo modo que Daney afirmó que la crueldad era, de algún modo, el sustantivo definitivo para definir al cine moderno. En muchas críticas de Ángel Fernández-Santos se encuentra un gran respeto por la crueldad en el cine, especialmente cuando conlleva el uso de una narrativa poética. Por ejemplo, el crítico vio en *La parada de los monstruos* (1932) de Tod Browning, un largometraje que denunciaba los maltratos de una serie de individuos del circo caracterizados con grandes deformidades, el "verdadero rostro de nuestra especie" (2007, p. 276). Sin embargo, este crítico hacía hincapié en la actitud que podía adaptar el espectador frente a esta imagen:

> De ahí que el hombre acobardado baje los ojos ante el punzante espejo que Browning le pone enfrente y que el hombre libre se sienta reconfortado por esta generosa e impagable contribución del cine al conocimiento de un rasgo insoslayable del verdadero, no maquillado, rostro de nuestra especie (Fernández-Santos, 2007, p. 276).

Del mismo modo que Blum en su análisis de *Grupo salvaje* (ya mencionado anteriormente), Fernández-Santos afirmaba que el espectador capaz de mirar e identificarse con lo monstruoso hallaría la liberación, esa tan ansiada por Artaud, mediante la representación de la crueldad, aquella que conmovería el espíritu humano y su compasión despertándole de su letargo como pensaría Bazin. Sin embargo, Fernández-Santos despreciaba profundamente aquella corriente de «la sangre gratuita» que discurría por la pantalla.

Como ha podido leerse *ut supra*, Fernández-Santos sentía un profundo desprecio por la abyección de Tarantino y sus contemporáneos como Robert Rodríguez, Mel Gibson u Oliver Stone. Por ello, a continuación, se recogen algunos fragmentos de su crítica en contra de *Asesinos natos* (1998) de Oliver Stone. Este *film*, que fue guionizado por el mismo Quentin Tarantino [19], narra la historia de una pareja de asesinos en serie que recorren Estados Unidos ejerciendo un reinado del terror allá por donde pasan. La película de Stone pretendía ser una sátira contra el morbo periodístico, llegando a conformarse como un claro ejemplo *kitsch*, de *pastiche* y de, digámoslo, «violencia gratuita y espectacular» durante toda su duración.

> La violencia es, qué duda cabe, una de las materias con que se amasa el gran cine, el gran arte. Pero una verdadera representación de la violencia requiere, en quien se adentra en su complejo y tortuoso camino, sentido de la tragedia o sentido del humor; y Stone (…) carece por completo de ambos dones (…) Por ello, su film es un amasijo de carne sin vertebra, un engendro amorfo y artísticamente insignificante: un rentable engañabobos, que llena con cadáveres ensangrentados el vacío que dejó tras de sí el rápido olvido de los dinosaurios en los amaños del marketing del gato por liebre (…) Una cosa es penetrar los mecanismos morales y mentales del homicida vocacional o profesional, y otra ofrecer en forma de tarta audiovisual sus ensaladas anónimas de tiros en la nuca o en los testículos (Fernández-Santos, 2007, p. 451).

Imagen 29: *Asesinos natos* (1998) de Oliver Stone.

Fernández-Santos también consideró “deleznable” (2017, p. 520) el *film La pasión de Cristo* (2004) de Mel Gibson. Había en la película de Gibson un “regusto por la morbosidad” y una representación del “dolor por el dolor” (*op.cit.*), llegando a definir la película como un territorio en el que no termina de llegar nunca “la bestial mecánica del sufrimiento hacía filtros poéticos ennoblecedores, sublimadores, liberadores de la

[19] Tarantino tras ver la película de Stone pidió que se le eliminará de los créditos al detestar la visión del director para con su guion.

visión pasiva del zarpazo de lo inaguantable". Es decir, que, a través de los latigazos gráficos a Jesús, tan hiperrealistas, no termina de llegar ningún aspecto artístico derivando la película hacía lo insoportable por lo insoportable, el dolor por el dolor. Con estos cineastas, más posmodernos que modernos, aparecería una visión gráfica, hiperestilizada y pornográfica del horror y de la condición humana, menos enfocada en la sublimación poética o artística (o tratando de disfrazarse de la misma) en el cine estadounidense. Por otro lado, en el caso de *12 años de esclavitud* (2012) de Steve McQueen, su director afirmó que la explicitud gráfica podía llegar a ser necesaria. Si algo comparten *La pasión de Cristo* y *12 años de esclavitud* es ser dos de los *films* americanos que, ambos en los primeros años del siglo XXI, han dado pie a fuertes polémicas por la representación de los latigazos a sus personajes principales en los que se debatía, entre otras cosas, la cuestión ética para con momentos históricos como los que suceden en ambos largometrajes. En el caso de *12 años de esclavitud* hay un plano secuencia de casi cinco minutos de duración destinado a mostrar latigazos al personaje de Patsey (Lupita Nyong'o), lo que genera un alto grado de hiperrealidad gráfica y dramática. Por otro lado, Gibson filmó los 33 latigazos a Jesucristo (Jim Caviezel) con un alto grado de hiperrealismo combinando el *slow motion* con un sonido envolvente desde la perspectiva del personaje de Jesús. Sin embargo, la opinión de Steve McQueen (su *film* ganó el Oscar a la mejor película) es muy distinta de la del crítico español:

> Cuando hablamos de la flagelación de esclavos hay que mostrarlo. ¿Qué supone ser amarrado a un poste y ser azotado? No es el momento de girarse o cerrar los ojos. Si lo hace, acepta ciertos aspectos de ello. Tiene que mirar; es casi como el corte del ojo de la mujer en *Un perro andaluz.* La sincronización es magnífica. Uno cierra los ojos justo antes de que la cuchilla penetre, pero entonces Buñuel lo sincroniza de modo que, cuando los vuelves a abrir, lo ves. Es horrendo. Pero sí, tenemos que aceptar esas cosas. Si no, no podemos seguir adelante (Steve McQueen entrevistado por Graham Fuller, 2013, p. 12).

Imágenes 30 y 31 de izda. a dcha.: *12 años de esclavitud* y *La pasión de Cristo.*

Suerte semejante corrió la obra *Apocalypto* (2006) de Mel Gibson. "Si le das a escoger a un niño entre oír el cuento del conejito que recogía margaritas y el de un duende que devoraba niños, siempre te va a pedir el del duende que devoraba niños" explicó Gibson en una entrevista a Diane Sawyer[20]. La crítica Fernanda Solórzano

[20] Cita extraída de https://www.letraslibres.com/mexico/cinetv/mel-gibson-apocalypto-y-una-historia-corazon-en-la-mano#:~:text=Si%20le%20das%20a%20escoger,le%20explicaba%20a%20la%20periodista (Consultado el 14/12/2020).

(2007)[21], defensora del cine de este autor, argumentaba que la mayoría de las objeciones que realizaban los críticos o académicos contra sus películas no terminaban de comprender la visión del autor, es más, tendían a negar de una forma puritana el instinto como base del disfrute espectatorial. Aquellas dos objeciones eran principalmente su gusto por el *gore* y el interés nulo por hacer obras con rigor histórico.

> Objeciones –que no errores– por parte de académicos y críticos: a) el gusto por las tomas *gore*, que incluyen corazones humanos en primer plano, decapitaciones, desmembramientos, y el ataque de un jaguar a un maya; b) el nulo interés de Gibson por mostrar los hallazgos maya en el terreno de las matemáticas, la escritura, la astronomía, etc., en aras de c) una caracterización de los individuos como "seres del inframundo" (opinión de una historiadora gringa), con aspecto amenazante y comportamiento peor. ¿Qué ofrece *Apocalypto* a cambio? Una historia bien contada de amenaza y supervivencia (el miedo como resorte de lucha), y una estética de la extravagancia que transporta al espectador a un tiempo y un espacio desconocidos, y aun así vibrantes (Solórzano, 2007).

Por consiguiente, el debate existente entre las distintas épocas del cine y las diferentes vías de producción han encauzado una cinematografía que, desde la época de la censura de Hollywood, ha tratado de ir, cada vez, liberándose más y más. Se han creado estereotipos, se ha tachado, tanto a cineastas como a los «fanáticos del cine», de censores y se han rechazado muchas tipologías de cine en base al debate moral existente entre «mirar» y «representar». "No es un chiste. El cine tiene la capacidad de enfermar a sus amantes" (Monroy, 2020, p. 34).

[21] Disponible en: https://www.letraslibres.com/mexico/cinetv/mel-gibson-apocalypto-y-una-historia-corazon-en-la-mano#:~:text=Si%20le%20das%20a%20escoger,le%20explicaba%20a%20la%20periodista (Consultado el 14/12/2020).

4. La interpretación del arte subversivo: De los campos de concentración a la complacencia

4.1. De la liberación de la censura de Hollywood a los campos de concentración

Como ha podido revisarse en los capítulos anteriores, han existido posturas que pretendían acercarse a lo divino mediante el reflejo de lo subversivo o, simplemente, desde la entrega a la fascinación por la violencia o la misantropía en los albores del cine moderno. La tragedia, el horror y la crueldad serían algo semejante a alimentos para el alma en el cine moderno. Cineastas como Brian de Palma (el *remake* de *Scarface* o *Carrie*), quien es uno de los mayores detonantes de este nuevo cine que dejaba el clasicismo atrás, utilizaba el llamado «cine de explotación» [22] para acercarse a una expresión gráfica de un cine a medio camino entre lo pornográfico y el argumento, pero, por encima de todo, era un cine que contestaba a toda la censura que había vivido anteriormente Hollywood. Según Solorzano (2020, p. 82), en la década de los años veinte del pasado siglo nació la MPPDA (*Motion Pictures Producers and Distributors of América*), cuyo primer director fue el ex secretario del partido republicano William Hays.

Este político creó un código que llevaba su propio nombre para proponer "criterios de «buen gusto» para las películas" (op.cit.). Pese a que el código Hays era quebrantado constantemente en el subtexto de las producciones (del mismo modo que hicieron cineastas españoles como Berlanga o Saura durante la censura franquista en el cine español), ello no impedía que el cine tratará "temas como el adulterio, la infidelidad y la prostitución" (op.cit.). Así pues, según Solórzano (2021, s/p), el código Hays parece estar imperando de nuevo en la actualidad debido al exceso de corrección política.

La censura contemporánea en el cine, u otras artes, puede trasladar este debate al término *Woke* (despierto), actualmente una doctrina creciente en Estados Unidos. Según Muñoz-Rojas (2021, s/p), este movimiento tiene ecos en todo Occidente, por lo que, en 2017, el diccionario de Oxford llegó a admitir este término en su lista de neologismos definiéndolo como "alerta a la discriminación e injusticia racial o social". Sin embargo, esta «alerta» ha terminado por derivar en la llamada «cultura de la cancelación», la cual, aunque parezca primordialmente actual, ya dio algunos signos de vida en los años noventa.

Atendiendo a Burgos & Díaz (2021, p. 143), la verdadera masificación de este concepto proviene de 2010, cuando se créo «Black Twitter», la conocida "red de usuarios de la comunidad afroamericana de Estados Unidos" que tenía como fin último denunciar los "hechos de discriminación racial". Del mismo modo, desde 2017, año del surgimiento del ciber-movimiento #MeToo ("Yo también"), la "cultura de la cancelación" también aborda "cancelaciones" a personajes públicos que hayan cometido "violencia

[22] Según Solórzano (2020, p. 86), el cine de explotación fue "un género tan popular y prolífico que se dividía según sus temas: sexo ilícito, sexo violento, canibalismo, necrofilia, etc." Un ejemplo claro de este cine podría verse en la *Suspiria* (1977) de Dario Argento (película más representativa del género de terror Giallo), o las posmodernas *Jackie Brown* (1997) de Quentin Tarantino o *The neon demon* (2016) de Nicolas Winding Refn. Según Solorzano (*op.cit.*) eran películas que "al contrario de las edificantes, su punto era hablar de sexo en un contexto escandaloso, y filmar en un estilo efectista y saturado de excesos." El cine de Tarantino, en especial *Pulp fiction* (1994), sería un claro ejemplo de este tipo de cine a un nivel más "refinado" a pesar de que en su obra no abundan las escenas sexuales.

física y psicológica, acoso sexual y conductas misóginas" en la industria de Hollywood (*op.cit.*).

> El cancelador de oficio es un vengador muy astuto. Se escuda detrás de la democracia, de la libertad de expresión, finge ser un sujeto moral, habla de justicia y de Estado de derecho, retórica para cautivar a adeptos. Influencia y tendencia. Cuenta con miles, millones de seguidores. "Es un ser digital, viral y carismático". Globaliza contenidos injuriosos. Lesiona reputaciones. Le quita el brillo a la pluralidad de las ideas y con ello a la diversidad cultural (Burgos & Díaz, 2021, p. 145).

Dado el desarrollo de la relación tan fructífera entre sociedad y tecnología, se han formado nuevas colectividades a través de las redes sociales que han "allanado el camino para el surgimiento de culturas digitales participativas y movimientos sociales", convirtiendo al acto de «cancelar a alguien» en una de las "prácticas colectivas esponténeas iniciadas por los usuarios de las redes sociales, sin tener en cuenta sus posibles ramificaciones", llegando así a atentar con aquellas figuras públicas que "rompen las normas de aceptabilidad social" (Velasco, 2020, p. 2).

Así pues, la «cultura de la cancelación» tiene el poder de "deconstruir la vida de cualquiera en cualquier momento", puede ir dirigida a un personaje público que ha ofendido a una minoría, ya que la mayoría de personas canceladas suelen ser acusados muchas veces de "acoso, sexismo, racismo u homofobia", pero este concepto no se limita exclusivamente a personas, ya que también pueden cancelarse a empresas (Mueller, 2021, p. 1), partidos e ideas políticas, movimientos sociales y hasta poderes públicos.

De esta manera, la «cultura de la cancelación» también es la prueba de cómo las plataformas digitales han facilitado respuestas rápidas, a escala global, sobre actos problemáticos relacionados con grupos "tradicionalmente marginados en el momento", llegando a poner en relieve la ausencia de "evaluaciones y debates meditados" (Ng, 2020, p. 625).

> La humillación pública no es nueva y existe desde hace siglos. La historia ha demostrado que la humanidad ha ideado una multitud de formas creativas pero espantosas de avergonzar a un individuo por supuestas infracciones sociales y legales, por ejemplo, la flagelación pública, el uso de un gorro de burro, la exposición pública forzada, y la flagelación pública. El concepto de cancelar a alguien es similar a los mencionados, pero está diseñado específicamente para la era digital en medio de la hipersocialidad. Como tal, la omnipresencia de la cultura de la cancelación desobedece el debate abierto; es una forma de crítica que es destructiva. Tal vez, pueda evolucionar hacia una forma de crítica más constructiva, centrada en la acción y no en la persona. Como se dice, todo el mundo tiene esqueletos en el armario; cualquiera, por tanto, puede ser objeto de la cultura de la anulación. (Velasco, 2020, p. 6).

Por supuesto, las películas no se han quedado lejos de recibir, igual que muchas obras artísticas, el traslado del aplauso al abucheo por parte de su público. Según Hanán (2020, p. 46), la tendencia de lo políticamente correcto ha llegado a desterrar en la actualidad obras como *Moby Dick, La llamada de lo salvaje, Farenhheit 451* o *Las uvas de la ira* de los colegios por razones como "la presencia de injurias, malas palabras

o razones tan insabibles como «conflictos con los valores de la comunidad». Además, Hanán (2020, p. 146) contempla que el mundo tiene en la actualidad muchos retos por delante para las futuras generaciones: La adicción a la tecnología, la economía inestable, las manipulaciones genéticas, los conflictos bélicos nuevos, el nacimiento de distintas religiones, la desaparición de especies, los daños irreversibles para el planeta, las pandemias…Es por ello que el autor considera, acerca de los ciudadanos del futuro, que "la literatura tiene el poder de prepararlos para estos cambios, pero sobre todo, de asegurarles que siguen siendo parte de esa inteligente especie humana que puede mantener la luz a pesar de la sombra que se cierne, inevitable" (*op.cit.*).

Incluso, en el momento actual, se ha podido ver el ejercicio de una quema de libros en Cánada, sucedida en 2019, pero sacada a la luz en pleno 2021. El suceso dicta que una asociación de escuelas canadienses decidió retirar 5.000 libros infantiles al considerar que "mostraban prejuicios contra los pueblos indígenas" (entre ellos títulos como *Tintín en América, Astérix en América* y tres albúmes de *Lucky Lucke*). Dichas obras no fueron unicamente retiradas, sino que muchas de las mismas pasaron por las llamas en una ceremonia "para trabajar la reconociliación" con los pueblos indígenas. Además, se les envío a los estudiantes un vídeo en el que se explicaba el "proceso para enterrar las cenizas del racismo, la discriminación y los estereotipos, con la esperanza de crecer en un país inclusivo en el que todo el mundo pueda vivir de manera próspera y segura" (AFP, 2021).

Imágenes 32 y 33, de izda. a dcha.: Viñeta de *Astérix en América* y Plano detalle de *Fahrenheit 451* (1966) de François Truffaut.

Para el escritor y periodista Juan Soto Ivars (2021, p. 18), existe en la actualidad "una corriente conservadora que cree que las ficciones sobre la transgresión de tabúes animan a la gente a hacer lo mismo". El columnista español opina que el pacto de ficción "desactiva el horror" y permite al individuo transgedir el tabú sin la necesidad de ser "el malo" (*op.cit.,* p. 120). Es decir, dicho «salto» en la ficción es para el ser humano un placer que no exige sentirse culpable como en la vida real. Así pues, podría pensarse en cómo Hansel y Gretel queman a la bruja en un horno encendido de manera que los niños pudieran "experimentar la satisfacción de matar a su propia madre sin quedar traumatizados por ello" (*op.cit.*). En síntesis, la ficción también se comporta como una «válvula de escape» importante para la paz ya que, en otras épocas de la historia, cuando la ficción se encontraba bajo llave, el ser humano ha sido tremendamente violento (p. 121). De hecho, hoy en día, para Soto Ivars (2021, p. 311), todas las «tribus» sociales (como el autor las define) tienden a la creencia de pertenecer a pueblos oprimidos, tienen la capacidad de contar historias que inspiren la compasión de su público, quieren la emancipación de alguna cosa y, además, están muy enfadados.

Estas actitudes han dado luz a acontecimientos, ya citados anteriormente como, la aparición de mensajes al principio de obras fílmicas clásicas de la compañía Disney en la plataforma Disney+ alertando de imágenes racistas, así como, por otro lado, la desaparición del largometraje clásico *Lo que el viento se llevó* del catálogo de la plataforma HBO Max en 2020, tras el asesinato de George Floyd a manos de un agente de policía, en el contexto de las manifestaciones del #BlackLivesMatter. Dicha «evaporación» fue al día siguiente de la publicación del artículo *Op-Ed: Hey, HBO, 'Gone With the Wind' romanticizes the horrors of slavery. Take it off your platform for now* [¡Hey! HBO, Lo que el viento se llevó romantiza los horrores de la esclavitud], escrito por John Ridley para *L.A. Times*. En el citado artículo, Ridley pedía a Warner Media que cediera para retirar el *film* clásico de la plataforma HBO Max en base a ser "una película que, cuando no ignora los horrores de la esclavitud, se detiene sólo para perpetuar algunos de los estereotipos más dolorosos de la gente de color" (Ridley, 2020, s/p).

> Da la impresión de que cuanto más fuerte es la paz que nos rodea, cuanto más solida es la seguridad y más profundo es el aburrimiento existencial que produce vivir sin temor a los depredadores, más nos hubiera apetecido experimentar el peligro a través de la cultura. ¿Por qué, si no, tendría tanto éxito una serie como *Juego de tronos*, donde la violación y la matanza son la moneda corriente de casi cada capítulo, en una época donde algunas universidades se llenan de "espacios seguros" en los que cualquier palabra malsonante se considera una agresión? (…) Porque, creo, nuestra seguridad en el respeto de los tabúes de la violencia y el incesto no se conmueve ante las ficciones (Soto Ivars, 2021, p. 119).

Del mismo modo, Daniele Giglioli expresó en el reciente ensayo *Crítica de la víctima* (2017) lo siguiente:

> La víctima es el héroe de nuestro tiempo. Ser víctima otorga prestigio, exige escucha, promete y fomenta reconocimiento, activa un potente generador de identidad, de derecho, de autoestima. Inmuniza contra cualquier crítica, garantiza la inocencia más allá de toda duda razonable. ¿Cómo podría la víctima ser culpable, o responsable de algo? La víctima no ha hecho, le han hecho; no actúa, padece. En la víctima se articulan carencia y reivindicación, debilidad y pretensión, deseo de tener y deseo de ser. No somos lo que hacemos, sino lo que hemos padecido, lo que podemos perder, lo que nos han quitado (Giglioli, 2017, p. 6).

Por supuesto, el cine de Hollywood, tras la aprobación del código Hays, no podía mostrar violaciones, perversiones sexuales, seducciones ni, en general, escenas de cama. Sin embargo, a mediados de los años cincuenta, tras el final de la Segunda Guerra Mundial, la censura se fue apaciguando en el gobierno y, por ende, en Hollywood. Esto se debió a que las obsesiones de la política americana (de lo que Hollywood y la persecución comunista del senador McCarthy fueron un claro reflejo) se focalizaba en "la cacería de enemigos políticos" (p. 85). Fue así como los desnudos o ciertas temáticas prohibidas por el código Hays empezaron a aparecer en el cine hollywoodense (véase el abrazo en la playa de *De aquí a la eternidad*).

Pese a ello, siempre quedaron algunos ejemplos en el subtexto que quebrantaban la censura de Hays, como es el caso del desnudo del brazo de Rita Hayworth tras quitarse un guante en *Gilda* (1946) de Charles Vidor, la homosexualidad del personaje de Charlton Heston en *Ben-hur* (1959) de William Wyler o la del personaje de Paul Newman en *La gata sobre el tejado de Zinc* (1958) de Richard Brooks. Del

mismo modo, el semidesnudo de Janet Leigh y de John Gavin en el prólogo de *Psicosis* (1960) de Alfred Hitchcock, ambos en la cama, aventuraba, junto a otros ejemplos como los ya mencionados, un «nuevo cine» en el que "la energía sexual colectiva estaba a punto de crear una explosión" (Solórzano, 2020, p. 85). Otro ejemplo podría verse en *Anatomía de un asesinato* (1959) de Otto Preminger, en el que se representa un drama judicial basado en cómo un marido venga la violación de su mujer asesinando al presunto agresor del crimen.

Por otro lado, la homofobia de la época empezaba a encontrar cada vez cineastas más contestatarios como William Wyler y su adaptación del libreto de Lillian Hellman en *La calumnia* (1961), film que narra cómo una niña hace correr el rumor de que sus dos profesoras del colegio eran lesbianas como mecanismo de venganza por castigarla tanto. Fue así en este contexto en el que aparecieron cineastas como Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, Paul Schrader, Brian de Palma, Sam Peckinpah, Sergio Leone, Bernardo Bertolucci, Roman Polanski o Woody Allen. Es decir, los cineastas del «Nuevo Hollywood». Mientras los cineastas de la era de los estudios se consideraban simples asalariados, la nueva generación de cineastas se puso "el manto del artista" y desarrollaban estilo personal diferenciador (Biskind, 2021, p. 14).

Según Biskind (2021, p. 12), los años setenta supusieron un terremoto que hizo temblar los cimientos de la industria del cine desde hacía una década antes: En los sesenta, el cine empezó a alejarse de "el miedo universal a la Unión Soviética, la amenaza de la Guerra Fría, la paranoia de la Amenaza Roja, la amenaza de la bomba" para adentrarse en la liberación del conformismo de cineastas de los años cincuenta (Biskind, 2021, p. 12). Posteriormente, en los setenta se dieron, de forma desordenada diversos cambios de índole cultural: "el movimiento por los derechos cíviles, los Beatles, la píldora, Vietnam, las drogas" *(op.cit.)*.

> Fue la última vez que Hollywood produjo obras de riesgo y de alta calidad (…) Películas más centradas en los personajes que en el argumento, que desafiaban las tradicionales convenciones narrativas y la tiranía de la corrección técnica, que rompían los tabúes del lenguaje y del comportamiento, que se atrevieron a tener un final no feliz. Eran, a menudo, películas sin héroe, sin romance, sin nadie «por quién gritar» (Biskind, 2021, p. 16).

Imagen 34 y 35, de izda. a dcha.: *De aquí a la eternidad* (1953) y *Psicosis* (1960).

Mientras el sexo y la violencia hallaban más visibilidad en Hollywood, empezaba en Europa -como ya se revisó en el capítulo 1- el debate acerca del cine de la crueldad y la abyección. El hecho de que coincidieran el fin de la Segunda Guerra Mundial, la liberación de la censura en el cine Hollywoodiense y las imágenes de los cadáveres del Shoah, dejó a la sociedad americana y europea en un estado de confusión ante el

«cómo» reaccionar ante determinadas imágenes. Incluso se llegó a fortalecer un sentimiento de culpabilidad y represión por disfrutar de ciertas películas habiendo existido las tragedias de la primera mitad del siglo XX. Fue en 1949 cuando el teórico crítico Theodor W. Adorno (2008, p. 25) sentenció: "Escribir poesía después de Auschwitz es un acto de barbarie". Sin embargo, el propio Adorno llegó a contradecir muchos puntos de su sentencia, alegando que se corría el peligro de la repetición de Auschwitz si las gentes se negasen a hablar de Auschwitz [23]. Por otro lado, para Adorno (2005, p.336) "Auschwitz demostró irrefutablemente el fracaso de la cultura". Según el crítico cinematográfico Jaime Pena (2020, p. 48) "Inevitablemente, Auschwitz contaminó la cultura e impulsó una ética y una estética en cualquier forma de representación artística".

> Que pueda ocurrir (Auschwitz) en medio de toda una tradición de filosofía, de arte y de ciencias ilustradoras, dice más que solo que ella, el espíritu, no llegara a prender en los hombres y a cambiarlos. (…). Toda la cultura posterior a Auschwitz, junto con su apremiante crítica, es basura (Adorno, 2005, p.336).

Según Pena (2020, p. 60), el debate acerca de la abyección sigue vivo a día de hoy, especialmente el que concierne al cine y a los campos de concentración. Antes de indagar en las críticas recibidas a cineastas como Quentin Tarantino, Jean-Luc Godard, Martin Scorsese o Steven Spielberg por «facilitar» el acceso de la abyección a los ojos del mundo, se hace necesario hablar del documental *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann. *Shoah* (en hebreo significa aniquilación) es un documental francés de 9 horas de duración en el que víctimas y testigos del holocausto narran en primera persona sus testimonios. Este documental ha sido uno de los más aclamados de la historia y es para muchos la «joya de la corona» de la representación de los horrores del nazismo. Según Pena (2020, p. 67) esto se debió a varios factores: En primer lugar, *Shoah* no utilizó imágenes de archivo (p. 67), lo que le liberaba de toda posibilidad de juicio «abyecto», lo cual se convertiría en una obsesión para muchos cineastas posteriores a Pontecorvo y el artículo de Rivette. Lanzmann, además de no utilizar imágenes de archivo, exploraba en su documental los lugares donde sucedieron los horrores de los campos de concentración, así como testimonios directos de víctimas (p. 68). Mientras *Noche y niebla* se apoyaba en una voz en *off*, *Shoah* se apoyaba en la palabra testimonial directa. Según Shoshana Felman (1990, p.76), *Shoah* era una película que funcionaba como un "médium amplificador de la capacidad propia del testimonio". Es decir, lo que la autora pretendía definir era cómo *Shoah* era una película que relacionaba el arte y el testimonio (Pena, 2020, p. 69).

> *Shoah* representará esa cima que todos aquellos cineastas marcados, si así puede decirse, por el axioma del travelling de *Kapo* pretendían alcanzar: un modelo de representación que, evolucionando a partir del propuesto por Resnais, lograse poner en imágenes aquello que en estas primeras décadas posteriores a la Segunda Guerra Mundial se tenía por irrepresentable (Pena, 2020, p. 61).

[23] "Corremos el peligro de que Auschwitz se repita si nos negamos a oír hablar de lo que pasó y expulsamos a quien lo menciona como si el culpable fuera él y no los criminales." (Adorno, 2009, p. 603-604).

Imagen 36: *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann.

Según Pena (2020, p. 111), el prestigio de *Shoah* no ha hecho más que crecer con los años de forma paralela a las polémicas que su director establecía con otras personalidades del mundo del cine. Como puede apreciarse, desde el artículo de Rivette en los inicios del cine moderno, la cinefilia, aquella que seguía la estela arraigada de la *Cahiers du Cinéma*, era tremendamente vehemente y ofensiva para con la estética o los planos mostrados en las películas. Era la cultura cinéfila, una que incluso directores de renombre como Éric Rohmer[24] llegaron a despreciar, la que decidía, en constante estado de ebullición y polémica, hasta qué punto sus imágenes eran necesarias o innecesarias, morales o inmorales, atractivas o despreciables. Si, como decía Sontag [25], "cada arte cría sus fanáticos", el cine no era algo menor en este asunto. Según Monroy (2020, p. 16) "el odio a una determinada forma de cine, a una película o a un director se manifiesta con igual o más intensidad que el amor. El cinéfilo es un animal social impulsivo". De hecho, Bernard Henri-Levi[26] llegaría a lamentar el terrible daño ocasionado al cineasta Gillo Pontecorvo (el director de *Kapo*), quien fuera tan duramente tratado por aquel plano que contenía un *travelling* de apenas 6 segundos enfocando un cadáver: "Pontecorvo fue condenado al ostracismo, casi se convirtió en un maldito, por un plano, uno sólo". Para Monroy (2020, p. 78), ese plano perseguiría al director italiano toda su vida. La cultura cinéfila de aquel entonces, la que parece iniciar su «cacería de brujas» (y hasta hoy en día, como se explorará más adelante), era de un afilado filisteísmo.

---

[24] Éric Rohmer (2000, pp. 31-32) afirmó en 1984: "Actualmente aborrezco la cinefilia, odio la cultura cinéfila. En *Le celluloid et le marbre* sostenía que estaba muy bien ser un puro cinéfilo, no tener otra cultura, cultivarse únicamente por el cine. Ahora, por desgracia, hay gente que la única cultura que tiene es la cinematográfica, que piensa únicamente en el cine, que hace películas en las que seres que solo existen en el cine. Tanto si son reminiscencias de viejas películas como si son personajes cuya profesión es el cine. ¡El número de películas que ponen en escena historias de cineastas es espantoso! Creo que en la vida hay otras cosas además del cine, y que el cine necesita alimentarse de ellas. Es el arte que menos se puede alimentar de sí mismo".

[25] Recuperado de http://diarios.detour.es/alrededor-del-numero-dos/la-decadencia-del-cine-por-susan-sontag-2#:~:text=Los%20cien%20a%C3%B1os%20del%20cine,pel%C3%ADculas%20a%20las%20cuales%20admirar. (Consultado el 10/12/2020).

[26] Recuperado de https://elpais.com/diario/2010/03/07/domingo/1267936231_850215.html (Consultado el 10/12/2020).

> La confianza de estos cinéfilos en la forma cinematográfica era tan grande que su militancia ideológica se convertía en una militancia estética. Ya no defendían ideas políticas, sino planos y directores, en lo que vinieron a llamar provocativamente "política de autores" (Monroy, 2020, p. 78).

Según Pena (2020, p. 112), Claude Lanzmann entró en una gran polémica al realizar declaraciones en contra del afamado largometraje de Steven Spielberg *La lista de Schindler* (1993), que llegó a ganar 7 premios Oscar incluyendo el de mejor película y mejor dirección. Según Pena (*op.cit.*), Lanzmann despreció el largometraje de Spielberg por varios motivos: En primer lugar, lo comparó con el *folletín*[27] (en palabras de Lanzmann) de *Holocausto* (1978) de Marvin J. Chomsky, una miniserie de 6 capítulos protagonizada por Meryl Streep. En segundo lugar, acusó a Spielberg de mostrar todo lo que él no mostraba en *Shoah*. En tercer lugar, denunció a Spielberg (y en general a los cineastas de Hollywood) de tratar de hacer cosas imposibles en el arte, que no «prohibidas». Es decir, Lanzmann no contemplaba el arte como un terreno que prohibiera, sino como un espacio que exigía ciertas responsabilidades. Para Lanzmann "Transgredir o trivializar, aquí es parecido: el folletín y la película hollywoodiense transgreden porque trivializan, aboliendo así el carácter único del Holocausto" (*op.cit.*). En una entrevista concedida a El país [28] en 2010, Lanzmann cargó de nuevo en contra Spielberg y también contra *La vida es bella* (1997) de Roberto Benigni.

> Vi *La lista de Schindler*, de Spielberg, cuando apareció, y no he cambiado de opinión desde entonces. Le tengo mucho respeto como director, es un magnífico cineasta. Pero creo que, aunque pueda parecer extraño decirlo, Spielberg no reflexionó suficientemente sobre el cine ni sobre la Shoah. Se *limitó* a reflejar un caso particular. Tampoco apruebo algunas escenas como la de la ducha de las mujeres en la que acaba saliendo agua, no gas. Para la mayoría de los judíos fue al contrario, salió gas por donde esperaban que saliera agua. Spielberg no tenía derecho a hacerlo, es un truco cinematográfico que induce a error. Además, en la película da a entender que hay una relación necesaria entre la Shoah y la creación del Estado de Israel; a mi juicio, fue un factor más, pero no se puede ofrecer una explicación tan lineal como la de Spielberg (Lanzmann entrevistado por José María Ridao en El país, 2010).

[27] Según la segunda y tercera acepción de la RAE: "Novela de carácter melodramático y gusto popular" y "Pieza teatral o cinematográfica de características similares a las del folletín novelesco."(Consultado el 12/12/2020).

[28] Disponible en: https://elpais.com/diario/2010/01/18/cultura/1263769201_850215.html (Consultado el 12/12/2020).

Imagen 37: *La lista de Schindler* (1993) de Steven Spielberg.

Los límites de la representación y el debate acerca de los estándares éticos y artísticos prosiguieron incluso hasta la actualidad. Casos como el de las contemporáneas *Malditos bastardos* (2009) de Quentin Tarantino o *Shutter island* (2010) de Martin Scorsese, también se han manchado de polémica ante su representación de la Segunda Guerra Mundial. Fue Henry Levi (2010) [29], quien viendo ambas películas concluyó que el arte iba por un lado y la memoria por otro, y sería el arte el que saldría ganando, lo que a Henry Levi le pareció peligroso. Resulta importante señalar que, en su artículo, Henry Levi no menosprecia a Scorsese o a Tarantino como artistas o cineastas, del mismo modo que, como puede apreciarse en la anterior cita de Lanzmann, este no aborrecía a Spielberg como artista. Sin embargo, Henry Levi (2010) halló en "las alegres, pero macabras, bufonadas de *Malditos bastardos* subyacía un verdadero peligro de revisionismo". Al respecto de *Shutter island,* Levi se hacía preguntas semejantes al cuestionar cómo a Pontecorvo, por muchísimo menos en su día, se le tachó de un ser que merecía un alto grado de desprecio.

> ¿Y vamos a dejar pasar, sin reaccionar, esos apilamientos de cadáveres con colores acidulados, mucho Photoshop y efecto *lifting* que parecen directamente salidos de una puesta en escena de Jeff Koons? ¿Vamos a dejar que se ahonde el precipicio del no-tiempo en el que se ve edulcorado, amañado, "efectoespecializado" y computarizado precisamente todo aquello de lo que, desde los comentarios de Claude Lanzmann sobre *La lista de Schindler,* sabemos que no hay imagen posible? La verdad es que el nazismo se está convirtiendo en una especie de nuevo campo de juegos en el que se divierten los *bad boys* de un Hollywood cuyos *moguls,* similares al Dios de Berkeley que renueva a cada instante su creación, parecen haber decidido que les corresponde a ellos decretar, a cada minuto, lo que es real y lo que no lo es. Mejor aún: es uno de esos *self-services,* ni más ni menos tabú que otros, en el que se surten quienes han escogido pensar que, como la fábula rige el mundo, la realidad no debería ser más que una de las modalidades de la ficción. El arte sale ganando con ello. La memoria, no. Y menos aún esa moral que requeriría de una nueva *nouvelle vague* para recordarnos que sigue siendo, y más que nunca, asunto del cine (Henry Levi, 2010, en El país).

[29] Disponible en: https://elpais.com/diario/2010/03/07/domingo/1267936231_850215.html (Consultado el 12/12/2020).

Imagen 38 y 39: La pesadilla de Tedd Daniels (Leonardo DiCaprio) en *Shutter Island*. Según Henry Levi (2010): "¿Qué pensar de esos osarios en los que unos muertos coloreados nos miran con ojos de muñeca de cera, o de plástico, y regresan a lo largo de toda la película, como un terrible *leitmotiv,* para atormentar al protagonista?".

4.2. La posverdad y el cine posmoderno: La desconfianza de las imágenes frente al auge estético y el predominio de lo narrativo

La visión de Henry Levi es la de un cine que radiografía la crueldad desde el propio medio cinematográfico y no desde la memoria histórica, lo cual llevaba a una banalización del holocausto en beneficio del talento creativo del cineasta que dirigiera el largometraje que, en este caso para Henry Levi, no es lo primordial. Del mismo modo, este autor reclama la existencia de una nueva ola cinematográfica que cuestione de nuevo, hasta qué punto debería llegar el cine al tratar ciertas temáticas. Ello exigiría un discurso ético entre la «realidad» y los cineastas. Por ejemplo, el cineasta Quentin Tarantino ha finalizado algunas de sus últimas películas con finales alejados de la historia real tal como ésta se registró. En *Django desencadenado* (2012) de Quentin Tarantino, del mismo modo que sucedió en *Malditos bastardos* (importante recordar que se trata de películas con tramas absolutamente inventadas), el final elegido por su creador fue completamente alejado de la realidad: Mientras en la primera, el alto mando nazi era masacrado en una sala de cine a manos de una proyeccionista judía y su novio negro, en la segunda, un ex esclavo (Django) asesina, junto con un cazarrecompensas, a toda una casa de esclavistas del Mississippi que mantenían en cautividad a la esposa de Django. Del mismo modo, al final de *Érase una vez…en Hollywood* (2019) de Quentin Tarantino, Sharon Tate (Margot Robbie) no corre la terrible suerte que padeció en 1969 a manos de la «familia» de Charles Manson. Sin embargo, esta lucha entre la memoria y la reinterpretación posmoderna merece acercarse al concepto de *Posverdad*[30] en el cine, para añadir algo más de luz, o confusión, según se mire, al debate. Uno de los pensadores más críticos con el cine contemporáneo fue el escritor Mario Vargas Llosa, con una visión muy pesimista y similar a los escritos de Theodore Adorno, quien acusaba a la cinematografía de nuestro tiempo de empobrecer la sensibilidad artística.

[30] Según la RAE: Distorsión deliberada de una realidad, que manipula creencias y emociones con el fin de influir en la opinión pública y en actitudes sociales. Según Romero-Rodríguez y Rivera Rogel (2019, p. 383) se trata de un neologismo que pretende crear matices de opinión e influir en actitudes sociales mediante la apelación de emociones construidas de una forma falaz. Se trata de que la narrativa emocional y las convicciones personales supere a la realidad. Una especie de "ruido psicológico" o de disonancia cognitiva en el que no se acepta la realidad para mantener una convicción.

> Nuestra época, conforme a la inflexible presión de la cultura dominante, que privilegia el ingenio sobre la inteligencia, las imágenes sobre las ideas, el humor sobre la gravedad, la banalidad sobre lo profundo y lo frívolo sobre lo serio, ya no produce creadores como Ingmar Bergman, Luchino Visconti o Luis Buñuel (…). Pero en otra, parte, y acaso la principal, se debe a una cultura que propicia el menor esfuerzo intelectual, no preocuparse ni angustiarse ni, en última instancia, pensar, y más bien abandonarse, en actitud pasiva, a lo que el ahora olvidado Marshall McLuhan (…) llamaba «el baño de las imágenes », esa entrega sumisa a las emociones y sensaciones desatadas por un bombardeo inusitado y en ocasiones brillantísimo de imágenes que capturan la atención, aunque ellas, por su naturaleza primaria y pasajera, emboten la sensibilidad y el intelecto del público (Vargas Llosa, 2012, p.47-48).

Imagen 40: Planta de algodón de esclavos salpicada de sangre de un esclavista en *Django desencadenado*.

Según Quintana (2019, pp. 26-30), el concepto *posverdad* se halla también presente en el medio cinematográfico actual. Ya no solamente en los finales *fake* de los relatos de Quentin Tarantino o en otras reinterpretaciones históricas como es el caso de los anacronismos de la posmoderna Sofia Coppola en *Maria Antonieta* (2006) al añadir en el Versalles del siglo XVI unas zapatillas Converse All Star en un plano. Según Flores (2013, p. 607), la Antonieta del *film* de Coppola muestra cómo mediante el uso de "la lógica de la moda, ella desafía e incluso destruye el orden aristocrático". Lo desafiante de la propuesta es que la cineasta utilizara un elemento imposible e irreal, históricamente hablando, para construir una idea narrativa. Según Quintana (2019, p. 28), los espectadores de cine se encuentran en el momento idóneo para preguntarse por ficciones cinematográficas que hablen de posverdad. Por ejemplo, Quintana considera que el caso de Tarantino con sus inexactitudes históricas, esencialmente desde *Malditos bastardos*, es el de un cineasta "que pretende utilizar la ficción para reescribir la historia" (p. 28). Sin embargo, el autor no menciona exclusivamente a Tarantino, sino también a Adam McKay, director de *El vicio del poder* (2018), película que "muestra cómo la mediocridad puede triunfar cuando el concepto de verdad ha saltado por los aires" (*op.cit.*); a Steven Spielberg y su película *Los archivos del pentágono* (2017), la cual define como "un testimonio de un momento en el que la prensa aún creía en cierta verdad" (*op.cit*.); a Marco Bellocchio y su largometraje *El traidor* (2019), film que describía "el momento en el que las cloacas del estado utilizaron en Italia métodos oscuros para acabar con el poder de la mafia" (*op.cit*.). Finalmente, el caso de Tarantino reescribiría la historia mediante la ficción a fin de "denunciar las

marcas del fascismo" [31] (*op.cit.).* Finalmente, del mismo modo que hizo Henry Levi, Quintana lanza una pregunta sobre la «cuestión» del cine en la época actual: "¿Es posible encontrar en el mundo contemporáneo de la posverdad una moral de las imágenes?" (p. 30).

> Lo importante es el poder de la ficción como utopía para transformar la propia Historia y construir, de este modo, nuevos relatos que entren en contradicción con la verdad de los hechos. Así es como el caso de Sharon Tate adquiere otro tono cuando Tarantino asume que no hay hechos demostrables, sino posibles relatos (Quintana, 2019, p. 30).

Imágenes 41 y 42, de izda. a dcha.: *Maria Antonieta* (2006) y *Apocalypto* (2006).

Si se piensa de nuevo en *Apocalypto* de Mel Gibson y, del mismo modo en el cine de Tarantino o Sofia Coppola, la veracidad histórica se halla siempre en un estado inferior al de la emoción psicológica en la que el cineasta pretende adentrarse. Esto, como ocurrió en el caso de *Apocalypto*, causó mucha polémica ya que, pese al rodaje en maya antiguo, obligando a espectadores de Hollywood a leer subtítulos (como ya haría en *La pasión de Cristo* con el arameo), y a la gráfica e hiperrealista inmersión en la crueldad de una civilización antigua, la película pecaba de inexactitudes históricas. Para Solórzano (2007): "En oposición al cine histórico con "valores de producción", *Apocalypto* (como *María Antonieta*) utiliza las sensaciones como puente por el que un espectador moderno transita y se interesa por una cosmovisión extinta". Luego, cabe preguntarse, del mismo modo que hiciera Henry Levi, si el cine posmoderno, el actual, aquel saturado de narración, hiperversibilidad e hiperrealismo en lo formal, cumple con una función ligada a la memoria histórica o si pretende indagar en las emociones psicológicas del individuo mediante la genialidad de su autor. A través de la crueldad gráfica se llevan fraguando desde la época del cine moderno nuevas sensibilidades ligadas a la exploración psicológica del individuo en compañía de una abyección cada vez más estilizada.

> Si la reconstrucción histórica es, en principio, fruto de la especulación, una película de ficción basada en la Historia, con altas, es como un pastel de pisos en la fiesta de la interpretación. Si algo es «revelador» de una película como *Apocalypto*, no será sobre los mayas. Será sobre los prejuicios de sus exégetas, hoy. (…) Es a los puristas históricos a quienes valdría la pena observar, tan sólo porque sus reparos son purgas de la imaginación. Aquellos que ven a los conquistadores como los buenos de una película, a los que creen que los mayas tienen apariencia ofensiva, y a los que encuentran que la sangre ensucia el recuerdo de una civilización ideal. Aquellos que, citando a Gibson, prefieren la historia del conejito que recogía

[31] Quintana se refiere concretamente a *Malditos bastardos* en esta cita.

> margaritas y no la del duende que devoraba niños, ni la del maya que corría por la selva para evitar que su vecino le arrancara el corazón (Solorzano, 2007) [32].

En consecuencia, para Solórzano existe una gran confusión que se da entre los espectadores contemporáneos de cine. Dicha confusión proviene en gran parte de la «necesidad» o «no necesidad» de mostrar determinadas imágenes, aún si éstas vienen acompañadas de rigor histórico. En este punto, sería interesante mencionar *La favorita* (2018) de Yorgos Lanthimos, película que narra, en pleno siglo XVIII, el reinado de Ana Estuardo (Olivia Colman) de una manera bastante libre, ajena a los tópicos del cine de época. El *film* de Lanthimos, lejos de ser una reconstrucción precisa del *modus* de la época, cayendo conscientemente en anacronismos (como puede verse en la cómica escena del baile en la corte), es una exploración que, mediante los códigos reconocibles del género de *cine de época*, explora distintos niveles de abyección y crueldad en sus personajes. La película es una cruenta metáfora de cómo el ser humano disfraza de «sentimientos nobles» lo que no es otra cosa que afán de supervivencia. Sin embargo, el hecho de instalar esta historia tan pesimista (narrada desde el humor negro tan característico de su director) en el siglo XVIII trae nuevas reflexiones al presente. Basta pensar en *Jojo Rabbit* (2019) de Taika Waititi para entender que el cine de épocas pasadas, en la actualidad, tiene un fin que oscila entre el sermón, el humor negro y el deseo «transgresor» de sus cineastas de saltarse las líneas rojas impuestas por la academia o la crítica.

Jojo Rabbit, al igual que *La vida es bella*, ambas nominadas a Mejor película en los Oscar en sus distintas ediciones, comparten el ser películas posteriores a la criticada por Lanzmann *La lista de Schindler,* y en ambos largometrajes parece existir lo que algunos ven (especialmente desde *Shoah* de Lanzmann) como obras que banalizan el holocausto. De alguna forma, parece que la crítica tan negativa que el cineasta francés le hizo a Spielberg ha marcado un antes y un después en el cine de Hollywood en la representación de la Segunda Guerra Mundial, así como de los distintos espacios históricos (véase *Maria Antonieta* de Coppola, *Malditos bastardos* de Tarantino o *Apocalypto* de Gibson). Tal y como se refiere a la posverdad, ya no importa lo que «sucedió», poco interesa la memoria histórica o el documento apegado a la realidad, importan las posibilidades narrativas y la visión del cineasta y, de este modo, al imponer la «genialidad» o el talento, se imponen las imágenes a la realidad. Lanzmann llegó a concluir a modo de advertencia: "Vivimos en un mundo que no sabe adónde va. El futuro es sombrío y, por eso, en el inicio del siglo XXI pasamos el tiempo ocupándonos del XX. No hacemos otra cosa" [33]. De esta manera, el Versalles del siglo XVIII (Coppola), la corte británica del siglo XVIII (Lanthimos), o la infancia de un niño alemán en plena Segunda Guerra Mundial (Waititi), se vuelven instrumentos de sus cineastas para explorar cualquier cosa que a estos les interese, pero no tienen que ir necesariamente de la mano de una verdad histórica o denunciativa, como sí sería el caso de la fiel *12 años de esclavitud*, por ejemplo. En consecuencia, *Maria Antonieta* no sería una película sobre los albores de la Revolución Francesa, sino una que trata de una adolescente

---

[32] Disponible en: https://www.letraslibres.com/mexico/cinetv/mel-gibson-apocalypto-y-una-historia-corazon-en-la-mano#:~:text=Si%20le%20das%20a%20escoger,le%20explicaba%20a%20la%20periodista (Consultado el 14/12/2020).

[33] Disponible en: https://elpais.com/diario/2010/01/18/cultura/1263769201_850215.html (Consultado el 14/12/2020).

sumida en sí misma. De hecho, la portada de la película muestra a Maria Antonieta tomándose una *selfie*. Todo esto parece ser además un escaparate con el que los cineastas posmodernos parecen querer acercarse a su público actual.

Asimismo, *La favorita* sería un largometraje sobre los instintos más bajos del ser humano, *Jojo Rabbit* una película sobre la educación en valores a los niños y *Apocalypto* un film que explora la lucha épica entre los miedos humanos y la naturaleza. El hecho de que el cineasta ahonde en el pasado desde una visión puramente formal no es más que un pretexto para debatir el presente y, quizá, combatirlo. Además, estas películas, pese a profundizar en una visión inexacta de la realidad, suelen ligar la organización política del momento filmado con la moral de dicho espacio-tiempo y en todas, si acaso en la mayoría, suele utilizarse el «lenguaje universal de la crueldad». De esta manera, el cineasta de la crueldad actual, mediante la exploración de la abyección, la memoria histórica o la estética, «confirma» lo poco que evoluciona el ser humano mediante un sermón rebosante de estilización. Incluso se puede apreciar en la actualidad otros dos ejemplos de «relecturas», tanto en adaptación de textos, como en películas. Por ejemplo, mientras en la obra teatral *La voz humana* (estrenada en 1949) de Jean Cocteau, se establecía un monólogo, con un solo personaje en escena, que terminaba en la tragedia, humillación y desesperación de una mujer hablando con su ex amante, Pedro Almodóvar estrenó en 2020 su propia versión cinematográfica de la obra de Cocteau otorgando un final feliz a la protagonista. Del mismo modo, en el *remake* de *El seductor* (1971) de Don Siegel titulado *La seducción* (2017), dirigida por Sofia Coppola, se cambiaba todo el rumbo de la narrativa original en el último plano de la película al colocar la cámara en el exterior de la casa enfocando al interior de la misma desde la visión de un cadáver [34]. Adicionalmente, podría pensarse en nuevas versiones constantes de los cuentos de hadas como *Blancanieves* (2012) de Pablo Berger, largometraje en el que los siete enanitos son toreros andaluces.

En consecuencia, que el cineasta posmoderno (del que se hablará más adelante en profundidad) tenga poco interés en lo que las cosas fueron o son, es bastante creíble. En favor de la ficción, el cineasta representa su visión cinematográfica sin importarle si traiciona un texto original o, como ya se ha visto, un acontecimiento real. De este modo, puede comprenderse que cambiar la dirección de la cámara al final de un *remake*, como hizo Coppola en 2017, o el final de *La voz humana* como hizo Almodóvar, puede significar para algunos una traición, mientras que para otros supondrá la creación de una nueva narrativa. Esto podría ofender a muchos espectadores y cineastas ya que, aunque Tarantino filme el algodón repleto de sangre de un esclavista (Imagen 40) o Spielberg abriera agua en las duchas de gas (Imagen 37), desde la visión de Lanzmann, sin duda un cineasta comprometido con la realidad, la ética y la moralidad de las imágenes (especialmente de las “no imágenes”), probablemente esto no sería algo justo e induciría a error, al trucaje cinematográfico, a la banalización de una causa real que debe esquivar, a todo precio, la abyección.

[34] En la película original de 1971, la cámara enfoca el cadáver, llevado por las mujeres de la casa, desde el interior de la misma.

Imágenes 43 y 44, de izda. a dcha.: *La favorita* (2018) y *Jojo Rabbit* (2019)

4.3. Claude Lanzmann, Georges Hidi-Huberman y László Nemes: El hijo de Saúl como la conciliación entre lo representable y lo irrepresentable

Por lo que se refiere a Claude Lanzmann, finalmente «aprobó» una película sobre el holocausto: *El hijo de Saúl* (2015) de László Nemes, ganadora del Oscar a la Mejor película extranjera. Según Pena (2020, p. 129) "Después de *Shoah*, se seguirán realizando muchas películas para cine o televisión sobre el exterminio judío que recurrirán con profusión a las imágenes de archivo". De esta manera, algunas de las dudas que emitieron en su día Rivette, Adorno o «el modelo ensayado» por Resnais en *Noche y niebla,* se solventarían en el macrodocumental de Lanzmann (*op.cit.).* Sin embargo, desde la calificación negativa del director francés en contra de *La lista de Schindler*, *La vida es bella* o la serie *Holocausto*, pese a que hubo otras películas que no le molestaron como *El tren de la vida (1998) de* Radu Mihaileanu, *El hijo de Saúl* parece haberse convertido en otro paradigma del que partir para esquivar la abyección con soltura, a ojos de Lanzmann, a la hora de tratar la Segunda Guerra Mundial. La película de Nemes, ambientada en Auschwitz en 1944, narra cómo un prisionero judío 'Sonderkommando' llamado Saúl (Géza Röhrig) encuentra un sentido a su vida, en medio del horror concentrenario, debido a sus constantes esfuerzos por enterrar dignamente a un niño cuyo cuerpo ha salvado del horno crematorio. Saúl tratará el cuerpo de ese niño desconocido como si fuera su propio hijo.

Según Mendieta Rodríguez (2018, p. 262), el debate parecía oscilar entre los que, por un lado, pensaban que la representación de la *Shoah* exigía limites, ya que ninguna imagen de archivo podría "acercarse mínimamente", y la única vía debía ser el testimonio oral (Lanzmann y sus seguidores como máximo representante de este pensamiento) mientras que, por otro lado, se hallaban los defensores (representado especialmente por Georges Didi- Huberman y sus seguidores) de que el holocausto, como cualquier cosa que haya pasado, puede representarse y encontraban en el arte un "lenguaje capaz de representar cualquier hecho" (*op.cit.*) refiriéndose al cine. Los que creían en la representatividad del holocausto afirmaban que las fotografías de archivo de los campos "eran imprescindibles para intentar comprender qué pasó en Auschwitz y en los demás campos de concentración, y que la ficción era una vía muy digna para acercarse al horror, siempre que esta discurriese por unos cauces éticos" (*op.cit.*). Según Didi- Huberman (2004, p. 17) "Para saber, hay que imaginarse. Debemos de tratar de imaginar lo que fue el infierno de Auschwitz en el verano de 1944. No invoquemos lo inimaginable." *El hijo de Saúl* fue la película que, en una temática en la que cada nuevo estreno suscitaba polémica, pareció contentar de forma milagrosa tanto

a Huberman como a Lanzmann (Pena, 2020, p. 135). Es decir, el largometraje de Nemes despertó el interés positivo de los que apelaban tanto por la irrepresentabilidad como la representabilidad.

> Toda la autoridad de Saúl –y, por consiguiente, de esta historia, de esta película- reside en que crea desde la nada, a contracorriente del mundo y de su crueldad, una situación en la que *un niño existe*, aunque esté ya muerto. Para que nosotros salgamos de la oscuridad de esta historia atroz, de este 'agujero negro' de la Historia (Didi-Huberman, 2016, p. 28).

Imagen 45: *El hijo de Saúl* (2015) de László Nemes

Además, para Lanzmann fue la primera vez en que una película, que fuera ajena a su *Shoah*, le parecía digna de ser elogiada. En 1994, Lanzmann reflexionaba "¿Qué uno llora viendo *La lista de Schindler*? De acuerdo. Pero las lágrimas son una forma de gozar. Las lágrimas constituyen un goce, una catarsis" (Vicente, 2016) [35]. Y tras ver *El hijo de Saúl* en el festival de Cannes sucedió un hito: Lanzmann alabó, del mismo modo que hizo Georges Didi-Huberman, *El hijo de Saúl.*

> A diferencia de la falacia que presentó Spielberg, que no reflexionó suficientemente sobre la cuestión, Nemes nunca muestra las cámaras de gas. No ha querido representar el Holocausto, sino la vida de los *Sonderkommandos*. En su película, la gente corre sin descanso, entre gritos constantes de fondo. La nobleza de Nemes consiste en no haber querido seducirnos. Al revés: la suya es una película muy tosca (Álex Vicente citando a Lanzmann en El país, 2016).

Para la historiadora especialista en la *Shoah*, Anette Wieviorka, hacía falta *tacto*, pero nunca *optimismo* para un relato como el holocausto, por lo que se oponía a visiones como *La vida es bella* (Vicente, 2016). Wieviorka considera el debate de Lanzmann o Adorno sobre que la "representación de lo irrepresentable" se halla "en otros derroteros", e insiste en que la verdadera discusión gira en la actualidad alrededor de la propaganda islamista (*op.cit.*)*:* "los nazis intentaron ocultar sus crímenes, mientras que el Estado Islámico se inscribe en la pornografía de sus actos" (*op.cit.*).

4.4. Contextualización de los nuevos espectadores y cineastas: Del ser humano moderno al Posmoderno

[35] Disponible en: https://elpais.com/cultura/2016/01/08/actualidad/1452266477_763745.html (Consultado el 17/12/2020).

El cine, del mismo modo que las demás artes, fue y es un reflejo de las inquietudes de su tiempo, por lo que se hace necesario comprender cómo han evolucionado las tendencias sociales y culturales de las épocas modernas y posmodernas. Por un lado, el hombre moderno busca la verdad en la razón, la cual sería una fuente de conocimiento objetivo de la realidad, cree en el progreso de la humanidad, en el método científico, en los grandes discursos políticos extremos y promueve, en general, "La razón, la ciencia y la tecnología como fuente de progreso" (Gutiérrez Correa, 2014, p. 290). Por otro lado, el hombre posmoderno critica casi todos los valores admirados en la era moderna: desconfía de la razón y la lógica como fuentes de progreso (*op.cit.).* Aunque para algunos la posmodernidad comenzó con la caída del muro de Berlín, época en la que, según Gutierrez Correa (*op.cit.),* "los discursos polarizantes del capitalismo y comunismo se rompen", o incluso un siglo antes con la aparición de Nietzsche (Vattimo, 1994, p. 145). el término apareció en 1984 de la mano del filósofo Jean-Francois Lyotard con su publicación de *La condición postmoderna.*

> En la sociedad y la cultura contemporáneas, sociedad posindustrial, cultura postmoderna, la cuestión de la legitimización del saber se plantea, en otros términos. El gran relato ha perdido su credibilidad, sea cual sea el modo de unificación que se le haya asignado: relato especulativo, relato de emancipación (Lyotard, 2016, p. 73).

El lenguaje será el que determinará la realidad, así como el moldeador del pensamiento, del individuo posmoderno (Gutiérrez Correa, 2014, p. 290). Por tanto, el hombre posmoderno confía en verdades parciales, teniendo como horizonte para hallar la realidad dos fenómenos como la perspectiva o el contexto, pero no cree en los discursos absolutos o extremos, como sucedería en la modernidad (*op.cit.)*. Según Lipovetsky (2000, p. 11), la cultura posmoderna es "descentrada y heteróclita, materialista y *psi*, porno y discreta, renovadora y retro, consumista y ecologista, sofisticada y espontánea, espectacular y creativa". De esta manera, se desarrollan en esta época las «lógicas duales» como las llamaría Lipovetsky (*op.cit.*), una forma de pensamiento que va de lo contradictorio y emocional a la lógica de expresión del individuo de este periodo histórico. "La modernidad puede ser catalogada como la afirmación de que el hombre es lo que hace, por el despliegue de la ciencia, la técnica y la administración al servicio de la producción" (Carretero, 2000, p. 34), y fue así como una promesa de progreso dio lugar a un desencanto posmoderno: "De alguna manera, se nos pide que alcemos nuestras mentes a un punto desde el cual nos resulte posible comprender que el capitalismo era a la vez lo mejor y lo peor que le había sucedido a la humanidad" (Jameson, 1984, p. 77). De esta forma, el ser humano pasó de la fe en la ciencia como fuente de realidad a la fe en la contradicción y el hedonismo como métodos de articular el pensamiento ya que, para los posmodernos, la razón o la ciencia no puede acapararlo todo.

Por un lado, Vatimmo (1994, p.91) definió la modernidad como "aquella época en la cual el ser moderno se convierte en un valor", hallándose adscrito a una fe en el progreso que identifica dicha creencia en la confianza hacia lo «nuevo». Asi mismo, el autor definió la posmodernidad como nuestra época contemporanéa, en la que se da "la disolución de la historia" (p. 17) y en la que prima "una experiencia estética y retórica" para encontrar la verdad (p. 20). Según Saldaña (2012, p. 382), es de vital importancia en la época posmoderna "llenar de contenido el canon estético hegemónico de la posmodernidad, lo que Fredric Jameson denominaría "lógical cultural dominante", a fin

de “reflejar los latidos de pluralidad y resistencia cultural que se dejan oír –algunos de ellos con dificultad– en cualquier sociedad.”

> Es una época (la posmoderna) de desencanto en donde no se cree en las utopías globales y la visión del mundo es descomprometida. Los posmodernos critican al capitalismo, pero son los primeros consumistas, critican a la ciencia, pero siempre quieren comprar la última tecnología. Son súper verdes y pro-ambientalistas, pero a la hora de la verdad prefieren vivir en la comodidad del mundo moderno. Valoran lo estético por encima de lo ético, con gran culto por el cuerpo y la moda. El hombre posmoderno le da una excesiva creencia a lo promulgado por los medios masivos de comunicación y las redes sociales. Los medios hoy en día parecen ser el primer poder pues si lo dicen los medios, la gente lo cree. A los medios irónicamente si se les adjudica toda la verdad. Deja de importar el contenido del mensaje, es más importante la forma en que es trasmitido y el impacto que pueda generar en el receptor. El receptor cree en los mensajes sin verificar su veracidad, importa más el show mediático que la realidad de los hechos. El concepto de justicia y moralidad depende de lo que digan los medios. Desaparecen los grandes ídolos, solo existen pequeños ídolos que desparecen según las circunstancias. El hombre posmoderno ya no admira el esfuerzo, el trabajo y la auto-superación. Ya no se cree en las grandes religiones o instituciones religiosas más bien en las propuestas de religión o espiritualidad alternativas. En fin, el hombre posmoderno es un hombre que pretende ser crítico de la modernidad, que reniega de ella y muchas veces de manera consciente tratando de cambiar algunos de los fracasos de la modernidad, pero muchas otras veces, el discurso posmoderno lleva a vivir una doble moralidad pues la modernidad no ha terminado y por más que el hombre pretenda vivir diferente a lo que la modernidad ha impuesto, al menos por el momento sigue supliéndose de ella (Gutierrez Correa, 2014, p. 291).

Se trata de una época en la que predomina “lo individual sobre lo social, lo psicológico sobre lo sociólogico, la comunicación sobre la politización, la diversidad sobre la homogeneidad, lo permisivo sobre lo coercitivo” (Gómez, 2007)[36]. De este modo, la posmodernidad, alejada del espíritu político de mediados de siglo XX, deja como resultado un «eclectismo cultural» (*op.cit*.) en el que se “toleran más las desigualdades sociales que las prohibiciones en la vida privada” (*op.cit.).* Y en el centro de este paradigma, el individuo se haya confundido y mutable en una experiencia de «vida líquida» [37]. Este tipo de vida fue definida como “una vida precaria y vivida en condiciones de incertidumbre constante” (Bauman, 2006, p. 10). Es decir, la caída del espíritu moderno, y con este los grandes relatos, desencadenó un pensamiento que tendía a lo fragmentario, la incertidumbre, la contradicción, la confusión y el hedonismo como formas determinantes de pensamiento. En consecuencia, el centro de todo deja de ser el «ser humano» y pasa a ser el «individuo».

Este ser humano, además, se haya continuamente distraído y su atención dura muy poco. “Nos habían prometido el infinito. Creíamos que el ciberespacio no tendría más límites que los del ingenio humano. En cambio, somos como peces, encerrados en la pecera de las pantallas” (Patino, 2020, p. 17). El consumismo, acompañado de una

[36] Extraído de la conferencia en la Universidad de Chile: *El Postmodernismo, La Era del Desencanto*, a cargo de Albino Gómez en 2007. Disponible en: http://reconstruyendoelpensamiento.blogspot.com/2007/08/la-era-del-desencanto-por-albino-gomez.html (Consultado el 17/12/2020).

[37] Concepto acuñado al filósofo Zygmunt Bauman (1925-2017).

consecuente ansiedad, domina la vida del individuo posmoderno ya que tan rápido como este ofrece la ansiada *felicidad*, ésta desaparece en un mar de frustración en el que las pantallas juegan a ser parte de nuestra vida absorbiéndola; lo cual dará a pie a películas como *Un rostro en la multitud* (1957) de Elia Kazan, *Network* (1976) de Sidney Lumet, *Videodrome* (1983) de David Cronemberg, *Todo por un sueño* (1995) de Gus Van Sant, *Christine* (2016) de Antonio Campos o capítulos de series como *El televisor* (1974) de Narciso Ibáñez Serrador o series como *Black Mirror* (2010-) de Charlie Brooker. Según Bauman (2006, p. 11) "la supervivencia de dicha sociedad y el bienestar de sus miembros dependen de la rapidez con la que los productos quedan relegados a meros desperdicios y de la velocidad y la eficiencia con la que estos se eliminan." Asimismo, la felicidad es el centro de deseo de la época posmoderna, quien Lipovetsky (2000, p. 156) definió como "el valor cardinal" de dicho mundo. Los mensajes que se dirigen a la masa son "alegres, felices, aptos para proporcionar en cualquier momento y para la mayoría una prima de satisfacción directa" (*op.cit.).*

> El derecho a la búsqueda de la felicidad, que en principio se consideró una limitación al poder del Estado, se ha transformado imperceptiblemente en el derecho a la felicidad, como si los seres humanos tuvieran un derecho natural a ser felices y cualquier cosa que haga que se sientan insatisfechos fuera una violación de nuestros derechos humanos básicos, de modo que el Estado debiera hacer algo al respecto (…) A pesar de nuestros logros nunca vistos efectuados en las últimas décadas, en absoluto es evidente que hoy las personas estén significativamente más satisfechas que sus antepasados. De hecho, es una señal ominosa que, a pesar de la mayor prosperidad, confort y seguridad, la tasa de suicidios en el mundo desarrollado sea también mucho más elevada que en las sociedades tradicionales (Noah Harari, 2016, p. 44-45).

El escritor futurista Aldous Huxley[38] confesó en *Nueva visita a un mundo feliz*[39]*,* que la mayoría de sus siniestras predicciones se estaban cumpliendo a una velocidad vertiginosa[40]. "En *1984*, se satisface el ansia de poder infligiendo daño; en *Un mundo feliz*, infligiendo un placer apenas menos humillante" (Huxley, 2009, p. 311). Además, para Huxley "la actual ética social" representaba un "intento patético de hacer una virtud de la necesidad, de extraer un valor positivo de unos datos desagradables. Es un sistema de moralidad muy poco realista y, por tanto, peligroso (*op.cit.*). Del mismo modo, el filósofo Byung Chul-Han (2020, p. 31) afirmaría que "la creciente tendencia al egoísmo y la atomización de la sociedad hace que se encojan de forma radical los espacios para la acción común, e impide con ello la formación de un poder contrario, que pudiera cuestionar realmente el orden capitalista". El cine, como las demás artes, absorbió la mutabilidad de un mundo que estaba cambiando después de la Segunda Guerra

[38] Autor de la celebrada distopía *Un mundo feliz*, publicada en 1932.
[39] Se trata de unos breves ensayos escritos por el propio Huxley en el que reflexionaba sobre su visión de la afamada novela que publicó en 1932. La compilación de ensayos se publicó en la revista *Newsday* en 1958.
[40] "En 1931, cuando escribí *Un mundo feliz*, estaba convencido de que se disponía todavía de muchísimo tiempo. La sociedad completamente organizada, el sistema científico de castas, la abolición del libre albedrío por el condicionamiento metódico, la servidumbre hecha aceptable mediante dosis regulares de bienestar químicamente inducido y las ortodoxias inculcadas en cursos nocturnos de enseñanza durante el sueño eran cosas que se veían venir, desde luego, pero no en mi tiempo, ni siquiera en el tiempo de mis nietos" (Huxley, 2009, p. 283).

Mundial y que dejo a la cultura a medio camino entre «el goce de la representación» o «la responsabilidad de la representación».

5. La violencia tras la era moderna y la Segunda Guerra Mundial: Los relatos de ficción y la crueldad moderna

5.1. Del cine clásico al cine moderno

Gilles Deleuze (1983, p.114) se preguntaba si el motivo de que el cine moderno estuviera plagado de neuróticos se debía a la necesidad que tenían sus autores de expresar una visión "que anda y medita por las fantasías de su héroe" mediante un "discurso indirecto libre o «lengua baja» del mundo actual". Entre las andanzas de este «héroe moderno» están algunas criaturas fascinantes y amorales que discurren entre la ira de su rutina y la fantasía de la violencia. Por ejemplo, bastaría pensar en Álex (Malcolm McDowell) de *La naranja mecánica* o en Travis (Robert de Niro) de *Taxi Driver* (1976) de Martin Scorsese. Más allá de las motivaciones de ambos personajes, el cine moderno se centra en destacar la existencia de estos a través de una perspectiva protagónica, así como en el debate de interpretación que el espectador debiera hacer de la película. Por ejemplo, si se piensa en el cine clásico[41] se piensa en un cine escapista, de grandes estudios, de género y discurriendo mediante un *Star system* con "historias de ensueño en donde los protagonistas alcanzaban sus objetos deseados llámese fortuna, amor y éxito al final del *film*" (Gutiérrez Correa, 2014, p. 291). Sin embargo, es importante destacar que algunos cineastas comprendidos en esta época clásica del cine tenían ya muchas cualidades que servirían de «bautismo» para el cine moderno, como podían ser Erich von Stroheim, Alfred Hitchcock, Billy Wilder u Orson Welles. Del mismo modo, algunos autores como Stanley Kubrick o Sidney Lumet ya mostraban algunas cualidades posmodernas en épocas del cine moderno.

El cine moderno pretendía "mostrar una realidad objetiva del ser humano", así como su condición de insatisfacción, al contrario del cine clásico que siempre otorgaba una redención o un *happy end* a sus personajes (p. 292). Por ejemplo, en *Ciudadano Kane* (1941), de Orson Welles, se puede apreciar una terrible visión del personaje de Kane durante la duración, prácticamente completa, del largometraje, pero también se pueden comprender ciertos valores «humanos» de su personaje al final de la cinta al contemplar el significado de la palabra «Rosebud». En el cine moderno, el director sería el autor del *film,* lo que ayudaría a desterrar al cine del concepto de «espectáculo» para introducirlo en el de «arte» y, del mismo modo, desterrar la mano de los productores como máxima autoridad. Se trata de una cinematografía que busca las realidades intrínsecas y ambiguas del personaje, una visión menos complaciente y satisfactoria de la existencia humana y todo ello sin seguir una estructura narrativa clásica ni tampoco «héroes positivos» sino que, al contrario, se persigue una búsqueda de la realidad sin miramientos (Gutiérrez Correa, 2014, pp. 290-297). Se trataba de un cine que perseguía cierta trascendencia basada en "las ideologías, la Historia, el progreso, los imperativos de todo tipo: morales, sexuales, etc." (Imbert, 2017, p. 16).

> Los temas más comunes del cine moderno están ligados a la exploración de la psicología humana, las realidades del sujeto, la infancia, la crisis de la institución familiar, la caída de la figura paterna, las vicisitudes de la relación de pareja, el cuestionamiento al matrimonio, la infidelidad, la homosexualidad, el contexto socio-

[41] Según Gutiérrez Correa (2014, p. 291), el cine clásico se dio entre 1912, con la fundación de Hollywood, y 1955 aproximadamente.

> político de ese sujeto en ruptura y el debate ideológico y ético entre los grandes discursos tanto políticos como morales (Gutiérrez Correa, 2014, p. 294).

Todo ello trajo consigo nuevas formas de ver e interpretar las películas. El cine moderno buscaba nuevas lecturas, más subjetivas, introspectivas e incluso pesimistas. Esta época del cine, mientras en Europa se daba la llamada *Política de autores* [42], fomentó la idea del cine como arte y no solo como un espectáculo del entretenimiento, en la que el autor podía expresar su visión del mundo y el espectador, cada vez más cinéfilo o «especializado» en cine, se encontraba frente al debate de cómo debía interpretarse una lógica de las imágenes en movimiento.

La *política de autores* fue desatada por la *Nouvelle Vague*, movimiento que, según Valenti (2017, p. 163) "partía de una reinterpretación de las formas del cine tradicional" con lo que se pretendía llevar a cabo el uso de una "serie de técnicas formales cercanas al documental".

> Tal vez no sea el cine el que se terminó, sino sólo la cinefilia –que es el nombre de ese tipo de amor específico que el cine inspiraba. Cada arte cría sus fanáticos. El amor que inspiraba el cine, sin embargo, era especial. Había nacido de la convicción de que el cine era un arte como ningún otro: quintaesencialmente moderno; particularmente accesible; poético y misterioso y erótico y moral, todo al mismo tiempo. El cine tenía apóstoles. (Era como la religión). El cine era una cruzada. Para los cinéfilos, las películas lo contenían todo. El cine era tanto el libro del arte como el libro de la vida (Sontag, 2011, s/p).

Para Fromm (2020, p. 27): "La historia moderna, europea y americana, se halla centrada en torno al esfuerzo por alcanzar la libertad en detrimento de las cadenas económicas, políticas y espirituales que aprisionan a los hombres." El cineasta y espectador propios del cine moderno parecen ser un claro ejemplo del espíritu de la definición que entrega Erich Fromm. Todo esto data de una época, a mediados de los años cincuenta, tras la Segunda Guerra Mundial, en la que ya se diferenciaba la *cultura estadounidense* de la *cultura* (Pujol Ozonas, 2011, p. 32). Por un lado, se encontraban aquellos europeos que hallaban en la cultura americana "un símbolo de libertad y modernidad para la juventud europea" y, por otro lado, la clase intelectual europea, la cual temía este éxito comercial como un proceso de «americanización» (*op.cit.*).

> El éxito popular de sus películas (sobre todo del cine de género de Hollywood): *westerns*, melodramas, cine negro, musicales, etc.), sus músicos (Elvis Presley), la publicidad (Coca-Cola y Levi's), la tecnología punta que manejaban sus ciudadanos (coches Ford, electrodomésticos de última generación), la novedad del *fast food* (con sus platos combinados de hamburguesas y patatas fritas servidos en la barra de un bar…), todo ello contribuyó a crear un imaginario del *American way of life* muy atractivo para la gris y triste Europa de posguerra. Y los primeros atraídos por esa cultura, que más tarde se denominaría *pop,* fueron los jóvenes (Pujol Ozonas, 2011, p. 32).

[42] Según Gutierrez Correa (*op. cit.*, p. 293) "El concepto de autor surgió con lo que se llamó la «Política de autores», en los años cincuenta en Francia. Según Andre Bazin y sus pupilos Francois Truffaut, Jean Luc Goddard, Claude Chabrol, Eric Rhomer y Jaques Rivette, entre otros, creadores de dicha política y promotores del cine moderno, un autor es aquel director que logra a través de un sello estilístico único en la forma que usa el lenguaje fílmico, expresar su visión del mundo, su ideología, y sus obsesiones. En últimas se puede decir que es alguien que nos manifiesta su metáfora de la vida con gran humanidad en un *film*".

En consecuencia, se puede apreciar cómo el cine era un engranaje más de una cultura que para algunos era «colonizadora» (especialmente para la intelectualidad europea), mientras que para otros reflejaba un símbolo de la ansiada libertad moderna. El cine moderno, como ya se ha mencionado, fue un claro ejemplo de liberación en cuanto a temáticas y placeres; del mismo modo, fue emancipador de una cultura clásica que se consideraba obsoleta o agotada. Cineastas como Robert Rosen hablaban de la corrupción política como puede apreciarse en *El político* (1949), o resucitaban una figura para trasladarla al tiempo del autor como en el caso de *Lilith* (1964); otros como Elia Kazan narraban la corrupción de la fama, o de los medios de comunicación en sí, en *Un rostro en la multitud* (1957) u otros, como Roman Polanski, cineasta que orbitó durante muchos años entre una estética de lo europeo y lo americano, narraba la historia de un embarazo en clave de terror en *La semilla del diablo* (1968).

Otras adaptaciones de novelas incómodas o críticas con EEUU empezaron a estrenarse en la gran pantalla como es el caso de la adaptación de Ira Levin (quien también escribió *La semilla del diablo*): *Las esposas de Stepford* (1975), de Bryan Forbes. Dicho largometraje mostraba un matrimonio en el que la mujer era transformada en una esclava robótica al no ceder ante los deseos de su marido o ante su "posición" como mujer en la relación. Al mismo tiempo, los géneros se multiplican dentro de una misma trama, las metáforas y los símbolos empiezan a tomar más presencia gracias al uso del montaje; las teorías y estudios del cine empezaban a tomar especial fuerza en Europa (junto a la ya mencionada *Política de autores* de la *Cahiers du Cinéma*) y, tanto la crítica especializada como el público, empezaba a liberarse de ciertos vetos impuestos por el canon Hollywoodiense. Pese a todo ello, el cine clásico también otorgó muchos casos de tener pocas expectativas o esperanzas en la condición humana, como fe da de ello algunas vanguardias como el expresionismo alemán o el surrealismo y, del mismo modo, géneros como el cine negro.

Imagen 46: *Las esposas de Stepford* (1975) de Bryan Forbes.

5.2. El cine moderno frente a la cuestión de la interpretación y la crítica: Pauline Kael, Susan Sontag y la relación entre el realismo y el naturalismo

Es importante destacar la presencia de Pauline Kael como una polémica representante de la evolución de los conceptos de «alta» y «baja cultura», al respecto de lo cinematográfico, que tanto cayeron a finales de la época moderna y fueron forjando el inicio de la posmoderna. Kael fue una crítica cinematográfica (para muchos una de las más influyentes de la historia del cine moderno) que era abierta a la presencia del sexo y de la violencia en el cine y que llegó a considerar el documental *Shoah* "chantajista", a recriminar a Orson Welles que se autoproclamara el máximo responsable de *Ciudadano Kane* asumiendo que esa autoría y prestigio (la de *Ciudadano Kane*, ligada casi en exclusiva a Welles) era debida a la política de autores, en la cual el director es el máximo responsable creativo de una película, y a un "asunto de exaltación masculina" (Iglesias, 2020, p. 30), mientras que llegó a alabar a *Bonnie and Clyde* (recordemos que fue una de las películas que más representaban el cine de la crueldad moderno para William Blum) como una de las mejores películas americanas de todos los tiempos.

La concepción crítica de Pauline Kael resulta crucial para comprender el salto del clasicismo cinematográfico a la modernidad ya que, a diferencia de los críticos franceses, Kael era americana y tenía reparos a la política de autores. Al mismo tiempo, fue una crítica que detestaba películas que eran clave del cine moderno como fueran La noche (1961) de Michelangelo Antonioni, *La dolce vita* (1950) de Federico Fellini y *El año pasado en Marienbad* (1961) de Alan Resnais. Estos reparos a la hora de interpretar el cine moderno, más ambiguo que el clásico, era también un desafío para Susan Sontag. Al respecto de *El año pasado en Marienbad*, Sontag (1984, p. 22) afirmaba que resistir la tentación de interpretar era crucial para comprender el universo cultural moderno: "Lo importante en Marienbad es la inmediatez pura, intraducible, sensual, de algunas de sus imágenes, así como sus soluciones rigurosas, aunque rígidas, de determinados problemas de la forma cinematográfica" (*op.cit.*).

Imagen 47: *El año pasado en Marienbad* (1961) de Alan Resnais.

> En las buenas películas existe siempre una espontaneidad que nos libera por entero de la ansiedad por interpretar. Muchas antiguas películas de Hollywood, como las de Cukor, Walsh, Hawks e incontables directores más, tienen esta cualidad liberadora antisimbólica, no inferior a la de las mejores obras de los nuevos directores europeos como *Tirez sur le pianiste* y *Jules et Jim*, de Truffaut; *A bout de souffle* y *Vivre sa vie*, de Godard; *L'avventura*, de Antonioni, e *I fidanzati*, de Olmi. El hecho de que las películas no hayan sido desbordadas por los interpretadores es en parte debido simplemente a la novedad del cine como arte. Es también debido al feliz accidente por el cual las películas durante largo tiempo fueron tan sólo películas; en otras palabras, que se las consideró parte de la cultura de masas,

> entendida ésta como opuesta a la cultura superior, y fueron desechadas por la mayoría de las personas inteligentes. Además, en el cine siempre hay algo que atrapar al vuelo, además del contenido, para aquellos deseosos de analizar. Pues el cine, a diferencia de la novela, posee un vocabulario de las formas: la explícita, compleja y discutible tecnología de los movimientos de cámara, de los cortes, y de la composición de planos implicados en la realización de una película (Sontag, 1984, pp. 24-25).

La interpretación cinematográfica era para Sontag un asunto olvidado en la sociedad, al ser considerado el cine un arte menor en comparación a la novela o, simplemente, como un engranaje más de la cultura de masas (a las series de televisión le pasaría algo parecido a principios del siglo XXI como se explorará más adelante). De esta manera, el cine fue para Sontag un escaparate de la mayor modernidad en el que, a diferencia de otras artes, se conseguía una mejor transparencia narrativa. Dicha expresión artística se caracterizaba por un mensaje directo, logrado mediante una superficie llena de ímpetu, por lo que el cine se convertiría "en la actualidad, de todas las formas de arte, la más vívida, la más emocionante, la más importante" (Sontag, 1984, p. 24).

Para ello, interpretar el arte de la era moderna, y más concretamente el cine, dando prioridad a la forma por encima del contenido, es de vital importancia para hacer una comprensión más exacta o acertada (p. 25). "El verdadero arte tiene el poder de ponernos nerviosos. Al reducir la obra de arte a su contenido para luego interpretar aquello, domesticamos la obra de arte. La interpretación hace manejable y maleable al arte." (p. 20). Esta interpretación se aleja cada vez más de la visión europea, centrada concretamente en los cineastas franceses de la *Cahiers du Cinéma* que, aunque exigían libertad en la forma, también demandaban un fondo moral o ético en su visión.

Por ello, es de vital importancia no solo observar las películas americanas y sus principales características de filmación, sino el modo que tenían de influir en la crítica y en el público. En consecuencia, puede apreciarse cómo el discurso moderno pretendía dividir entre un filisteísmo elitista que exigía responsabilidad ética (Europa) frente a la libertad de la forma artística (América). El cineasta moderno se encontraba hastiado de una condición semejante a la de un «mercenario de la cultura de masas» (de la que nunca se ha deshecho del todo y que casi se daba en el cine como un elemento propio de la naturaleza del formato) o de los productores, y esperaba poder encontrar un espacio con el que ser tomado en serio frente a las demás artes.

Sontag especificaba que las películas de Elia Kazan o de Jean Cocteau, y más de lo mismo para las novelas de Franz Kafka, quedaban tremendamente reducidas cuando los críticos o los artistas desean hallar exclusivamente en ellas lecturas sociales y o culturales. Es decir, que público y crítica prefiriera ver a los protagonistas de la versión cinematográfica de *Un tranvía llamado deseo* (1951), los míticos Stanley Kowalski (Marlon Brando) y Blanche Du Bois (Vivien Leigh), como símbolos de la decadencia occidental frente a la salvaje sensualidad masculina era una idea del todo aceptada. "Al parecer, de haber seguido siendo un drama sobre un atractivo bruto llamado Stanley Kowalski y una mustia y escuálida belleza llamada Blanche Du Bois, no le habría sido posible dirigir la pieza."[43] (p. 21). De alguna forma, Sontag veía en las películas modernas de Kazan, Cocteau o Resnais los primeros pasos de un cine

[43] Sontag se refiere a Elia Kazan, director de la adaptación cinematográfica de la obra teatral de Tennessee Williams.

moderno que se alejaba del significado y contenido para acercarse a la experiencia profunda que supone la contemplación sencilla de la película (lo supieran o no los cineastas de dichos largometrajes). De esta forma, se pretendía hallar un nuevo cine que no siempre fuera un espectáculo de masas. “Esto no quiere decir que arte e industria se repelan mutuamente, simplemente muchas veces no van juntas.” (Gutiérrez Correa, 2014, p. 293).

> Nada importa que los artistas pretendan o no que se interpreten sus obras. Quizá Tennessee Williams crea que *A Streetcar Named Desire* trata de lo que Kazan cree que trata. Pudiera ser que Cocteau, respecto de *Le sang d'un poète* y de *Orphée*, deseara las esmeradas conferencias que se han pronunciado sobre estas películas, en términos de simbolismo freudiano y crítica social. Pero el mérito de estas obras ciertamente radica en algo distinto de sus «significados». Es más, los dramas de Williams y las películas de Cocteau son defectuosos, falsos, forzados, faltos de convicción, precisamente porque sugieren tan portentosos significados (Sontag, 1984, p. 22).

Imagen 48: *Un tranvía llamado deseo* (1951) de Elia Kazan

Paralelamente, debe recordarse que el objetivo del cine moderno es, en definitiva, el de plasmar la realidad; y la plasmación de dicha realidad se hizo, como ya ha podido verse, mediante el habitual uso de la crueldad, la libertad formativa y de la vanguardia. El cineasta moderno deseaba liberarse, más allá de las pesadas losas de los estudios, de los productores y la censura, en definitiva: de la industria; también quería hacerlo del simbolismo, del mito y de la poesía, para hallar en la visceralidad, la vanguardia, lo experimental, o en los distintos lenguajes de la crueldad, la verdadera dignidad humana (a un modo puramente *Baziniano*). La cuestión del cine moderno era experimentar con los límites de lo cinematográfico a través de un cuestionamiento de todo el cine clásico. En definitiva, encontrar lo que Bazin denominó *Cine total* [44], es decir, un cine moderno rebosante de realidad en el que no cupiera interpretación alguna, dada

[44] El concepto de *Cine total* fue acuñado a André Bazin y este lo explicó como un mito: “Es el mito del realismo integral, de una recreación del mundo a su imagen, una imagen sobre la que no pesaría la hipoteca de la libertad de interpretación del artista ni la irreversibilidad del tiempo. Si el cine al nacer no tuvo todos los atributos del cine total del mañana fue en contra de su propia voluntad y solamente porque sus hadas madrinas eran técnicamente incapaces de dárselos a pesar de sus deseos” (Bazin, 2017, p. 21).

la clarividencia y universalidad de su imagen. En pocas palabras, un cine capaz de ir más allá del tiempo y de la visión de su autor. Esto era para Bazin (2017, p. 199) el "proyecto estético fundamental del cine moderno", es decir, que este tendiese al realismo.

> Llamaremos, por tanto, realista a todo sistema de expresión, a todo procedimiento de relato, que tiende a hacer aparecer un mayor grado de realidad sobre la pantalla. «Realidad» no debe ser naturalmente entendido de una manera cuantitativa. Un mismo suceso, un mismo objeto es susceptible de muchas representaciones diferentes. Cada una de ellas abandona y salva algunas de las cualidades que hacen que reconozcamos al objeto sobre la pantalla; cada una de ellas introduce con fines didácticos o estéticos abstracciones más o menos corrosivas que no dejan subsistir todo el original. Al final de esta alquimia inevitable y necesaria, la realidad inicial ha sido sustituida por una ilusión de realidad hecha de un complejo de abstracción (el negro y el blanco, la superficie plana), de convenciones (las leyes del montaje, por ejemplo) y de realismo auténtico. Es una ilusión necesaria, pero que trae consigo rápidamente la pérdida de conciencia de la misma realidad, identificada en el espíritu del espectador con su representación cinematográfica (Bazin, 2017, p. 200).

En consecuencia, se comprende que el *realismo cinematográfico* era para Bazin un elemento ilusorio para el espectador de cine el cual, mediante un complejo sistema de abstracción, convenciones y de verdadero realismo, lograba que la audiencia perdiera la conciencia de la realidad ya que ésta se identificaría con la representación de la gran pantalla. Por otro lado, además del realismo y la crueldad, es propio del cine moderno el estar repleto de naturalismo y pulsiones como afirmaba Gilles Deleuze. Para Deleuze (1983, p. 181) "El naturalismo no se opone al realismo, por el contrario, acentúa sus rasgos prolongándolos en un surrealismo particular."

Además, fue también Deleuze quien afirmó que los dos grandes creadores del naturalismo en el cine fueron los directores, casualmente también *cineastas de la crueldad* de Bazin, Luis Buñuel y Erich von Stroheim (p. 182): "Porque Stroheim y Buñuel son realistas: nunca se ha descrito el medio con tanta violencia o crueldad, con su doble repartición social «pobres-ricos», «gente de bien-gente de mal»" *(op.cit.).* Esta visión binaria, que puede apreciarse fácilmente en *Viridiana* (1961), *El sirviente* (1963) de Joseph Losey e incluso, de forma transparente, en la posmoderna *Parásitos* (2019) de Bong Joon-Ho, supone un claro ejemplo de lo que el cine moderno, y más concretamente en el *cine de la crueldad*, pretendía hallar en el fondo de su estética realista: el naturalismo mediante la representación de las pulsiones eróticas y tanáticas, asunto que también interesará bastante en el cine de la crueldad posmoderno más allá de Bong Joon-Ho, sino en otros nombres como el coreano Kim-Ki-Duk (*Hierro 3*), el canadiense Denis Villeneuve (*Incendies, Enemy*) o el español Carlos Vermut (*Magical girl*).

> Le es menos fácil a un criado pobre explorar y agotar un medio rico, que a un rico, verdadero o falso, penetrar en un medio bajo, entre los pobres, para coger allí sus presas. No obstante, hay que desconfiar de la evidencia. Y si Stroheim retiene sobre todo el ir y venir del rico dentro de su propio medio y su descenso a los bajos fondos, Buñuel (como Losey después) considera el fenómeno inverso, quizá más aterrador por cuanto es más sutil, más insidioso, más próximo a la hiena o al buitre, que saben esperar: la invasión del pobre o el criado, su ocupación del medio rico y la particular

> manera en que lo agota; y no sólo *Susana*, sino también los mendigos y la sirviente de *Viridiana*. Entre los pobres o entre los ricos, las pulsiones tienen el mismo fin y el mismo destino: hacer pedazos, arrancar pedazos, acumular desechos, constituir el gran campo de basuras y reunirse todas en una sola y misma pulsión de muerte. Muerte, muerte, pulsión de muerte: el naturalismo está saturado de ella (Deleuze, 1983, p. 188).

Imágenes 49 y 50, de izda. a dcha.: *Viridiana* (1961) y *El sirviente* (1963)

La lucha del cine moderno era la de su interpretación, los límites morales que exponía y la representación de la crueldad, la violencia y el pesimismo mediante el realismo (y del mismo modo, exigía comprender cuán importante era la lucha entre el realismo y naturalismo en el cine). La obra fílmica del director soviético Andrei Tarkovski parece ser un claro ejemplo de todas estas obsesiones propias del cine moderno. En el cine, a diferencia de la ciencia, el ser humano "se apropia de la realidad por su vivencia subjetiva" (Tarkovski, 2002, p. 61) y es por ello que el problema de la interpretación artística, así como la representación del naturalismo, se hallan presentes en las inquietudes del director: "el hombre normalmente busca confirmación de la propia opinión en el contexto de ejemplos y fenómenos que ya conoce, por lo que juzga las obras de arte por analogía con sus ideas subjetivas o experiencias personales" (Tarkovski, 2002, p. 68). Para Tarkovski, "El cine moderno se basa en algunas tendencias fundamentales del desarrollo de las formas" (p. 90) y dichas formas debían ser naturalistas, lo cual, para el cineasta, hablaría "del carácter de la forma de la imagen fílmica, perceptible de modo emocional" (p. 92).

> Se trata más bien de una impresión especial, despertada por la lógica del sueño, de combinaciones y contraposiciones desacostumbradas, sorprendentes, pero de elementos altamente reales. Y eso es lo que hay que reflejar con absoluta exactitud en la imagen. El cine, por su naturaleza, está obligado a no desdibujar la realidad, sino a esclarecerla (por cierto, los sueños más interesantes y más terribles son aquellos que se recuerdan hasta en su menor detalle) (Tarkovski, 2002, p. 93).

Tarkovski pensaba de Buñuel, cineasta al que admiraba, que era un cineasta *poético* antes que uno *político*: "La imagen artística no puede ser partidista: para poder ser realmente verídica, tiene que conjugar en sí el carácter contradictorio de los fenómenos[45]" (p. 75). Curiosamente, el cine posmoderno sí sería en algunos casos político antes que artístico (esto ya había existido antes del cine moderno como puede apreciarse en la propaganda nazi de Riefenstahl, o en la soviética de Eisenstein) y se referirá a causas concretas, más cercanas a la crónica que al arte, más alejadas de una

[45] Tarkovski hacía referencia a los fenómenos de la política y el arte.

visión tan abstracta como la condición humana. El cine moderno viene representado casi en su totalidad por el naturalismo empleado por los cineastas de la crueldad, que podría decirse que son el principio absoluto del que parten estos autores para hallar su visión del mundo. Si el cineasta clásico tendía a la fábula (y de esto no se deshará ni el cine moderno ni el posmoderno necesariamente, aunque vayan tendiendo menos a la misma), el cineasta moderno pretende preguntarse con una mirada más afilada y naturalista a las grandes preguntas del individuo en el mundo actual. En este sentido, como ya se ha explicado, Europa y América parecían seguir lógicas diferentes en cuanto al cine moderno.

El «escapismo estadounidense» frente a la solemnidad artística, intelectual y elitista de algunos cineastas europeos, fue otro de los grandes asuntos del cine moderno. De alguna forma, los autores después de que la historia del cine ya empezara a escribirse, y tras las desgracias acontecidas en la Segunda Guerra Mundial, pretendían hallar en lo cinematográfico una mirada superior descubierta por el cine clásico. En síntesis, podría decirse que algunas de las preguntas del cine moderno eran *¿Esperanza o desesperanza? ¿Alta o baja cultura? ¿Autor o masas?* lo que llevó a un cine posterior: el posmoderno, que encajaría mejor la ambigüedad o el nihilismo que los grandes dilemas de la modernidad cinematográfica no conseguían abarcar. Según Pujol Ozonas (2011, p. 42), esta época, dígase a mediados del fenómeno *Star Wars*, que ya iba acercando ciertos resortes de la posmodernidad en la cultura de masas, alertó a muchos cinéfilos e intelectuales que veían cómo "el trabajo de legitimación artística y cultural del cine llevada a cabo por los cinéfilos de los años cincuenta y sesenta saltaba por los aires con el éxito de directores y películas completamente alejados del canon de cine de autor". Así pues, el cine de autor fue una teoría inventada por los críticos de cine franceses que afirmaban que "los directores eran a las películas lo que los poetas a los poemas" (Biskind, 2021, p. 15).

> Hollywood venera los mitos (de ahí su tradición en la producción de fantasías), es decir, provee bocanadas de esperanza en la especie humana y en su capacidad para salvarse, mientras que los cineastas empoderados por la idea de *l'auteur* adoran desmitificar, impugnar leyendas, descreer (…) Esperanza, desazón, he ahí una dialéctica que afecta de lleno a lo que aquí queremos contar, porque es pura política. América era una nación joven y por tanto ingenua, mientras que Europa es una tierra vieja, inclinada al escepticismo. En su versión menos virtuosa, el mayor pecado de América es la credulidad y el de Europa es el cinismo. Esperanza o desazón, ese es el par. De ahí que también que hasta el cine más naturalista que se produce en Estados Unidos tenga una evidente propensión a la épica mundana (Vallín, 2020, p. 105).

5.3. Bonnie and Clyde y El último tango en París: Crueldad, erotismo y polémica.

Tanto a William Blum como a la crítica Pauline Kael les interesó *Bonnie and Clyde* como un gran ejercicio de cine moderno. Para Blum (1971, p. 33), lo interesante no era ver este largometraje como una curiosidad de unos determinados personajes o en su historia, sino en "la belleza de lo prohibido". Es decir, que para Blum lo que distrae al espectador de esta lógica es que exista moraleja e historia: "La intención es hacer hincapié en ciertos tipos de personas y sobre nuestra moralidad" (p. 30). Sin embargo,

Kael (1967, s/p) [46] encontraba en este cine de la crueldad moderno, concretamente de nuevo en el caso de *Bonnie and Clyde*, la película más emocionante desde *El mensajero del miedo* (1962) de John Frankenheimer.

> Aunque podemos descartar los ataques con "¿Qué buena película no es ofensiva?", el hecho de que, en general, solo las buenas películas provocan ataques por parte de muchas personas sugiere que la inocuidad de la mayoría de nuestras películas se acepta con tal complacencia que cuando una película estadounidense llega a la gente, cuando les hace reaccionar, algunos de ellos piensan que debe haber algo con ella, tal vez debería aprobarse una ley en su contra. "Bonnie and Clyde" trae al mundo casi aterradoramente público de las películas cosas que la gente ha estado sintiendo, diciendo y escribiendo. Y una vez que algo se dice o se hace en las pantallas del mundo, una vez que ha entrado en el arte de masas, nunca más podrá pertenecer a una minoría, nunca volverá a ser la posesión privada de un grupo educado o "conocedor". Pero incluso para ese grupo existe una emoción al escuchar sus propios pensamientos privados expresados en voz alta y al ver que algo de su propia sensibilidad se convierte en parte de nuestra cultura común (Kael, 1967, s/p).

Con las distintas críticas referidas a diversas películas del cine moderno, se puede vislumbrar cómo el recorrido de la interpretación analítica y artística hacían un trayecto mientras, por otro lado, otras destacaban la emoción de lo prohibido como un incentivo a la narrativa. Ya no se trataba solo de un debate artístico o racional, sino de uno puramente *emocional*. El cine moderno exigía al público mucho más que su predecesor, ya que la empatía no iba dirigida en exclusiva a víctimas o inocentes, sino que los personajes principales de estas películas, aún sin hacer empatizar necesariamente al espectador, podían ser crueles, viscerales y malvados (o incluso cuestionar su maldad o profundizar en su psique). De ahí, una pulsión placentera entre el sexo y la muerte, tan acallados durante la primera mitad del siglo XX en el arte, fueran tomando fuerza con el reflejo de aquellos personajes en los espectadores. En consecuencia, podría decirse que la segunda mitad del siglo XX trajo consigo una nueva forma de placer espectatorial y este no es otro que el de reconocerse, como individuo y espectador, en las conductas menos éticas, pero no solo desde lo denunciativo, sino como un signo de divertimento. De esta forma, el sentimiento individual de lo escondido, de lo oculto o de la frustración se volvía una experiencia colectiva, casi religiosa, en la sala de cine. Ya no se empatizaba en el cine, al menos en exclusiva, con el héroe, ni tampoco se acusaba a la clase gobernante de ser los únicos genocidas o malvados, sino que se tomaba al individuo como un oscuro reflejo de lo que sucedía en pantalla.

No solo *Bonnie and Clyde* era un ejemplo de un divertido juego de espejos que escapaba del puritanismo tan propio del cine clásico, o de la frustración y censura de su época, sino que otros ejemplos como *Toro salvaje* (1980) de Martin Scorsese denotaba cierta humanidad de un personaje despreciable, impulsivo, violento y misógino al final de la misma trama (esto también podría apreciarse en el final de *Ciudadano Kane* al otorgarle humanidad a Kane con el recuerdo de su trineo de la infancia como se mencionó anteriormente). Es decir, ver *Toro salvaje* e indignarse con la violencia ejercida por su personaje, así como la exploración de sus demonios internos o su relación con las menores y el alcohol, no era tan interesante, ni para el cineasta ni para el espectador moderno, como lo sería el relacionarse con el personaje de Jake LaMotta

[46] Disponible en: https://www.newyorker.com/magazine/1967/10/21/bonnie-and-clyde (Consultado el 4/1/2021).

(Robert De Niro) en tanto a que el *film* de Scorsese somete al espectador a enfrentarse al mismo durante dos horas. Algunos cineastas posmodernos como Park Chan-wook, Gus Van Sant, Quentin Tarantino, François Ozon o Todd Solondz han recurrido a la búsqueda de esta empatía mediante el humor negro en sus películas.

Este era otro gran debate del cine moderno: La empatía. Mientras que se iba forjando una época posmoderna caracterizada por la contradicción y las lógicas duales, la modernidad pretendía saber si era mejor agarrarse a la esperanza del cine americano, al cinismo del cine europeo o, simplemente, al carácter placentero, nihilista o intelectual de un largometraje. De esta manera, se fue creando una corriente de cine posmoderno que estas «películas de la crueldad», siempre atentas a despertar emociones que oscilaban entre la comedia y la tragedia (Tarantino o Almodóvar serían dos de los principales representantes de este cine), fueron gestando durante muchos años. De hecho, *Bonnie and Clyde* fue el principio de todo un ejercicio narrativo, aquel que aunaba «sexo y violencia» u «amor y violencia», que fue tomando mucha fuerza en el cine moderno, como puede apreciarse en *El honor de los Prizzi* (1985), de John Huston, en un romance entre los personajes interpretados por Jack Nicholson y Katheleen Turner, *El padrino: Parte III* (1990), de Francis Ford Coppola, en el idilio entre los personajes de Sofia Coppola y Andy García o en *Amor a quemarropa* (1993), de Tony Scott (Primera película guionizada por Quentin Tarantino), en la relación que existe entre los caracteres de Christian Slater y Patricia Arquette. Como puede apreciarse, el viaje del cine moderno al posmoderno se dio a través de dilemas éticos acerca de la fascinación por las emociones intensas del odio, el amor, el sexo o la violencia.

Imagen 51: *Bonnie and Clyde* (1967) de Arthur Penn.

> La crítica de cine (Pauline Kael) no escribía desde la inocencia: buscaba resquebrajar la coraza de culpa –moral, económica, de clase– que les impedía sentir placer ante el arte. La enfurecía el cine victimista y de "arrogancia liberal". Años antes de que la corrección política contaminara la evaluación del arte, denunció el error de confundir causas nobles o morales con el valor de una película que las tuviera como tema (Solórzano, 2014, p. 14).

Pauline Kael era "defensora de los cineastas y, a la vez, activista" y sentía una gran pasión por la polémica y un alto grado de genialidad para la inventiva (Biskind, 2021, p. 47). El co-guionista de *Boonie and Clyde*, David Newman, afirmaría (Biskind, 2021, p. 48) que Kael lo que dijo a la gente con su gran crítica de la película fue "Pueden ver esta película seriamente; no es obligatorio que sea una película de Antonioni sobre personajes alineados caminando por una playa, y en blanco y negro, para que sea una obra de arte". *Bonnie and Clyde* eran atractivos para la sociedad del momento por el

hecho de ser revolucionarios desde el punto de vista estético (Biskind, 2021, p. 30). El director, actor y guionistas de la película estaban de acuerdo en que “la violencia tenía que sacudir al espectador. Las balas tenían que herir no solo a los personajes, sino también al público (p. 30).

Semanas después de que *Bonnie and Clyde* desapareciera de cartelera, en diciembre de 1967, la revista *Time* sacó una portada con un diseño de la película (llevado a cabo por Robert Rauschenberg) anunciando un artículo titulado: “El nuevo Cine: Violencia…Sexo…Arte” (escrito por Stefan Kanfer). Se vislumbraba así una negación del espíritu cultural americano de los años cincuenta, cuando los artistas y espectadores empezaron a distanciarse de Karl Marx para acercarse a Sigmund Freud, pero, especialmente, de la “insistencia psicolanalizante y ensimismada de Tennessee Williams y William Inge, como un resurgir del interés por las relaciones sociales” (Biskind, 2021, p. 59).

Imagen 52: Portada de diciembre de 1967 de la revista *Time*.

> En el artículo, Kanfer citaba las escenas de lesbianas de *La zorra*, los impactantes cortes de montaje de *A quemarropa*, la violencia de *Bonnie and Clyde* y la experimentación vista en películas como *Blow-up* y *La batalla del ángel* para fundamentar que la innovación europea estaba marcando la tendencia dominante del cine americano. Asimismo, definía las características del «nuevo cine»: poco o ningún respeto a lo consagrado por la tradición, la cronología y la motivación; un promiscuo revoltijo de comedia y tragedia, héroes y villanos por igual, osadía sexual y una nueva e irónica distancia que se abstenía de emitir juicios morales obvios. Time calificó *Bonnie and Clyde* de mejor pelñicula del año, un “film crucial” y, y lo equiparó a películas pioneras como *El nacimiento de una nación* o *Ciudadano Kane*. Lanfer llegó a comparar la enboscada del final con la tragedia griega. (Biskind, 2021, p. 55).

Imagen 53: Final de *Bonnie and Clyde*.

Pauline Kael, defensora de *Bonnie and Clyde*, fue acusada de ser una gran discriminante en su forma de percibir las películas. Según Solórzano (2014, p. 15) "sus reparos al documental *Shoah*, de Claude Lanzmann, a *Haz lo correcto*, de Spike Lee, y a decenas de títulos sobre Vietnam fueron interpretados como antisemitismo, racismo y belicismo". Para la polémica Kael, la condescendencia para con el público era enemiga absoluta del arte, del mismo modo que para Tarkovski lo era el «partidismo», ya que la crítica no pretendía tratar de grandes ideales al hablar de arte, sino de una visión puramente artística. Al respecto de *La última ola* (1977), de Peter Weir, Kael añadió: "Los racistas blancos de generaciones anteriores los veían como seres mentalmente inferiores; los modernos, cargados de culpa, los ven como espiritualmente superiores. En ningún caso se les otorga su derecho más simple: equidad." (*op.cit.*). De esta forma, nacía una época en la que estar en contra o a favor de un determinado largometraje podía acarrear una oleada de populismo creciente, como ya se vio anteriormente en la militancia cinéfila de los franceses, en donde el debate se incrustaba entre los resortes de la rabia y el dogmatismo del cine.

> Kael le reprocha a Lanzmann el "*chantaje*" al que nos sometería en su perspectiva del Holocausto, donde "la metáfora visual dominante (meternos en los trenes que se dirigen una y otra vez a las fábricas de exterminio) solo está diciendo: '¡No olvidemos jamás!'. Su obsesión parece ser la de mostrarnos que los gentiles se lo volverían a hacer a los judíos si tuvieran la ocasión (Eulalia Iglesias citando a Pauline Kael, 2020, p. 32).

De alguna forma, el análisis más propio de la política de autores de la *Cahiers du Cinéma* empezaba a flaquear llegando a aparecer algunos críticos culturales, como es el caso de Kael, que se sentían estresados y saturados por la culpabilidad que emanaban ciertas cintas. Es decir, el chantaje de la culpabilidad al espectador del que hablaba Kael parecía estar llamando a un cine que resultaba intelectualmente pobre, disfrazando sus carencias de un sermón didáctico. Por ejemplo, se podría pensar en una escena famosa del largometraje moderno *Annie Hall* (1977), de Woody Allen, en el que el personaje de Alvy (Allen) está en la cola de un cine con el personaje de Annie (Diane Keaton) para poder ver el documental sobre el Holocausto, también de más de cuatro horas de duración, *La tristeza y la piedad* (1969), de Marcel Ophüls, y es en esa

escena cuando ambos tienen una discusión de pareja por querer ver otra cosa: “Ya la he visto, yo no me trago otro documental de cuatro horas sobre el nazismo” le dice Annie a Alvy al ofrecerle ver el documental de Ophüls.

Así pues, según Iriondo (2009, pp. 32-33), contrariando a Kael contra su discurso del «sermón» al espectador, la seguridad de la bútaca podía hacer perder de vista al espectador que en su interior también habitaba la lógica perversa y humana que hizo a los nazis cometer tales atrocidades.

> El problema que se nos plantea tiene que ver con el efecto que las imágenes provocan en el espectador. Es obvio que una especie de comodidad histórica está presente en nosotros cuando, después de unos cuantos años de acontecidos los hechos, contemplamos estas películas u otras de idéntico afán de denuncia. Somos espectadores de hechos criminales que normalmente mostramos nuestro horror y rechazo de aquellos acontecimientos, pero desde la seguridad de la butaca del cine o del salón de nuestra casa. La sensación de que individuos sin conciencia realizaron aquellos actos permite poner a salvo la nuestra, pues se nos hace difícil pensar, en nuestro fuero interno, que algún día podamos convertirnos en asesinos de masas (Iriondo, 2009, p. 33).

La tortura al espectador o el sermón se verá acrecentado mucho más con los planos secuencia o algunas «escenas largas» en el cine posmoderno, como se comprobará más adelante en *Irreversible* (2002) de Gaspar Noé, *Earthlings* (2005) de Shaun Monson o *Amor* (2012) de Michael Haneke, en las que se explicita un alto contenido gráfico repleto de violencia al servicio de denunciar una realidad. Pese a ello, también habrá ejemplos dentro del cine de la crueldad más posmoderno que deslizan sus imágenes hacía un camino más libre sin la necesidad de torturar la mirada, ni tampoco de evitarla, como es el caso de *Baraka (1992) de* Ron Fricke, *Fast food nation* (2006) de Richard Linklater o *The act of killing* (2012) de Joshua Oppenheimer y Christine Cynn.

De hecho, para Bret Easton Ellis (autor de la novela *American psycho*), escribió acerca de la película *Moonlight* (2016) de Barry Jenkins, *film* que ganó el Oscar a la mejor película del año, que se trataba de una película para que el público se sintiese virtuoso más allá de serlo realmente: “Casi parecía que la película se hubiera creado para ser idealizada por la cultura imperante en los medios de comunicación y para una falsa toma de conciencia corporativa del Hollywood progresista” (Ellis, 2020, p. 101).

> La película nos pide que soportemos el sufrimiento de Chiron sin ofrecernos apenas nada más. Chiron no tiene ningún rasgo particularmente interesante ni admirable, así que lo único que entra en juego es su tristeza y su dolor. (…) Y por eso parece que a *Moonlight* le gustan sobre todo las escenas de maltrato, que alcanzan el clímax con la paliza que un compañero de clase le propina a Chiron, y es cuando la película se vuelve activa en lugar de pasiva y Barry Jenkins se convierte en un realizador mejor y más directo. El film es una elegía al sufrimiento, rebosante de momentos dolorosos, una letanía de rechazos. Por su puesto que las películas siempre han mostrado el sufrimiento, pero existe un nuevo tipo de sufrimiento que cautiva al público contemporáneo y con el que se identifica de manera desproporcionada: el sufrimiento causado por la victimización (Ellis, 2020, p. 97).

Si se piensa en ejemplos como *Green Book* (2018) de Peter Farelly, *Precious* (2009) de Lee Daniels, *Cafarnáum* (2018) de Nadie Labaki o *Adú* (2020) de Salvador

Calvo, todos films con importantes nominaciones en los Oscar o en los Goya, se pueden hallar algunos ejemplos en el que la pornografía emocional, o el paternalismo de los cineastas responsables de las cintas, es la protagonista de historias protagonizadas por el sufrimiento de una víctima. Ellis completaría esta idea afirmando que esto "es lo que le pasa a una cultura cuando deja de importarle el arte" (Ellis, 2020, p. 96), llegando a protestar contra todo ello afirmando que en el mundo de hoy "Todo el mundo tiene que ser igual y reaccionar de idéntica forma ante una obra de arte concreta, un movimiento o una idea" (*op.cit.*). Es interesante que sea, precisamente, Bret Easton Ellis, autor de una de las nóvelas más polémicas de la era posmoderna, quien proclame su decepción para con la pasiva y reaccionaria visión del arte en la cultura actual.

La película *American psycho* (2000) de Mary Harron también recibió en su día muchas protestas feministas y, del mismo modo, se ha tachado tóxicamente a films como *El club de la lucha* o *Joker* (2019) de Todd Phillips como obras que ensalzan la masculinidad hegemónica. Sin embargo, dichas películas hacen todo lo contrario, condenarla sin miramientos. En algunas ocasiones, en el momento contemporáneo, parece que ya no se habla del arte o del cine, sino de una mirada activista en el propio medio. Es lo que ha llevado a los Oscar a crear una nueva normativa por la cual solo podrán aspirar a los grandes premios de la industria aquellos largometrajes que den visibilidad a las minorías. Esta decisión fue recibida por muchos cineastas, críticos y académicos con mucha polarización. Algunos lo veían como un acto valiente y otros como un acto censor.

> Entre los nuevos requisitos, de los que las candidatas al Oscar absoluto han de cumplir al menos dos de entre cuatro tipos de criterio, destaca la obligación de que al menos uno de los protagonistas o el 30% del reparto secundario represente a una minoría. Y el equipo técnico también debe ajustarse a la regla. Los cuatro estándares entre los que deben cumplirse al menos dos son los de "representación en pantalla, en temas y narrativa"; "representación en la dirección creativa y el equipo del proyecto", "acceso y oportunidades en la industria audiovisual, y "desarrollo de las audiencias". Para alcanzar la cuota de representación en pantalla y en la narrativa, la cinta tendrá que ajustarse a algunos de estos baremos: que uno de los protagonistas pertenezca a una minoría racial; que el 30 % del reparto secundario pertenezca a un colectivo poco representados; que el argumento se centre en la historia de alguno de esos grupos (Fernando García en La vanguardia, 2020)[47].

Prosiguiendo con la evolución en la crítica de cine, se halla la idea de que, según Iglesias (2020, p. 31), para Kael, "el entretenimiento o emoción" eran "circunstanciales a la experiencia fílmica". Es por ello que Kael encontraba una gran parte de esnobismo en la cultura de la crítica: "Normalmente nos aficionamos al cine porque nos lo pasamos bien viendo películas y lo que disfrutamos de ellas tiene poco que ver con lo que consideramos arte" (*op.cit.*)[48]. Además, Kael se enfrentó a la política de autores debido a la publicación de *Notes on the Auteur Theory* de Andrew Sarris en la revista *Film culture.* El método de análisis de los críticos franceses "enfureció a Kael, quien lo acusó (a Sarris concretamente como representante de este método) de convertir la teoría en "una fórmula rígida" (Solórzano, 2014, p. 23).

[47] Artículo publicado el 10/09/2020 en La vanguardia por Fernando García: https://www.lavanguardia.com/cine/20200910/483392819371/oscar-hollywood-diversidad-minorias-requisitos-polemica.html (Consultado el 20/1/2021).
[48] La cita pertenece al artículo de Kael: *Trash, art and the movies* (1969).

> La cereza del pastel era la afirmación de Sarris de que todas las películas de un autor, incluso las que hacía por encargo, contenían un "significado interior" donde podían reconocerse las huellas del cineasta, a través de las tensiones entre su personalidad y su obra. Kael alegaba que el término mismo era una redundancia y que solo servía como una justificación de los críticos para alabar malas películas de sus directores consentidos. Kael reclama a Sarris excluir de su olimpo a los directores que escriben sus películas porque –atendiendo a la propia teoría de Sarris– estos directores-guionistas no podían mostrar tensiones entre su personalidad y sus obras (Solórzano, 2014, p. 23).

Por otro lado, Kael rechazó considerar *Ciudadano Kane*, para muchos críticos la mejor película de todos los tiempos, una obra cuyos méritos estuvieran sustentados en su mayoría en la figura de Orson Welles, lo que Kael consideró un despropósito debido a que, según un ensayo de la propia Kael publicado en 1971, la co-autoría de Welles junto a Herman J. Mankiewicz, era del todo cuestionable. La crítica explicó en su ensayo que la autoría del guion era prácticamente completa de Mankiewicz, por lo que se le atribuyó a Kael ser una de las más acérrimas críticas de la política de autores que consideraban al director el máximo responsable de una obra cinematográfica. "En un momento en el que los demás críticos descubrían aún en el film detalles sorprendentes de gran profundidad, Kael afirmó que se trataba de una obra de arte superficial" pero dicha opinión "cayo por su propio peso al confesar sus hábitos cinematográficos" (Thomson, 2020, p. 135).

> En aquel momento, Kael era una de las mayores críticas más importantes de Norteamérica y una escritora excelente, pero afirmó que solo veía las películas una vez. Las razones que aducía para ello merecían atención. Decía que las películas debían ser sensacionales, inmediatas y tan arrebatadoras que el espectador debía quedarse con el primer visionado. Si una película no funcionaba a la primera, esa película no valía la pena (Thomson, 2020, p. 35).

En consecuencia, muchos críticos no tomaron en serio la ferocidad de los argumentos de Kael al ser tan «despiadada» con películas que solo había visto una vez, tomando notas y sin mirar la pantalla todo el tiempo. Además, Kael vio también "un asunto de exaltación masculina" (Iglesias, 2020, p. 31) en la política de autores y tenía opiniones nefastas de algunas de las grandes películas europeas que consagraron el cine moderno: "La autora (Kael) achaca a estos directores exponer como una verdad muy profunda algo tan obvio para ella como la vida hueca de las clases altas y resultar por ello indulgentes con esos personajes." (*op.cit.*).

En consecuencia, se puede apreciar cómo hubo muchos críticos con el cine clásico y el renovado cine moderno, además de vislumbrar sus diferencias entre el conteniente americano y el europeo. Mientras se establecían normas rígidas a tomar en consideración para valorar lo que era una buena película o una buena obra de arte, un buen espectador o un buen cinéfilo, un buen cineasta o un buen polemista, el arte cinematográfico seguía hacía delante en el corazón de grandes debates que, incluso a día de hoy, parecen irresolubles.

> La globalización de la cinefilia y la crítica, la proliferación y progresivo peso de los festivales o el fenómeno digital no son más que elementos que contribuyen a configurar un paisaje, el contexto en el que un determinado modelo cinematográfico

> sale a la luz y durante unos años se convierte en una de las tendencias dominantes, precisamente, en esos ámbitos que acabamos de enumerar. La tendencia que se inicia a mediados de la última década del siglo XX se prolongará al menos durante toda la primera del siglo XXI (…)" (Pena, 2020, p. 31).

Por otro lado, resulta de gran interés mencionar la película *El último tango en París* (1972), de Bernardo Bertolucci, *film* que narra la pasión sexual entre una joven parisina (Maria Schneider) y un maduro norteamericano (Marlon Brando), como una de las películas claves del cine moderno. El largometraje, incluso a día de hoy sigue siendo polémico y sembrando debates éticos y feministas acerca de la naturaleza de la representación de la mujer, dentro y fuera de la pantalla [49]. Además, Bertolucci, cineasta que tuvo a su merced al palmarés galo de Cannes con la obtención de la Palma de oro honorífica en 2011, así como el Oscar a mejor película y dirección en *El último emperador* (1987), es un claro ejemplo (también podría serlo Roman Polanski) de cómo un cine europeo podía venderse muy bien tanto en la Academia de Hollywood como en los festivales más competitivos de Europa, que cada vez iban tomando un camino más internacional en sus distintas secciones.

"Al contrario de las feministas que criticaban a Jeanne (personaje de Schneider), Kael veía en ella un tipo de mujer superficial y sabia a la vez". Celebraba que la protagonista, "plegable y ligeramente maleducada", saliera, al final, vencedora" (Solórzano, 2020, p. 51). Fue en plena ebullición de la segunda ola feminista cuando apareció el largometraje del director italiano, película que "se decía, reducía a las mujeres a esclavas sexuales del hombre, dispuestas a obedecerlos y a dejarse humillar" (p. 64). Otra postura fue la de la crítica de cine, y militante del movimiento feminista, Molly Haskell quién "tomó distancia del victimismo de algunas de sus compañeras de causa. Más aún: Afirmó que la película se trataba de la "des-represión" de una mujer a través de actos sexuales" ya que, mediante la liberación sexual que conllevaba mantener relaciones sexuales con un desconocido se liberaba a la mujer de "la "esclavitud" del cuerpo y de la dependencia emocional" asociada a la sexualidad femenina (Solórzano, 2020, p. 51).

> Al concentrarse casi solamente en la relación de Jeanne y Paul dentro del departamento, las feministas más radicales (…) perdieron de vista lo que en verdad era feminista y subversivo de El último tango en París. Esto es que la protagonista pusiera fin a una relación que consideraba gastada, y que al verse acosada por su ex amante decidiera que lo mejor era librarse para siempre de él. Las mujeres que veían en Brando un símbolo de todo lo opresor y egocéntrico de la cultura machista,

[49] Según elDiaries Cultura (2018): "Bertolucci fue protagonista de una polémica en 2016, cuando salió a la luz una entrevista del director en 2013 donde afirmaba que se había portado de "una manera horrible" con Maria Schneider durante la escena de la violación en *El último tango en París*, protagonizada por Marlon Brando y la actriz de 19 años. El director confesaba en la entrevista de la Cinemateca francesa que, junto a Brando, habían engañado a la actriz para rodar la famosa escena. Tras la difusión de sus declaraciones, en 2016 el director matizaba que Schneider estaba al tanto de la naturaleza de la escena y que lo único que desconocía era el uso de la mantequilla que Brando, que entonces tenía 48 años, usaría como lubricante." La actriz Maria Schneider murió en 2011 tras haber admitido varias veces todo lo que le quedó de carrera que se sintió violada y humillada, así como que sus lágrimas en la película eran reales y no actuadas (Consultado el 5/01/2021).

> no vieron las implicaciones de su muerte en pantalla. No sólo de su muerte, sino de su forma de morir: en manos de la jovencita a la que creía conquistada, habiendo pasado de seductor a payaso y dejando como única huella en el mundo un chicle pegado en la barra de un chándal (Solórzano, 2020, p. 53).

Imagen 54: *El último tango en París* (1972) de Bernardo Bertolucci.

Bertolucci, que fue uno de los principales representantes del Nuevo cine italiano (1955-1975), halló en el seno de esta película una polémica semejante al caso de la italiana *La condena* (1990), que ya se mencionó anteriormente. Sin embargo, el arraigo de estas cintas era a la vez su causa más polémica. Mientras que, por un lado, Buñuel rodó *Las Hurdes* (1933) torturando animales y, por otro, pueden verse casos como el de Bertolucci en *El último tango en París* en el que la violación es real, admitido por el acuerdo "Bertolucci-Brando" así como el testimonio póstumo de la propia Schneider, quien, sin saber nada de ese acuerdo, admitió sentirse violada en la vida real, llegó un punto en el que el cine moderno no solo miraba el resultado final sino los métodos cuestionables de ciertos autores que "torturaban" a sus actores, u animales, para hallar un mayor grado de realidad (máxima del cine moderno) como podría ejemplificarse en el famoso caso de Shelley Duvall, quien fue atormentada por el director Stanley Kubrick en el rodaje de *El resplandor* (1980). Casos semejantes podían verse en el maltrato animal de *Holocausto Caníbal* (1980) de Ruggero Deodato o del asesinato de una vaca real al final de *Apocalypse now* (1979) de Francis Ford Coppola, película que ganó la Palma de oro. Sin embargo, estas polémicas de torturas animales y humanas se dieron también en otros casos de películas muy admiradas y respetadas del continente europeo, como es el caso de *Andrei Rublev*, película en la que Tarkovski hizo arder una vaca de verdad.

> "Para poder informar de lo vivo, el artista presenta lo muerto, para poder hablar de lo infinito, el artista presenta lo finito. Un sustitutivo. (…) Lo terrible está encerrado en lo bello, lo mismo que lo bello en lo terrible. La vida está involucrada en esa contradicción que en el arte aparece como unidad armoniosa y dramática a la vez" (Tarkovski, 2002, p. 62).

Pese a la opinión de los cineastas, los críticos o los distintos movimientos sociales acerca del cine, o de la cultura, moderna en relación a la crueldad y su representación, estos son temas que interesarán muchísimo en el cine posmoderno, a sus autores, al movimiento #MeToo, en definitiva, a una sociedad posmoderna que cuestiona todos los grandes relatos, su ética, motivaciones y forma.

6. Del cine moderno al cine posmoderno: El cine de la crueldad en la actualidad[50]

6.1. De la realidad a la hiperrealidad

Según Gutiérrez Correa (2014, p. 296-297), un ejemplo típico del cine moderno es la moralidad de su mensaje y la redención de las criaturas que habitan la pantalla. Como ejemplo de ello, Correa expone los casos del cine de Martin Scorsese, redentor siempre con los «malvados» (a excepción de algunos casos como *El lobo de Wall Street* donde el bróker interpretado por Leonardo DiCaprio no termina *mal*), o el de Clint Eastwood, más concretamente en el caso de *Million Dollar Baby* (2004) o *Gran Torino* (2008), tratando ambos largometrajes sobre un hombre mayor y solitario que, pese a su pasado tormentoso (por lo cual el personaje sufre de manera intermitente), acaba por «adoptar» a una figura joven e indefensa que contiene en sí misma todos los valores que el personaje anciano valora como, por ejemplo, afán de superación, necesidad de una figura paternal o bondad.

Esto podría retrotraernos a otros clásicos del cine moderno más *mainstream* como es el caso de *Karate Kid* (1984) de John G. Avildsen. Sin embargo, en ambas películas de Eastwood hay una muerte de la persona joven, lo cual hace que estos personajes terminen por afrontar un acto final que redima, de una vez por todas, no solo al joven, ya desaparecido o a punto de hacerlo, sino al anciano. De esta forma, el héroe deja atrás su pasado y remedia su existencia (*op.cit.*). "Esa figura paterna caída que necesita ser revindicada es característica del cine moderno (en cambio en el cine posmoderno, la figura paterna casi no existe)" (pp. 296-297). En consecuencia, el cine posmoderno tiende a olvidar la redención, la superación o la salvación moderna por pura desconfianza hacia esas tramas. "El cine posmoderno muestra una visión descreída de la realidad, ya no trata de mostrar la realidad «como es», si no que la relativiza en verdades parciales según puntos de vista" (p. 297).

> Así pues, las películas «posmodernas» ya no nos ofrecen un relato «oficial» que luego podemos complementar con múltiples alternativas imaginarias: el texto público que vemos se propone directamente como una de estas variaciones. Este cambio resulta claramente perceptible en el paso de una novela a su versión fílmica: en el Hollywood tradicional, la versión cinematográfica reprimía (censuraba) su fuente literaria, la cual funcionaba como el texto alternativo y obsceno, no reconocido públicamente, de la película (una prostituta de la novela se convierte, pongamos por caso, en una cantante de bar en la película); muy al contrario, las actuales versiones cinematográficas poscódigo «sacan a la luz» de forma explícita lo que estaba presuntamente «reprimido» en el original (véase, precisamente, el caso de *El talento de Mr. Ripley*, donde el héroe pasa a ser abiertamente gay) (Zizek, 2006, p.51).

[50] Parte de este capítulo fue publicado en el artículo de la Revista *Ámbitos*: https://bit.ly/3mXAM7C

Imágenes 55 y 56, de izda. a dcha.: Créditos iniciales de *El talento de Mr. Ripley* (1999) de Anthony Minguella.

En los créditos iniciales de *El talento de Mr. Ripley* (1999) de Anthony Minguella, ya se contempla esa clásica duda, propia del cine posmoderno, sobre la personalidad de su personaje: Unas líneas dividen su rostro desquebrajado y afligido antes de comenzar el largometraje, en el cual el espectador contemplará el gran desafío de Ripley (Matt Damon): Ser otra persona.

Según Zavala (2005, s/p): "el cine posmoderno tiene un inicio simultáneamente narrativo y descriptivo acompañado por un simulacro de intriga de predestinación". Lo que se muestra es, aparentemente, un profundo deseo erótico y romántico, propio de su homosexualidad reprimida (Tom Ripley está enamorado de Dickey Greenleaf) y lo que el *film* termina por confirmar es que dicha apariencia es distinta, compleja, íntima y secreta[51]: Tom Ripley no desea a Dickey (Jude Law), sino que quiere ser él. "Siempre pensé que era mejor ser alguien falso que ser un don nadie verdadero", llega a confesar Ripley antes de uno de sus crímenes. Él no puede amar ni hacer nada de verdad, solo puede suplantar y esa es la tragedia que muchas películas posmodernas enfocarán en las tramas que envuelven a sus desequilibrados personajes: sus debilidades, sus capas, sus intimidades y debilidades más profundas. Si se tiene en cuenta esta trágica consecuencia de Tom Ripley (personaje basado en una novela de Patricia Highsmith), se puede vislumbrar, para completar más su imagen de personaje típicamente posmoderno, cómo este no tiene figuras de apoyo ni paternas de ningún tipo, tampoco es víctima de un complejo de Edipo -como en las tragedias clásicas y modernas-: Ripley vive completamente solo y prefiere cualquier cosa antes que vivir consigo mismo.

Sin embargo, Tom Ripley no es un psicópata al que comparar, por ejemplo, con el *yuppie* Patrick Bateman (Christian Bale en la película *American Psycho*) o Hannibal Lecter (Anthony Hopkins en la película *El silencio de los corderos*), y es justamente eso lo más terrorífico de Ripley. Según Zizek (2006, p. 44) "Lo inquietante de este personaje, por supuesto, es que parece carecer del más elemental sentido ético" pero "cuando comete un asesinato, lo hace a disgusto, deprisa, de la forma menos dolorosa posible, como quien realiza una tarea desagradable pero dolorosa". Esta inquietud neurótica que tiende al «desequilibrio del héroe» (como ya diría Guilles Deleuze) podría hallarse

[51] Este deslizamiento de «capas de hielo» por el *iceberg* de los personajes ya se dio mucho en el cine de la crueldad de Hitchcock, como puede apreciarse en *La soga, film* en el que la cámara muestra toda la intimidad, tanto la criminal como la social, de los dos personajes principales. Al final, se desvela que estos personajes no querían comprobar qué se siente al matar a un ser humano, sino que buscaban ser Dios. Algo parecido, aunque con causas más minimalistas y rutinarias, sucede con la premisa de *El talento de Mr. Ripley* o de, por ejemplo, *El club de la lucha*. En el último largometraje mencionado, el joven protagonista no desea ni consumir compulsivamente en Ikea ni poner una bomba en un banco, no se trata de una forma binaria y política de la vida social y cultural (como es más propio pensar de la época moderna), que puede tender hacia la pasividad o la radicalidad. Más bien, ambos extremos serían como una mera reducción de la identidad del individuo, inducida por la sociedad de consumo, a cuento de no enfrentarse a sus verdaderas frustraciones consigo mismo y con el mundo.

también en el evidente caso de la película, casualmente del mismo año que el *film* de Minguella, *El club de la lucha* (1999) de David Fincher o, en la más contemporánea, *La estafa (Bad education)* (2019) de Cory Finley. Según Gérard Imbert, (2010, p. 17), 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". Se trata de un cine caracterizado por su inclinación hacía lo disperso, lo confuso, lo fragmentario y lo múltiple. En pocas palabras, el cine posmoderno es un cine alejado de las verdades absolutas y de la realidad.

> El cine posmoderno puede ser explicado a partir de la filosofía del lenguaje del último Wittgenstein, para quien el lenguaje construye una realidad autónoma frente a la realidad que perciben nuestros sentidos. El cine es así un instrumento para construir realidades que no necesariamente tienen un referente en la realidad externa al espacio de proyección (Zavala, 2005, s/p).

Por otro lado, para Gutierrez Córrea (2014, p. 298), "en el cine posmoderno (…) ya no hay una toma de partido por la derecha ni la izquierda ni por el capitalismo ni el comunismo, hay más bien una parodia de dichos discursos aduciendo que no llevan a nada", se "tiene una visión descreída y descomprometida con la ciencia" (esto se verá muy claro en la serie *Black Mirror* más adelante) (*op.cit.),* se da una relatividad moral bastante distinta a la del cine moderno, es decir, las cosas son buenas o malas dependiendo de las circunstancias y esto se evidencia en que los personajes pueden ser amorales, y no por ello el director va a juzgarles (*op.cit.*) como sucede en el caso de *El talento de Mr. Ripley*. En definitiva, el cineasta posmoderno registra la realidad de una manera muy gráfica, compleja e hiperrealista.

Imagen 57: *El talento de Mr. Ripley* (1999) de Anthony Minguella.

> Baudrillard observa que, en los bienes de consumo, se vuelve cada vez más importante el valor de signo y no su valor intrínseco. La más elevada función del signo es, según él, "hacer desaparecer la realidad, y enmascarar al mismo tiempo esa desaparición" (1996: 17). Además, en las culturas posmodernas, las tecnologías y los medios de comunicación llegan a modificar radicalmente la percepción y las experiencias de las personas. Ambos factores contribuyen para la creación de lo que Baudrillard denomina como "hiperrealidad". La realidad es invadida y remplazada por el simulacro (Von Werder, 2013/ sp).

Por otro lado, alejando la cuestión de la identidad en el cine posmoderno, sería interesante plantearse el caso de *El bosque* (2004) de M. Night Shyamalan como una película que cuestiona la realidad bajo el simulacro de la hiperrealidad. La trama de la película narra la vida de los habitantes de una aldea rural, a finales del siglo XIV, los cuales viven encerrados debido a la presencia de unos extraños seres que habitan en el bosque que rodea el pueblo. Sin embargo, viven en el siglo XXI y los monstruos no son reales, sino una construcción ficticia de los líderes del pueblo para que nadie abandone nunca la aldea bajo la premisa de la peligrosidad, violencia y, en definitiva, mala fe del mundo moderno. Zizek (2009, p. 38) halló en la película la presencia de dos universos: "la abierta y moderna «sociedad del riesgo» frente a la seguridad del antiguo y cerrado «universo del sentido»; pero el precio del «sentido» es un espacio finito, cerrado y guardado por monstruos innombrables", los cuales no existen, sino que son un mito disuasorio de los líderes de la comunidad. En este sentido, se puede mencionar también *El show de Truman* (1999) de Peter Weir como un claro ejemplo de hiperrealidad, como se aprecia en la vida de Truman (Jim Carrey), un hombre joven que vive encerrado en un estudio gigante de televisión sin ser consciente de ello. Dilemas semejantes plantean *films* posmodernos como *El club de la lucha* (1999), *Matrix* (1999) de las hermanas Wachikowski, *Puro vicio* (2014) de Paul Thomas Anderson o *Network* (1976) de Sidney Lumet. Retomando el caso de *El bosque*, Zizek se planteaba la cuestión del mal y la violencia en el largometraje de Shyamalan.

> ¿Qué pasaría si el mal auténtico de nuestras sociedades no fuera su dinámica capitalista como tal, sino nuestros intentos de sustraernos a ella — sin dejar de beneficiarnos— construyendo espacios comunales cercados y protegidos, desde «barrios residenciales privados» hasta grupos raciales o religiosos exclusivos? Es decir, ¿no es precisamente la clave de *The Village* demostrar que hoy día un retorno a una comunidad auténtica en que el discurso aún expresa emociones verdaderas —la aldea del socialismo utópico— es un fraude que sólo puede escenificarse para los realmente ricos? Hoy día las figuras ejemplares del mal no son consumidores normales que contaminan el medio ambiente y viven en un mundo violento de vínculos sociales en desintegración, sino aquellos que, completamente implicados en la creación de las condiciones de tal devastación y contaminación universal, compran un salvoconducto para huir de las consecuencias de su propia actividad, viviendo en urbanizaciones cercadas, alimentándose de productos macrobióticos, yéndose de vacaciones en reservas de vida salvaje, etc (Zizek, 2009, p. 40).

Imagen 58: *El bosque* (2004) de M. Night Shyamalan

Como puede comprobarse, para Zizek *El bosque*, más allá de una fábula fantástica sobre el amor, es una película sobre la necesidad contemporánea del simulacro, de una *nostalgia utópica* y de un presente y futuro aterradores y vertiginosos. Un vértigo que solo el simulacro, una ilusión, una copia, puede llegar a calmar o subsanar. Estas películas posmodernas dan cuenta de una lógica hiperreal mediante el uso de la fantasía y la creación de universos fantásticos cerrados (El cine de Yorgos Lanthimos, del que se hablará más adelante, es muy característico de este fenómeno), con el fin de ilustrar la situación en la que se halla lo real en la actualidad. Estas lógicas de «encierro» abundan en el cine posmoderno: Truman, de *El show de Truman*, está atrapado en su realidad, la cual es un macroestudio de televisión; Ivy, de *El bosque*, está encerrada en su aldea sin saber que vive más de un siglo por delante de lo que le cuentan; Tyler Durdeen, de *El club de la lucha*, vive atrapado en una sociedad consumista que le parece irreal (**"**Cuando surja una profunda exploración del espacio, habrán corporaciones que nombrarán todo, la Esfera Estelar de IBM, la Galaxia de Microsoft, el Planeta Starbucks" piensa en *off* el personaje en una escena de la película).

Sin embargo, este encierro de los personajes, cuyas tramas desafían la ilusión de la realidad y la muestran con gran desconfianza, va más allá en muchos cineastas contemporáneos: Ari Aster habla en *Hereditary* (2018) y *Midsommar* (2019) de lo que supone vivir encerrado en una depresión y el lenguaje que utiliza es *hipervisible* o propio de esa pornografía del horror que mencionaba Gerard Imbert. Por otro lado, de forma más caótica y posmoderna retrataría la depresión Charlie Kaufman en el guion de *¡Olvídate de mí*! (2004) de Michel Gondry, o en la dirección y guion de *Anomalisa* (2015) o *Estoy pensando en dejarlo* (2020), mediante lo que podría denominarse un ejercicio de «anarquía narrativa» sobre los horrores de la mente.

> Detrás de la orgía de imágenes, algo se esconde. El mundo, al escamotearse detrás de la profusión de imágenes, es otra forma de la ilusión, quizá una forma irónica que despunta. (…) Las imágenes ya no son el espejo de la realidad, sino que más bien están en su centro y la han transformado. Entonces la imagen no tiene otro destino que la propia imagen, y por tanto la imagen ya no puede imaginar lo real porque se ha vuelto ella misma real (Baudrillard, 1998, p. 21).

Para Imbert (2019, p. 15), el cine posmoderno ubica a personajes que se relacionan con el mundo de una forma más inestable, ya sea "en los modos de consumir, más compulsivos, en la dificultad para conseguir un puesto de trabajo, en la estructura de la familia (…), en la relación de pareja, más sujeta a cambios o intermitencias". De alguna forma, se trata de explorar al individuo mediante su relación con el mundo axiológico (*op.cit*.) y de retratar una época en la "que media es el cuerpo, el sentir (físico)", el cual "predomina sobre el sentimiento y la emoción" (p. 19).

Por otro lado, se trata de un cine que habla del desconcierto que supone el mundo actual más allá de lo individual. Por ejemplo, en los *films Jack Clayton* (2007) de Tony Gilroy y *Okja* de Bong Joon-Ho se encuentra, como centro de sus tramas, una denuncia al simulacro de las imágenes *eco-friendly* que se comportan como escaparate de responsabilidad ética y corporativa, tras las cuales, en ambos largometrajes, se hallan monstruos al mando de la dirección de dichas empresas bajo prácticas de *green washing*. Es decir, la idea de la desconfianza (asunto que enfocará el cine de la crueldad posmoderno en cineastas como Ruben Ostlund) y de que el ser humano contemporáneo vive encerrado y engañado, será gran parte de la cinematografía posmoderna.

Imagen 59: *Okja* (2017) de Bong Joon-Ho.

Imagen 60: *Michael Clayton* (2007) de Tony Gilroy.

Imagen 61: *El show de Truman* (1999) de Peter Weir

> ¿Qué entiendo por cine posmoderno? Un cine del cuestionamiento y de la ruptura, de corte exploratorio, que se sitúa al margen de lo *mainstream* (…) más radical en la medida en que hace caso omiso del pensamiento binario para hurgar en la complejidad humana, en la ambivalencia del sujeto actual, un cine que huye a menudo de todo planteamiento axiológico (más allá del bien y del mal, más allá del tabú), que describe, observa y diseca más que explica u opina, se explaya en la mirada, *hipervisibiliza* objetos y sujetos, los pone al desnudo, se desenvuelve en la vivencia bruta más que en la exposición lógica (Imbert, 2019, p. 12).

En consecuencia, el cineasta posmoderno se vuelve tremendamente revanchista con la realidad y con el mundo. Como respuesta, realiza películas como expresión de su individualidad más profunda e íntima aludiendo más al esquema

emocional y catártico que al racional para realizar sus tesis sobre el mundo. Esta fragmentación se inició con "la «ruptura» de Godard con el modernismo fílmico clásico de los grandes «*auteurs*» (Hitchcock, Bergman, Fellini, Kurosawa)", lo que generó en "los '70 una serie de reacciones estilísticas en contra del mismo cine en sí" (Jameson, 1991, p. 90). Es decir, el cine y los *cinéfilos* se volvieron contra su propio dogmatismo y ésta es una de las bases posmodernas: deshacerse de las normas esquemáticas del cine que tanto asfixian a sus creadores, así como de los criterios de la *buena crítica*. Una vez más es importante centrarse en Pauline Kael y en cómo sus feroces críticas contra aquellas películas consideradas «sagradas» para la cinefilia hegemónica, resultaban renovadoras. La lucha seguía siendo la cultura de masas, la «enfermedad» de la cinefilia, Estados Unidos y Europa, los gustos elitistas frente al creciente *fenómeno fan* con los Beatles y Elvis Presley, la temida «americanización» o la banalización del holocausto en la cultura. "Frente a la trascendencia moderna- las ideologías, la Historia, el progreso, los imperativos de todo tipo: morales, sexuales, etc.- la posmodernidad se devuelve en la inmanencia, en la necesidad del aquí y ahora" (Imbert, 2017, p. 16).

> La posición de Kael marca la posición de la posmodernidad frente a la Teoría de autor: la posmodernidad no desea valorar la posición del director como un gran autor, pues el arte es de todos y para todos. La premisa del cine moderno era idolatrar la genialidad del director masculino como autor único e indiscutible de un film, y a la vez valorar al cine como un arte. Además, el arte en la modernidad siempre fue valorado por encima de la cultura de masas. En la posmodernidad todo cambia. Esa genialidad del autor y además la Teoría de autor misma fueron fuertemente cuestionadas pues el cine no es para los posmodernos una posibilidad de expresión de un único autor y, además, aunque aceptan la categoría de cine como arte, el arte ya no está categorizado por encima de la cultura de masas, sino que es un simple producto social de ellas. Ese discurso se mantiene hoy en día en el mundo posmoderno (Gutiérrez Correa, 2014, p. 299).

Por otro lado, los cineastas, así como los artistas posmodernos sienten una gran ansiedad por el presente y el futuro, tendiendo hacía una obsesión por la distopía o el apocalipsis. En síntesis, la distopía, término asociado a John Stuart Mill por su uso en una intervención parlementaria en 1868, pretende ser el reverso de la utopía y pretende definir una "sociedad indeseable en sí misma" mientras que la utopía hace alusión a un lugar "donde todo es como debe ser" (Hernández-Ranera, 2008, p. 29).

"La nada es, para una cultura espectral, el horizonte más excitante" (Argullol, 2007, p. 12). Para Imbert (2019, p. 23), en el cine actual "los imaginarios proyectados en el futuro reflejan las inquietudes de hoy, la inestabilidad del presente, la incertidumbre vinculada a la ausencia de futuro, las turbulencias políticas y las amenazas económicas". Películas más *mainstream* como *2012* (2009) de Roland Emmerich, *Noé* (2014) de Darren Aronofsky, *¡madre!* (2017) de Darren Aronofsky*, Bienvenidos al fin del mundo* (2013) de Edgar Wright, *Señales del futuro* (2009) de Alex Proyas o el *remake* de *La guerra de los mundos* (2005) de Steven Spielberg, vaticinan el fin del mundo casi como un instrumento lírico, aunque superficial en cuanto al exceso de estilización tan propia de esta tipología de cine, a la vez que las emociones intensas, ligadas a lo primitivo y a la supervivencia, tomaban la pantalla. Por otro lado, otras películas *de auteur* posmodernas afrontan el fin del mundo casi como una muerte del individuo o como metáfora de una depresión como en el caso de *Melancolía* (2011) de Lars von

Trier, *El caballo de Turín* (2011) de Béla Tarr o incluso, aunque este título «navega» entre las dos aguas, *Hijos de los hombres* (2006) de Alfonso Cuarón.

> En un momento de quiebra del modelo patriarcal, en el que la democracia se desvela como farsa, el político como impostor y el régimen financiero como verdadero y perverso eje directivo de los destinos humanos, asistimos a una puesta en jaque de la autoridad como concepto, y con ello a un derrumbe progresivo de la figura paterna (Vargas-Iglesias, 2014, p. 11).

Para Imbert (2019, p. 24) el enemigo ya no es una invasión extraterrestre, como sucedería en el caso de *Independence day* (1996) de Roland Emmerich*, Aliens vs. Predator* (2006) de Paul W.S. Anderson *o La guerra de los mundos*: "Ahora el mal no es tan visible" y a diferencia de amenazas externas, ahora "el enemigo es interior". Algo parecido sucede en una escena de *El club de la lucha* en la que Tyler Durdeen recita para los miembros de su sociedad terrorista: "Nuestra guerra es la guerra espiritual, nuestra gran depresión es nuestra vida. Crecimos con la televisión que nos hizo creer que algún día seríamos millonarios, dioses del cine o estrellas del rock. Pero no lo seremos (…)." Por otro lado, si se toman algunas de estas premisas como ciertas, esto conllevaría a pensar si las películas contemporáneas son capaces de percibir la desgracia más allá del narcisismo del propio individuo.

Por ello, es consecuente comprender la relación del individuo posmoderno frente a las tragedias del mundo, es decir, fuera del individuo. Susan Sontag escribió en *Ante el dolor de los demás* (2010):

> El atentado al World Trade Center del 11 de septiembre de 2001 se calificó muchas veces de «irreal», «surrealista», «como una película» en las primeras crónicas de los que habían escapado de las torres o lo habían visto desde las inmediaciones. (Tras cuatro décadas de cintas hollywoodienses de desastres y elevados presupuestos, «Fue como una película» parece haber desplazado el modo como los supervivientes de una catástrofe solían expresar su nula asimilación a corto plazo de lo que acababan de sufrir: «Fue como un sueño».) (Sontag, 2010, p. 25-26).

Por otro, Lipovetsky añadiría en *La era del vacío*:

> La «tanatocracia» se desarrolla, las catástrofes ecologistas se multiplican sin por ello engendrar un sentimiento trágico de «fin del mundo». Nos acostumbramos sin desgarramiento a lo «peor» que consumimos en los *mass media*; nos instalamos en la crisis que, por lo que parece, no modifica los deseos de bienestar y de distracción. La amenaza económica y ecológica no ha conseguido penetrar en profundidad la conciencia indiferente de la actualidad; debemos admitirlo, el narcisismo no es en absoluto el último repliegue de un Yo desencantado por la «decadencia» occidental y que se abandona al placer egoísta. Ni versión nueva del «divertirse» ni alienación —la información jamás estuvo tan desarrollada—, el narcisismo ha abolido lo trágico y aparece como una forma inédita de apatía hecha de sensibilización epidérmica al mundo a la vez que de profunda indiferencia hacia él: paradoja que se explica parcialmente por la plétora de informaciones que nos abruman y la rapidez con la que los acontecimientos *mass*-mediatizados se suceden, impidiendo cualquier emoción duradera (Lipovetsky, 2000, p. 52).

Imágenes 62 y 63, de arriba abajo: Justine (Kirsten Dunst) esperando, en dos secuencias distintas, desnuda, frente al planeta Melancolía, el cual destruirá la tierra en pocos días en el *film Melancolía* (2011) de Lars von Trier.

Fue Imbert (2019, p. 24), quien aseguró que "la destrucción de las Torres Gemelas incide en el imaginario colectivo, el miedo a que el caos domine sobre el orden, la idea que aparece (…) en muchas películas de que ya no vivimos, sino que sobrevivimos", así como la presencia de "el fantasma de la deshumanización del ser humano". Mientras Imbert incide en el miedo apocalíptico que ciertas imágenes han traído a las sociedades posmodernas, Lipovetsky incidía en la presencia de una «tanatocracia» que conformaba una banalización que hacen los *mass media* fomentando el narcisismo como válvula de escape. Asimismo, para Sontag, los ataques terroristas del 11-S trajeron consigo la presencia de la imposibilidad absoluta de la creencia. Es decir, que muchos individuos veían belleza en las ruinas de las Torres Gemelas y, además, comparaban lo sucedido como algo más propio a la naturaleza de la industria del cine que de la realidad. Lo que se temía que nunca pasaría, empezó a suceder. A este respecto, Sontag (2010, p. 87) añadiría que la gente no está únicamente banalizada contra la violencia por su "dieta regular de imágenes violentas", sino por el miedo. "Las imágenes que habrían tenido a los espectadores encogidos y apartándose de repugnancia hace cuarenta años, las ven sin pestañear siquiera todos los adolescentes en los multicines." (*op.cit.*). Esto ya pareció aventurarlo el personaje de Álex en *La naranja mecánica* al ver una violación en una pantalla de cine: "Parece increíble que los colores del mundo solo parezcan reales al «videarlos» en una pantalla". Una pequeña reflexión semejante traía consigo el cineasta posmoderno Adam McKay en su película *El vicio del poder* (2018):

> A medida que el mundo se va volviendo más confuso, tendemos a fijarnos únicamente en lo que tenemos delante, ignorando las fuerzas arrolladoras que, en realidad, cambian y definen nuestras vidas. Y como cada vez trabajamos más y más horas y cobramos menos, cuando tenemos algo de tiempo libre lo último que queremos es complicarnos la vida analizando al gobierno, a los grupos de presión, los acuerdos comerciales o la legislación fiscal (Narrador en *off* en el prólogo de *El vicio del poder*, guionizado por Adam McKay).

Como puede apreciarse, el cine posmoderno es un claro ejemplo de lo que es sentir atracción por las metáforas del *apocalipsis*. La depresión en *Melancolía* viene

ligada al fin del mundo, al recibimiento de la muerte en una puesta en escena espectral y sexual al mismo tiempo, mientras que, en *El caballo de Turín,* el fin del mundo sucedió a finales del siglo XIV con el abrazo de Nietzsche a un caballo azotado en una calle de Turín como detonante. Es decir, el sufrimiento individual se vuelve una maldición que termina por aniquilar toda la vida en la tierra en el cine actual. Para Imbert (2019, p. 30) estas dos películas concretas reproducirían "una estética de la desaparición: cultivar poéticamente la idea del fin de todo, dentro de una aceptación resignada o melancólica". A este respecto, otro largometraje posmoderno como *Estoy pensando en dejarlo* (2020) de Charlie Kaufman, resulta otra evidencia que utiliza la cuartada de una ruptura de pareja para representar el fin de toda vida.

Al respecto del recorrido vital del individuo como una obra de teatro, se hace necesario mencionar a Erving Goffman para quien la experiencia cotidiana del ser humano era una interpretación teatral. Esta será una de las máximas del cine posmoderno, cada vez más enfocado en expresar la literalidad más gráfica en términos audiovisuales en cuanto a la expresión de las emociones e incluso de los pensamientos, como puede apreciarse en la cinematografía de Charlie Kaufman o Terrence Malick. Por otro lado, aunque ambos cineastas son radicalmente opuestos, su obra es una gran referencia posmoderna en tanto a que las películas de ambos autores se basan, en gran medida, en la expresión visual del mundo interior del individuo. En definitiva, un cine que, mediante la hiperestilización trata de reflejar los mundos del cineasta. En el caso de Kaufman, su visión oscurecida del mundo y, en el caso de Malick, la luminosa. Con ello convive el cineasta y el espectador posmoderno, con catarsis de belleza y oscuridad al mismo tiempo en cartelera.

> En su calidad de actuantes, los individuos se preocuparán por mantener la impresión de que actúan de conformidad con las numerosas normas por las cuáles son juzgados ellos y sus productos. Debido a que estas normas son tan numerosas y tan profundas, los individuos que desempeñarían el papel de actuantes hacen más hincapié que el que podríamos imaginar en un mundo moral. Pera, qua actuantes, los individuos no están preocupados por el problema moral de cumplir con esas normas sino con el problema amoral de construir la impresión convincente de que satisfacen dichas normas. Nuestra actividad atañe en gran medida, por tanto, a cuestiones de índole moral, pera como actuantes no tenemos una preocupación moral por ellas. Como actuantes somos mercaderes de la moralidad (Goffman, 1997, p. 267).

Imágenes 64, 65 y 66, a la izda. y de arriba abajo: ¡*Olvídate de mí!* (2004), *Anomalisa* (2015) y *Estoy pensando en dejarlo* (2020) de Charlie Kaufman; Imágenes 67, 68 y 69, a la dcha. y de arriba abajo: *El nuevo mundo* (2005)*, Song to Song* (2017) y *El árbol de la vida* (2011), de Terrence Malick.

Imágenes 70, 71 y 72, de izda. a dcha.: Póster de *Estoy pensando en dejarlo* (2020) de Charlie Kaufman, *El caballo de Turín* (2011) de Bela Tarr y *Melancolía* (2012) de Lars von Trier.

> (…) los posmodernos en el cine no quieren tapar nada, es más lo muestran todo, mezclando lo cotidiano con lo vulgar, sexo y violencia sin tapujos haciendo una parodia de la vida sin ningún prejuicio o resquemor pues quieren ser honestos consigo mismos y con los públicos y decir de una vez por todas que este mundo está lleno de anti-héroes amorales que satisfacen sus deseos a doquier (Gutiérrez Correa, 2014, p. 300).

6.2. La intensificación de las imágenes: El cine de la crueldad posmoderno como catalizador del mundo contemporáneo

La realidad en el cine posmoderno parece estar desgastada o agotada, y es por ello que los autores de este tiempo tratan de estilizar sus universos, quizá, para huir de

la misma realidad. Afirma Sontag (2010, p. 58) que “el mundo actual requiere una realidad filmada o fotografiada, intensificada y temible”. De ello se puede deducir que vivimos en un mundo que, agotado o aburrido de la realidad, busca en las imágenes fotográficas o cinematográficas una realidad terrorífica que intensifique la experiencia de contemplar dichas imágenes. En esta línea, según el escritor José Ovejero (2012, p. 35), existe una crueldad “conformista” imperante en la cultura contemporánea que no tiene ningún objetivo más allá del espectáculo.

> Un uso conformista de la crueldad consiste en la absorción de los impulsos destructivos de un grupo para transformarlos en sublimación socialmente inoperante. Muy bien representada en el cine, pero en absoluto ausente de la literatura, esta crueldad se convierte en espectáculo, en esparcimiento que se agota en la provocación de emociones tan intensas como vicarias. Asesinos en serie, policías sádicos, violadores, todo tipo de psicópatas pueblan miles de páginas y de fotogramas que no tienen otro sentido que el entretenimiento, el cual parece ser la meta de la mayor parte de la producción cultural contemporánea (Ovejero, 2012, p.35).

Por tanto, ello explicaría una de las principales razones por la que vivimos saturados de personajes ficticios tan intensos y terroríficos como son violadores, asesinos o sádicos. Esto se debe a que estos personajes generan ingresos, entretienen y generan una intensidad que la realidad no es capaz de ofrecer. De este modo, esa necesidad de escapismo de una realidad aburrida a una ficción ultraviolenta o cruel puede ser explicada también en términos mercantiles. Es decir, que la saturación de crueldad en el cine responde también al dinero que estos largometrajes generan.

Según Ovejero (2012) el cine y su insaciable muestrario de crueldad y monstruosidades, mostradas y empaquetadas por la mercadotecnia del cine, también responde a algo más que a un espectador cansado y aburrido de las imágenes. Diría Ovejero (*op. cit.*, pp. 38-39) que “Matamos a través de intermediarios y por tanto no necesitamos sentirnos culpables de nuestros impulsos agresivos” como “turistas de las grandes emociones”, mediante una butaca cómoda de cine y un refresco. El espectador desea personajes que cumplan sus pulsiones ávidas de grandes emociones, como un turismo por la crueldad. Una vez más, se encuetran placeres lúdicos en este cine con una importante diferencia que no ofrece la realidad: la ausencia de culpabilidad en el espectador.

Por ello, podemos comprender que el cine de la crueldad también tiene una función catalizadora que podría ahuyentar a la realidad para dar lugar a una especie de «crimen sin castigo» en forma de imagen cinematográfica. Las imágenes son las asesinas, mientras los espectadores pasarían a ser testigos mudos y pasivos en una *orgía de imágenes*, como diría Baudrillard (2006, p. 27). Es decir, la ficción como intermediaria de los peores impulsos del ser humano.

> (…) conceptos como la ansiedad y la alienación (y las experiencias a las que corresponden, como sucede en El grito) ya no resultan apropiados en el mundo del posmodernismo. Las grandes figuras de Warhol —la propia Marilyn o Eddie Sedgewick—, los famosos casos de aniquilación y autodestrucción de fines de la década de 1960, y las grandes experiencias dominantes de la droga y la esquizofrenia, parecen ya no tener mucho en común ni con la histeria y las neurosis de los tiempos de Freud, ni con las experiencias clásicas de aislamiento y soledad radicales, anomia, revuelta privada, locura al estilo de Van Gogh, que dominaran el

> período de auge modernista. Este desplazamiento en la dinámica de las patologías culturales puede describirse diciendo que la alienación del sujeto ha sido sustituida por la fragmentación del sujeto (Jameson, 1991, p. 31).

Este texto de Jameson podría ejemplificarse bien en el cine mediante el caso de los créditos iniciales de *Goya en Burdeos* (1999) de Carlos Saura, película en la que los créditos se funden en el interior de un cerdo abierto en canal, en un matadero de la época, con un encadenado dirigido a formar el rostro de Francisco de Goya (Francisco Rabal). Esta identidad, tan radicalmente cruenta y realista, también terminaría por fomentar otros *biopics* alejados de toda realidad como las dos películas de Pablo Larraín: *Neruda* (2016) y *Jackie* (2016).

Imágenes 73, 74 y 75: Secuencia inicial de *Goya en Burdeos* (1999) de Carlos Saura.

Por consiguiente, el cine, como ejercicio de representación, y por tanto de naturaleza ficticia, que «agrede» e incómoda al espectador, sigue siendo uno de sus principales pilares en el cine de la crueldad. El espectador desea un hurgamiento ficticio, alejado de toda responsabilidad para con este cine. Una cinematografía que,

comportándose como una intermediaria entre lo que puede ser interpretado como una exploración de la miseria humana y el espectador, acaba por ser un atentado reivindicativo en contra de un humanismo que puede llegar a parecer *naif*[52] y falaz.

Alberto Hernando (2017) [53] reflexionó sobre ello al pensar en la película *Anticristo* (2009) de Lars von Trier, largometraje en el que encontraba un ejemplo perfecto de lo que era el cine de la crueldad, con un importante foco en el acto, en sí mismo, de la representación de la crueldad como una reafirmación sermoneadora y agresora.

> Lo que películas como *Anticristo* nos enseñan es que representar es cruel. Y abrazan esa crueldad. Es cruel porque supone imponer una mirada sin coartadas; y eso, un acto de afirmación, es lo que sentimos como una agresión. Sobre todo, cuando la mirada atenta contra los valores de nuestra tradición humanista y hurgan, como suele suceder, entre las miserias de lo humano con un tono parecido al del sermón (Hernando, 2017).

Imagen 76: *Anticristo* (200) de Lars von Trier

En la imagen 76 se expone uno de los fotogramas de *Anticristo*, en el que se muestra a un zorro devorando sus propias entrañas. Segundos después, dicho zorro afirma con una voz monstruosa: “Reina el caos”. Es así como el director se acerca a la depresión de uno de los personajes principales, a través de una naturaleza cruel, mortuoria y autodestructiva. Es decir, von Trier abraza la representación de la crueldad adentrándose en la misma sin ningún prejuicio ni timidez. Como se puede observar en el fotograma *ut supra* referenciado, se trata de un cine que muestra de forma hiperrealista, y a veces metafórica, una crueldad constitutiva de la imagen y la narración.

Por otro lado, la representación de la crueldad en el cine también se basa en la creación de un morbo que atienda al interés concreto del artista. Según Atiénzar (2017) [54]: “El morbo es quizá un componente básico en el cine de la crueldad, ya que se fundamenta a través de la desesperación, la soledad y el miedo de sus personajes”. Es

[52] Según el DRAE: Dicho del arte o de una obra artística que se caracteriza por reflejar la realidad con deliberada ingenuidad, aparentemente infantil, y con poesía y simplicidad.

[53] Cita proveniente del artículo titulado Cine de la crueldad (2017), publicado en la revista de crítica cinematográfica Mutaciones en el que Alberto Hernando reflexionaba sobre este cine a raíz de un análisis de la película Anticristo de Lars von Trier. Disponible en: https://revistamutaciones.com/anticristo-larsvon-trier-cine-crueldad/ (Consultado el 13/1/2021).

[54] Artículo de Sherezade Atiénzar en la revista Mutaciones (2017) disponible en: https://revistamutaciones.com/4-terror-psicologico/

decir, que a través del morbo[55] , el cineasta de la crueldad encuentra un camino para narrar la miseria de sus personajes.

Ya sea como Lars von Trier, o como otro de estos artistas, los cineastas de la crueldad que mencionó Bazin al escribir su ensayo, u otros cineastas como los que menciona Atiénzar (2017) como Stanley Kubrick, Carl Theodore Dreyer (coincidiendo ser este uno de los seis cineastas de la crueldad de Bazin), Michael Haneke o King Vidor, se aferran al morbo y al terror psicológico para mostrar, a través del lenguaje cinematográfico, su «atractiva» visión acerca de la miseria humana. Es por ello que "el terror y la crueldad" pueden ser "como dos imanes, quedando como una opción al gusto del creador y artista" (Atiénzar, 2017).

El desnudar la crueldad y el gusto del creador por la perversidad cinematográfica, como una fusión del arte y del terror, puede verse reflejado en una de las historias que conforman el largometraje *La casa de Jack* (2018) de Lars von Trier, en el que un cadáver (Uma Thurman) se convierte, mediante la narración en *off* de un *psycho-killer* en un cuadro a través de una secuencia de montaje. Es decir, un cine que reflexiona a través de su propia condición cruel la perversidad de imágenes cinematográficas en donde lo violento, lo muerto o el terror llega a ser visionado como una obra de arte.

Imagen 77: *La casa de Jack* (2018) de Lars von Trier

Según Starks (2002, p. 122) uno de los ejemplos contemporáneos más representativos del cine de la crueldad actual fue llevado a cabo en *Titus* (1999) de Julie Taymor en el que su directora "explora los modos de representación fílmica y difumina los límites del arte alto/bajo desafiando las convenciones del cine narrativo clásico, en particular el género de películas de terror, así como utilizando modos de representación realistas y estilizados para explorar imágenes de abyección en niveles múltiples". Por tanto, se habla de un cine en el que la representación difumina estandartes elitistas y se dirige a estilizar las imágenes realistas con el fin de explorar la abyección.

> Debido a su énfasis en la experiencia del espectador y las posiciones de visualización en relación con las imágenes de horror, *Titus* es mucho más «cine de crueldad», en el sentido de teatro de crueldad de Antonin Artaud, que el «cine cruel» de Carol Clover para describir películas de terror que provocan placer de visualización masoquista en sus audiencias (Starks, 2002, p. 122).

[55] 3º acepción según el DRAE de morbo: Atracción hacía acontecimientos desagradables.

Imagen 78: *Titus* (1999) de Julie Taymor.

El hecho de que estos cineastas de la crueldad tengan un enfoque determinado hacia la perversidad, ya sea atendiendo más a la moral del acto o a lo abyecto (lo pornográfico), deja de manifiesto que si algo hacen estos cineastas es mostrar, aunque algunos se acerquen más a provocar. El cine de la crueldad encuentra en los matices de su visión perversa de lo humano "una combinación entre el distanciamiento y la absorción que conlleva el neoliberalismo en cuanto a los cambios importantes que experimentamos en la intimidad, el trabajo, la realidad y nosotros mismos" (Bayman, 2019, p. 287). Es decir, la crueldad rutinaria de los cambios que sufrimos en nuestra vida en sociedad.

Por consiguiente, se entiende que, para este autor, esta visión cinematográfica conlleva una reivindicación ideológica y política de carácter social que pretende focalizar, sin ningún miedo o prejuicio, la crueldad y la miseria social más allá de la condición humana o, en su defecto, conjugada con ella. Es decir, que el cine de la crueldad pretendería ser un duro resorte para denunciar no solo lo mal que funciona el ser humano, negándose a establecer ninguna diferencia entre el individuo y la sociedad neoliberal. Más bien, el individuo sería una representación en sí mismo de la crueldad del neoliberalismo.

Según Bayman (2019, p. 294): "En su representación de la crueldad, estas películas son críticas cinematográficas de un impulso común contemporáneo que en el ámbito social se ha denominado «sadopopulismo»". Este término fue acuñado por el historiador Timothy Snyder (2018, p. 276-277) con el que pretendía explicar la lógica electoral de "limitar el voto exclusivamente a aquellos que se benefician de la desigualdad y para aquellos a quienes les gusta el dolor". Relacionar el concepto de «sadopulismo» con la lógica de un cineasta de la crueldad establece casi una visión impositiva al limitar el universo del cineasta a explotar el dolor para aquellos espectadores que pudieran ser atraídos por el mismo, como si el cineasta de la crueldad convocara a su público con un espectáculo morboso y grotesco.

Según Bayman (2019, p. 291), este cine de la crueldad presenta, especialmente en la cinematografía *mainstream*, ante el espectador "el lado oscuro de la fantasía de la reinvención propia". Esto puede comprobarse en el actor teatral de la película *Birdman*, en el músico de *Whiplash*, en el buscador de noticias de *Nightcrawler*, o en la idea de felicidad residente en la familia de *Gone girl*. Se trata de una reinvención que "necesita violencia", una reinvención que mata la creencia de que existe "el centro de orientación de un ser auténtico" (*op.cit.*).

Imágenes 79 y 80: *Whiplash* (2014) de Demian Chazelle

Por otro lado, el cine de la crueldad se enfoca también en la condición curiosa que hay en el ser humano (ya sea desde una visión más abyecta o más moralista). El gusto por esta miseria o crueldad en el espectador contemporáneo puede deberse a que el cine de la crueldad es un acercamiento a lo que es considerado tabú por la sociedad.

Según Choe (2007, pp. 80-81), este mundo de «imágenes-impulso» tiene como objetivo "revelar la violencia y la crueldad que permanecen después de la saturación afectiva de la imagen cinematográfica y de los límites morales que dividen el bien del mal y lo humano de lo animal". Es por ello que debemos atender a la condición curiosa, y la fina línea que separa dicha condición del morbo, que pretende satisfacer al espectador a través de un cine de la crueldad que se aleja de convencionalismos y se acerca a tabús varios con la finalidad de sorprender.

> Puede que en la mayoría de estos espectadores llamados «morbosos» subyazca el interés por el conocimiento de lo que ha sido considerado tabú, el interés por los límites de lo real, los límites de la crueldad y, en último término, de los motivos profundos del comportamiento de las personas. Es el placer de saltarse las convenciones sociales, en particular las convenciones sobre lo que está prohibido ver (Villanueva *et al*., 2013, p. 594).

En este sentido, se puede afirmar que el cine de la crueldad representa una puesta en escena para aquellos espectadores que, aburridos de una realidad que pretenden maquillar con la intensidad que ésta, de alguna forma, sienten que no puede darles, buscan en el cine experiencias que sacien su hambre de morbo, reivindicación y placer audiovisual. Es decir, el cine de la crueldad, que para Bazin era un cine que *mostraba por encima de narrar* desde una visión moralista, se convierte hoy en día en una fuente reivindicativa para exponer una fascinación por lo morboso y por aquello que no puede ser visto desde las particularidades de un personaje.

Ya decía Laing (2020) que para considerar si estamos frente a una verdadera obra del cine de la crueldad, esta película se enfocaría, casi por completo, en la psicología interna de los personajes, excluyendo toda trama dramática convencional que podría verse, por ejemplo, en el cine de Hollywood. Sin embargo, en el cine de la crueldad, concepto que como se evidencia está cargado de debates e historia, se encuentra también un espacio para la libertad de expresión. Un espacio en el que el cineasta, supuestamente reprimido por los cánones hollywoodienses y harto del humanismo mostrado en el cine comercial, decide abrir al espectador un nuevo espacio. De ahí el interés catalizador o morboso que puede atraer a ciertos espectadores dispuestos a colocarse bajo la pantalla de este cine, que podría ser considerado todo un género en sí mismo (Imbert, 2017, p.17).

> Incluso en una película como *Anticristo*, con violencia explícita de esa que te hace apartar la mirada, la crueldad está más en el gesto de representar, de romper un tabú e invertir el orden de la mirada humanista, que en lo representado. No se trata de imágenes gratuitas, sino perfectamente coherentes con la película. De manera similar al ojo de Buñuel, tratan de agredir la mirada del espectador para abrirla a otra percepción (Hernando, 2017, s/p).

Según Imbert (2017, p. 18) la violencia, la muerte y el horror conforman una triada que atraviesan, de manera constante, la representación actual. Una triada que, según el propio Imbert (2017, p. 16), se enmarca dentro de "una experiencia de los límites" obsesionándose con estar "al margen de las normas" a través de la ruptura entre los distintos géneros cinematográficos. Por lo tanto, se puede colegir que el cine de la crueldad encuentra en nuestra industria, y en nuestro mundo actual, un lugar bastante confortable para vivir y prosperar. Según Byung-Chul Han (2021:77), actualmente, en los largometrajes, se expresa "un grado extraordinario de fría crueldad". Es así como se instala la pornografía de la violencia, la cual logra convertir la violencia o el crimen en un asunto indoloro, fomentando un espectador pasivo, indiferente y callado ante el exceso de imágenes violentas provenientes de los *mass media* (Chul Han, 2021:78).

En la misma línea, según Flórez (2019, pp. 198-199): "Cuando la misma insatisfacción se ha convertido en una mercancía y el *reality show* fortifica la *voluntad del patetismo*, los sujetos consumen aceraladamente" dándose una atracción en la actualidad por un "imperio de lo *hipervisible*, de ese *reality show* que revela la atracción ejercida por lo monstruoso" (p. 199). Asimismo, "Todo se desliza hacia la *diversión*, la vida *escenificada por idiotas*, dentro de la que también aparece, sin dudas, la violencia" (p. 199) llegando a una sociedad que ha llevado al "punto límite del extasis permanente" (*op.cit.*) entre lo que se puede encontrar el "de lo social (la masa), del cuerpo (la obesidad), del sexo (la obscenidad), de la violencia (el terror), de la información (la simulación)" (*op.cit.*).

Afirmaba también Imbert (2017, p. 725) que la realidad, una vez desgastada, dejaba a la mirada perdida en lo espectral, en lo muerto. De esta forma, el cine nos proveería solo de los «referentes fuertes»: Cuerpo, sexo, identidad, horror y muerte. Dichos referentes son los protagonistas temáticos del cine de la crueldad.

6.3. La crónica negra: Representación de hechos reales

Según Rodríguez Carcela (2015, p. 52) las narraciones mostradas en la crónica negra "son retratos de las debilidades humanas y de las miserias que todos llevamos dentro y que en un momento dado pueden salir al exterior de una manera extremadamente violenta". Es decir, se trata de un género que narra hechos delictivos reales.

El cine se ha hecho eco de diversas representaciones relacionadas con crímenes reales, llegando a utilizar dichos actos para crear historias bañadas en lo morboso, lo sermoneador y lo insoportable. Podemos recordar el caso de *Kapò* y de *Noche y niebla*, películas que narraban la crueldad de los campos de concentración a mediados del siglo pasado desde dos visiones distintas dentro del mismo cine de la crueldad: La abyecta (la pornográfica) y la cruel (la moralista), como ya se revisó con anterioridad en el debate que resucitó Serge Daney acerca de André Bazin y Jacques Rivette. Se trataba de una visión concreta de un hecho real lleno de crímenes, como

son los campos de concentración, narrados como una exploración de la perversidad habida en los mismos.

En este sentido, utilizar los campos de concentración como fuente para impactar, reivindicar, hacer llorar o, simplemente, trasladar con un espíritu lúdico, destinado a lo extremo, al infierno que supusieron los actos reales narrados en estos *films*, supone un hecho bastante debatido que aún perdura en el tiempo. Una vez determinados los límites entre la realidad y la ficción en el cine de la crueldad, se hace necesario adentrarse en la crónica negra, donde se debe atender a la realidad y a la representación de la misma.

> El género policíaco se hace fuerte y adquiere una nueva dimensión cuando el suceso a investigar parte de la crónica de sucesos o crónica negra, los acontecimientos escabrosos sacan a relucir verdades ocultas, vergüenzas policiales y abusos de poder, desmitifican el discurso oficial desde lo particular y aportan un nuevo punto de vista a la crónica oficial (Montero Moral, 2015, s/p) [56] .

Según Montero-Moral (2015), los cineastas tienden a enfocar de una forma particular la narración de un acontecimiento violento propio de la crónica negra. La aproximación de dichos autores parte del enfoque en el que la parte escabrosa del delito tiende a explicar o denunciar lo que conllevó a dicho acontecimiento. Estas películas "nos permiten reflexionar sobre cómo cambia la situación social y política, sobre cómo las formas de abordar el hecho histórico y el hecho criminal son diferentes" (Montero-Moral, 2015, s/p). Al respecto del cine de la crueldad actual, el cineasta que más ha despertado interés en lo relativo a la crueldad de su obra cinematográfica con la crónica negra podría ser el austriaco Michael Haneke.

Según Pérez Acosta, (2017) [57] , Michael Haneke se ha preguntado en toda su filmografía por la barrera entre la realidad y la ficción, como sucede en el caso de la trilogía de la glaciación, en la que se muestran distintos sucesos de la crónica negra para convertir lo real en representado.

Imagen 81: *71 fragmentos de una cronología al azar* (1994) de Michael Haneke.

[56] En este caso, Montero Moral reflexiona en la revista Mito: Revista cultural sobre la relación existente entre la crónica negra y el cine, concretamente el caso de *La isla mínima* (2014). Disponible en: http://revistamito.com/cronica-negra-y-recreacion-historica-en-el-cine-espanol-de-el-crimen-de-cuenca-ala-isla-minima/ (Consultado:13/1/2021).

[57] Artículo de Enrique Pérez Acosta titulado Michael Haneke y el cine de la crueldad (2017) para la publicación Mutaciones. Disponible en: https://revistamutaciones.com/michael-haneke-cine-crueldad/ (Consultado: 13/1/2021).

Según Imbert (2017, p. 734) “El problema es cuando la representación empobrece lo real y se torna obscenidad”. Partiendo de esta cita de Imbert, se podría definir a Haneke como un perfecto ejemplo del cine de la crueldad actual, ya que en sus películas abundan toda clase de perversidades y miserias desde una perspectiva moralista en la que la puesta en escena, saturada de morbo y de una intensidad perversa, disgusta y no complace al espectador, llegando de alguna forma a «desnudar» los elementos perversos que hay en pantalla para revelarlos como tales. Como afirmó Imbert (2017, p.418) “Haneke se dirige al estómago más que a los ojos”.

En primer lugar, debemos atender que la crueldad mostrada en el cine de Haneke, ya sea inspirada en sucesos reales de la crónica negra como es el caso de la Trilogía polar [58], se centra en una violencia cotidiana que va ligada no solo a lo físico, sino a lo psicológico.

> La trilogía polar aborda brillantemente una aproximación a sucesos extraídos de la crónica negra. Se trata del suicido por razones desconocidas de una pareja burguesa (incluyendo el asesinato de su hija), del asesinato absurdo de una muchacha por un adolescente y del incomprensible ataque indiscriminado de un joven en una oficina bancaria. Haneke ha abordado los sucesos de una manera completamente ajena a los clichés del cine comercial convirtiendo esas historias en una mirada sobre la crisis de la sociedad contemporánea, su banalidad, su incapacidad de construir un sentido (Vera, 2007, s/p) [59].

Imagen 82: *El séptimo continente* (1989) de Michael Haneke.

El acercamiento a la realidad en el cine de Michael Haneke se da a través de una crueldad insoportable mostrada mediante el hiperrealismo y el minimalismo, sin negar el espíritu morboso o *voyeur* del espectador. Es decir, Haneke pretende analizar la psicología de personajes perturbadores que cometieron actos perversos en la realidad desde una fría y cruel representación de los actos en cuestión, analizando sus causas

[58] Trilogía escrita y dirigida por Michael Haneke conformada por: *Él séptimo continente* (1989), *El vídeo de Benny* (1992) y *71 fragmentos de una cronología al azar* (1994) siendo *El séptimo continente* co-escrita con Johanna Teicht.

[59] Cita extraída del artículo de Juan Manuel Vera titulado Haneke: fragmentos de la fría realidad (2007) para la Revista Trasversales (número 6). Disponible en: http://www.trasversales.net/t06jmv.htm

y consecuencias, llegando a acercarse incluso a los orígenes del fascismo nazi en *La cinta blanca* (2009).

> Haneke es el gran poeta trágico del cine contemporáneo. Y en sus obras, como sucede en toda tragedia, no hay resolución del conflicto, no puede haberlo. Siempre, al final de una tragedia, hay que poner un punto y aparte. No hay modo de rehacer la historia, la que Haneke nos cuenta o la nuestra, la de los espectadores que, como él se encarga de recordarnos constantemente, asistimos a la proyección, porque el cine de Haneke es un cine dentro del cine. Así lo quiere mostrar el realizador austríaco. El caso de *Caché* —de la misma manera que otras impactantes películas suyas, como *El séptimo continente, El vídeo de Benny, La pianista* y, por descontado, *Funny games*— no es una excepción (Mèlich, 2014, p. 69-70).

Asesinatos, suicidios, maltrato animal o vejaciones son algunos de los temas más recurrentes que encontramos en la obra de Haneke a través de una puesta en escena fría, grandes dosis de maldad gratuita y azarosas, la dilución entre realidad y ficción, el gusto por el juego o la amenaza de una catástrofe (Imbert, 2017).

Según Imbert (2017, p. 398): "no hay aquí ninguna idea de destino (de fatalidad trascendente), sino la de los sujetos que han asumido la violencia, la han integrado en su hacer cotidiano, por diferentes que sean sus causas". Es por ello que la miseria humana mostrada en el cine de la crueldad actual suele ir dirigido a una perversidad aceptada y banalizada en la que los personajes conviven. Por consiguiente, en el espectador queda una sensación de incomodidad y de interés pedagógico en los dilemas morales mostrados en pantalla.

Sin embargo, se cuenta con otros casos de crónica negra en el cine de la crueldad actual que se centran en las particularidades psicológicas de los ejecutores de la violencia desde una visión hiperrealista de la misma, como es el ejemplo de la Trilogía de la muerte[60] de Gus van Sant. El caso de *Elephant* (2003) explora la matanza que hubo por parte de unos alumnos a profesores y estudiantes en el instituto Columbine en 1999, mientras que en el caso de *Last days* (2005) se exploran los últimos días con vida del músico Kurt Cobain antes de acabar con su vida, narrada a modo de diario personal. La crueldad mostrada en estas dos películas, concretamente, es exploratoria, narrada casi como si fuera la representación, fría, psicológica e íntima, y especialmente hiperrealista de la muerte (Imbert, 2017, p.398).

Imágenes 83 y 84: *Elephant* (2003) de Gus Van Sant

[60] La trilogía de la muerte es una trilogía cinematográfica escrita y dirigida por Gus Van Sant conformada por: *Gerry* (2002), *Elephant* (2003) y *Last days* (2005), siendo *Gerry* co-escrita por Matt Damon y Casey Affleck.

> La mirada que nos ofrece Gus van Sant, sobre todo en estas dos películas-y, en eso, se diferencian de otras producciones-, es una mirada cercana, casi íntima, que acompaña a los protagonistas en su viaje, al modo del diario en *Last days*, en forma de apuntes que siguen la actualidad de esta violencia en *Elephant* -el cómo se actualiza-, sus mecánicas, sus rituales. Es la de un observador frío pero interesado, atento a los cuerpos, que se detiene en los rostros-en la traducción «humana» de esta violencia-, como para descifrarla, como si la violencia fuera un enigma (Imbert, 2017, p.398).

Por tanto, se puede evidenciar que la relación entre realidad y ficción puede quedar diluida en el cine de la crueldad actual a través de un intento de indagar y reflexionar sobre la propia violencia y mostrándola sin caer en el deseo de no herir al espectador. Por consiguiente, se trata de una condición *voyeur* que desea comprender lo incomprensible y de representar lo irrepresentable de una forma hiperrealista, a través de planos secuencias largos y fijos, como puede verse en el caso del asesinato de un niño pequeño en *Playground* (2016) de Bartosz M. Kowalski o en la violación a una mujer en *Irreversible* (2002) de Gaspar Noé.

Por otro lado, encontramos casos como las recientes *The favourite* (2018) de Yorgos Lanthimos o *The painted bird* (2019) de Václav Marhoul, en el que la visión de dos acontecimientos históricos reales, en contextos distintos a nuestra contemporaneidad, como son la vida de la reina Ana Estuardo (Olivia Colman) en el siglo XVIII o la búsqueda de auxilio de un niño judío (Petr Kotlar) en la Segunda Guerra Mundial, sirven a sus cineastas para introducir imágenes impactantes, estilizadas e hiperrealistas de la perversidad de épocas anteriores a la nuestra.

Imágenes 85 y 86, de izda. a dcha.: *La favorita* (2018) y *The painted bird* (2019).

En el caso de *Playground*, se encuentra otro ejemplo de crónica negra aunada al cine de la crueldad. Se trata de una película que narra, entre otros acontecimientos extremos, el secuestro y brutal asesinato a sangre fría de un niño de dos años, suceso real sucedido en Liverpool en la década de 1990, ejecutado por dos niños de doce años que se aburrían en su último día de curso.

Kowalski, co-guionista y director de la película, afirmó (2018, p. 24): "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".

Con ello, se puede entrever que cineastas como Haneke, van Sant o Kowalski se acercan a la introsprección de la crueldad humana a través de sucesos reales, como

tratando de visibilizar, en contra del exceso de humanismo, «buenas intenciones» y *happy endings*, una cantidad notable de sadismo y crueldad; como si desearan mostrar, de forma explícita, tal y como es dicha crueldad, tal y como sucedieron aquellos devastadores acontecimientos. Sin «líneas rojas» que temer.

Playground termina con un plano general abierto de más de diez minutos de duración en el que el espectador puede ver, a mucha distancia, pero percibiendo todo lo que sucede, el tremendismo de la recreación cinematográfica del crimen, lleno de violencia gratuita, y ultra explícita, en tiempo real al niño de dos años muerto en Liverpool.

Se encuentra pues, en el cine de la crueldad, al tratar de representar hechos reales, la búsqueda de una verdad que parece incontestable por imposible de comprender y padecer -tanto para el espectador, como para los personajes que aparecen en pantalla-. Se podría entender ésta como la necesidad moralista de un cineasta que se plantea, mediante la representación hiperrealista, como decía Imbert (2017, p.17), la expresión de un cine posmoderno repleto de "pornografía del horror debido a la *hipervisibilidad* que ha alcanzado".

Imagen 87: *Playground* (2016) de Bartosz M. Kowalski.

Por otro lado, al respecto de la danesa *The act of killing* (2012) de Joshua Oppenheimer y Christine Cynn, el crítico Fran Benavente (2013, p. 36) llegó a afirmar que dicho título representaba algo vigente desde hacía mucho tiempo en la historia del cine de la crueldad: "Se trata de ver y entender críticamente que la violencia de masas y la imagen cinematográfica están íntimamente ligadas. Que el acto de matar implica actores y que las imágenes también pueden ser asesinas". *The act of killing* se ubica en la Indonesia actual y, situada la cámara en un bulevar de tiendas y centros comerciales, el espectador lee en pantalla la narración de cómo tras el golpe de estado militar, en el que el general Suharto ocupó el poder en 1965 (lo que llevó a un genocidio en el que murieron miles de comunistas a manos de unos mercenarios sanguinarios), los genocidas participantes en los terribles crimines de aquella época aún, a día de hoy, pasean libres por las calles de Indonesia, como ciudadanos normales. El documental nos presenta así a Anwar Congo y Herman Koto (dos de los mercenarios más violentos de la época), ya ancianos y felices, narrando detalles de sus crímenes con orgullo y sin un atisbo de remordimiento por lo que hicieron. Es entonces cuando se les pide a estos dos asesinos que recreen los horribles crímenes (torturas, violaciones y asesinatos en masa) que han cometido, a lo que ellos responden encantados.

Imagen 88: *The act of killing* (2012) de Joshua Oppenheimer, Christine Cynn.

La denuncia, o el terror si se prefiere, proviene de la idea de que en un país en el que ha ocurrido un genocidio no ha implicado ningún crimen o condena a los torturadores o mercenarios que, en su juventud, fueron los principales asesinos. El cine posmoderno se interesa mucho por el juicio de esta violencia *a posteriori.* Casos como la película *La noche más oscura* (2012) de Kathryn Bigelow denuncia las torturas, con una extrema visión gráfica, en los interrogatorios a los terroristas causantes del 11-S. De forma menos imparcial habló de un tema semejante con las torturas a comunistas en la Guerra Fría el cineasta Steven Spielberg en *El puente de los espías* (2015). Sin embargo, se hace necesario atender a la importancia de mirar la nacionalidad de estas películas a la hora de hacer juicios de valor. Por otro lado, la serie *Patria* (2020) trataría con igual crudeza la violencia terrorista que la violencia policial a los etarras durante el tiempo de vida de la organización terrorista española. Sacar a la luz las torturas secretas del pasado y mostrarlas con un elevado nivel gráfico parece ser otra obsesión del cine y las series de ficción contemporáneas como vía de denuncia.

Imagen 89: Cartel de *Patria* (2020) de Aitor Gabilondo.

Por otro lado, existen casos de frialdad en la puesta en escena, como el caso del ya mencionado Gus van Sant o el canadiense Denis Villeneuve, quien mostró la violencia y las torturas habidas en su obra sin explicitud gráfica, renunciando así a un alto grado de abyección, como puede apreciarse en el caso de *Incendios* (2010) o *Prisioneros* (2013). De esta forma, la ficción hiperrealista de este cine posmoderno de la crueldad consigue conciliar una visión humanista, a medio camino entre la pornografía y el sermón al espectador, con una visión desoladora de la condición humana.

Imagen 90: *Masacre (ven y mira)* (1985) de Elem Klimov.

Por otro lado, puede que la película detonante y definitiva de la «tortura al espectador» con imágenes constantes, explicitas y saturadas de una crueldad elevadísima fuera *Masacre (ven y mira)* de Elem Klimov, obra que bien podría interpretarse como la principal inspiración para la actual *The painted bird* (imagen 86). Se trató de un largometraje de encargo para conmemorar el 40º aniversario del éxito de los aliados en la Segunda Guerra Mundial, que narraba las matanzas de más de 600 aldeas bielorrusas desde los ojos de un niño que va perdiendo la cordura al ver tanto horror a su alrededor. La polémica siguió encima de Klimov, pues mientras algunos críticos veían una obra maestra sobre los horrores de la guerra, otros veían un ejercicio de estilo lleno de furia y abyección, siendo este uno de los principales debates del cine posmoderno: ¿Mostrarlo todo, poco o nada?

En este sentido, se hallan los que piensan que el cineasta no debería tener ningún tapujo en mostrar lo que sucedió y los que consideran que la tortura al espectador no ayudaría a denunciar una atrocidad. Esto puede ejemplificarse en el caso del documental *Earthlings* (2005) de Shaun Monson, narrado en *off* por el actor Joaquin Phoenix, sobre el maltrato animal en el que su cineasta introdujo las grabaciones de cámaras ocultas en el interior de distintas industrias del mundo que descuartizan, encierran y torturan a los animales. El documental se vendió, desde el mismo cartel, como la conexión entre humanos, naturaleza y animales.

> El género documental podría invitar a la conversación sin caer en el victimismo ni producir panfletos. No ha sido el caso. El que se considera el documental pionero sobre el tema, *Earthlings* (2005) de Shaun Monson, comienza reprochando a su audiencia ser cómplice de un holocausto. Narrado por Joaquin Phoenix y musicalizado por Moby, ocupa hora y media en mostrar videos *undercover* pavorosos. La violencia sin tregua de las imágenes, el tono sentencioso de Phoenix y el tufo *new age* del *soundtrack* resultan una forma de tortura no muy distinta a la que sufren los animales protagonistas. Se dirá que la intención es mostrar la brutalidad sin paliativos, pero *Earthlings* no ofrece salidas. La imagen de un perro arrojado a un camión triturador de basura es al mismo tiempo traumática e inútil. *Earthlings* es indignante y no por las razones obvias. Da mal nombre al activismo y al género documental (Solórzano, 2016, s/p).

Imagen 91: Imagen promocional de *Eartlings* (2005) de Shaun Monson

Earthlings fue recibida por un lado como un «mal necesario» por los que creían que había que visualizar sus 95 minutos de forma estoica y, por otro lado, como una tortura al espectador. Radicalmente distinta era la ficción *Okja* (2017) de Bong Joon-Ho, *film* en el que se equipara un matadero repleto de «supercerdos» mutados geneticamente, esperando la muerte, con el holocausto judío. Sin embargo, *Okja* narraba su historia desde una mezcla de géneros más próxima al *cine familiar,* como también podría verse en el film *Babe* (1995) de Chris Noonan. Lo que se critica aquí, en el caso de *Earthlings,* y a diferencia de los otros dos casos mencionados, es la falta de sutileza, imaginación y de capacidad argumentativa a la hora de hacer una denuncia mediante el lenguaje cinematográfico. La tortura al espectador como denuncia y sermón mediante el uso de la pornografía del horror. Documentales como *Baraka* (1992) de Ron Fricke o*,* títulos que navegan entre la ficción narrativa y las imágenes documentales*,* como *Fast food nation* (2006) de Richard Linklater, también exploran el mundo de las industrias crueles con los animales exponiendo imágenes gráficas de tortura animal, lo que ha desatado grandes polémicas.

Otros casos, con una clara vocación propia del cine posmoderno, han decidido utilizar la animación para adultos como coartada para no polemizar la violencia al público con el uso de imágenes reales, como es el caso de *Orejas largas* (1978) y *Los perros de la plaga* (1982), ambas del cineasta británico Martin Rosen. En *Orejas largas,* un grupo de conejos ven amenazada su madriguera por una construcción humana en su hábitat y es por ello que deciden buscar un nuevo lugar en el que vivir. En el trayecto de su búsqueda, la película muestra imágenes sanguinarias y peleas violentas que llegaron a herir la sensibilidad de muchos espectadores en su día (e incluso en la actualidad). La cuestión sería delimitar la relación entre impacto, o *shock*, al espectador con su concienciación social. Es decir, ¿existe una verdadera búsqueda de concienciar y empoderar al espectador mediante la dureza de las imágenes o se trata de una fascinación morbosa por la belleza habida en la crueldad del mundo? ¿Se puede concienciar realmente a espectadores banalizados y asustados como los de hoy en día?

Imagen 92: *Okja* (2017) de Bong Joon-Ho.

Imagen 93: *Orejas largas* (1978) de Martin Rosen.

Imagen 94: *Los perros de la plaga* (1982) de Martin Rosen.

Además, en los últimos años, se ha dado una creciente cantidad de películas que relacionan directamente al ser humano con los animales, sin especismo [61] de por medio. Por un lado, se pueden puede pensar en la obra *sci-fi Under the skin* (2013) de Jonathan Glazer, donde se pone en cuestión, entre otros muchos temas, el espíritu especista del ser humano. En el caso del *film* de Glazer, una misteriosa mujer (que debajo de su aspecto humano es un extraterrestre) deambula por las calles de Escocia cazando hombres mediante la *trampa* de lo sexual. Es decir, los hombres, hipnotizados por el deseo hacía la extraña mujer (Scarlett Johansson), no solo perdían la vida, sino que todos sus restos (huesos, sangre, carne) eran almacenados en un espacio negro que, de alguna forma, parecían servir de alimentos para los miembros de la raza extraterrestre. Glazer, en medio de la apariencia onírica y surrealista del largometraje, muestra unas misteriosas plataformas donde van los restos de las víctimas humanas (un símil a los mataderos). En esta fábula, cuyo mensaje sería que *todos somos iguales bajo la piel*, el cineasta se sirve de la vanguardia y del pastiche de géneros para crear una cuidadosa metáfora acerca de la igualdad entre seres humanos y, en general, entre especies.

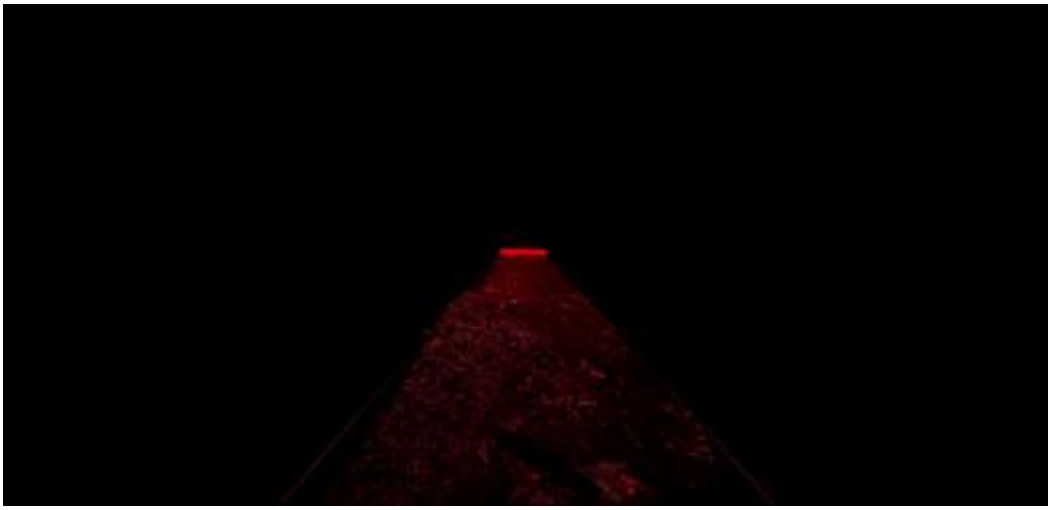


Imagen 95: *Under the skin* (2013) de Jonathan Glazer.

Por otro lado, esta *animalización* de lo humano como metáfora, ha servido a muchos cineastas para comenzar sus *films* en los últimos años. Véase el caso de *Nosotros* (2019) de Jordan Peele o *Vivarium* (2019) de Lorcan Finnegan: En el primer caso, los créditos iniciales muestran el título del largometraje, *Nosotros*, con un conejo en primerísimo primer plano y en el que, mediante un *zoom out*, muestra un aula misteriosa repleta de jaulas de conejos en la misma situación. Este largometraje expone la idea fantástica de que, bajo tierra, existe una entrada secreta a un universo habitado por los *doppelganger* de todos los seres humanos terrenales (los de arriba). En la película, estos reflejos se rebelan contra sus originales con fines de conquistar su libertad. Esta trama no solo sirve a Jordan Peele para narrar una historia de terror psicológico o una fábula sobre la libertad, también la utiliza para hablar de las desigualdades entre todo tipo de seres humanos (al que equipara con conejos

[61] Según la RAE, es “la creencia por la cual el ser humano es superior al resto de los animales, y por ello puede utilizarlos en beneficio propio”. El término se popularizó en 1975 con la publicación de *Liberación animal*, escrito por Peter Singer y publicado por la editorial HarperCollins. Pese a ello, el término es acuñado al psicólogo Richard. D. Ryder.

encerrados, que son además el alimento de estos *doppelganger*). El cineasta, desde los créditos, ya advierte al espectador de que es una película sobre los conejos (los de abajo) y los privilegiados (los de arriba). ¿Se trata pues de cine fantástico o de un espectáculo a medio camino entre el cine posmoderno y el activismo político?

Por otro lado, en el caso de *Vivarium,* en los créditos iniciales se nos muestra a una cría de cuco en un nido. Esta ave es un animal parasitario que pone sus huevos en un nido ajeno a su especie y que, además, es alimentado por otras especies, por unos "padres falsos". A medida que el cuco crece en edad hace desaparecer a los demás polluelos del nido dado su gran tamaño. Este prólogo sirve a su director para detonar la lógica del film: Un joven matrimonio va a comprarse una casa en la que esperan formar una familia. Sin embargo, sin motivo aparente, no pueden salir de su barrio y todas las calles y casas son iguales y, a modo de bucle, infinitas. Todo ello, servido en forma de thriller psicológico, es utilizado por su director para hablar de una sociedad que aspira a una perfección exactamente igual a la del vecino: *Trabajo, coche, matrimonio, hijos, muerte.* Sin embargo, el comienzo *animal*, que es lo que ocupa, también es otra muestra de cómo, cada vez más, los cineastas posmodernos recurren a «animalizar» al ser humano, a realizar una cinematografía que no permita olvidar que, bajo la máscara (bajo la piel como diría Glazer en el ejemplo anterior) somos todos iguales, que el patrón de conducta, dígase crueldad, es innato en la condición humana. Y de ahí, el horror. Los padres de *Vivarium* deberán cuidar un hijo que no es suyo, de un ser que les parasita la vida.

Imagen 96 y 97, de arriba a abajo.: Créditos iniciales de *Nosotros* (2019) de Jordan Peele y *Vivarium* (2019) de Lorcan Finnegan.

Por otro lado, si se piensa en la ya mencionada *Oldboy*, puede verse una lírica escena en la que una chica en el metro, profundamente triste, es comparada con una hormiga gigante, a modo de metáfora de la soledad, que al espectador se le muestra literalmente. Por otro lado, el final de *La favorita,* expone, más bien sentencia, de forma cruel que no existe una verdadera humanidad y el cineasta funde los rostros de la reina Ana Estuardo (Olivia Colman) y el de Abigail (Emma Stone) con el de los conejos de la reina (cada uno de dichos animales representa para la monarca, un hijo fallecido) y, de ahí, a un terrorífico fundido en negro final que deja todos los «buenos sentimientos», así como la fe en la filantropía, totalmente descartados por el cineasta. Más evidente resulta en *Langosta* (2015) de Yorgos Lanthimos, largometraje en el que se narra una distopía fantástica en la que existe una tecnología capaz de castigar a los solteros por el hecho de serlo. El castigo por la soltería es ser transformado literalmente en un animal, lo cual lleva a los personajes de la obra a buscar una pareja, no solo como fin de supervivencia social y cultural, sino supervivencia real. En consecuencia, no es de extrañar que el cineasta de la crueldad actual, más y más en los últimos años, se dedique a enfocar su afilada mirada en la hipocresía, que estos cineastas *ven*, resultante de que el ser humano se defina a sí mismo como «bondadoso». De alguna forma, tratan de recordar que, tras el maquillaje social, la especie humana es el peor de los animales.

Imágenes 98 y 99: Secuencia final de *La favorita* (2019) de Yorgos Lanthimos.

Otros casos actuales pueden verse en las películas *Enemy* (2013) de Denis Villeneuve, en el que se ve como la esposa de Adam (Jake Gyllenhaal) es devorada, de una forma un tanto *freudiana*, por una tarántula gigante ante los ojos de su marido, o *Baby* (2020) de Juanma Bajo Ulloa, largometraje que narra la historia de una madre

drogadicta que vendió a su hija recién nacida a una matrona dedicada al tráfico de niños. Ambos títulos usan un lenguaje estilizado, e incluso vanguardístico, en su exploración simbólica y «shockeante» de sus hiperbólicas imágenes. Por último, cabría mencionar el *film Ventajas de viajar en tren* (2019) de Aritz Moreno, obra en la que el cineasta muestra una escena zoofílica como metáfora de la violencia de género en la que una mujer atada es violada por su mascota por orden de su marido maltratador.

Imagen 100: Enemy (2013) de Denis Villeneuve.

Imagen 101*: Baby* (2020) de Juanma Bajo Ulloa.

En 2006, David Edelstein publicó un artículo titulado: *Now Playing at Your Local Multiplex: Torture Porn.* El artículo comenzaba así: "¿Ha visto alguna buena cirugía en personas no anestesiadas últimamente? Millones lo han hecho en *Hostel*, que pasó una semana como la principal fuente de ingresos de Estados Unidos" (Edelstein, 2006, s/p).

> Podría ser, como sostiene un amigo guionista, que esta tendencia sea principalmente una forma de aumentar las apuestas: que, en la búsqueda de tener un impacto visceral, las vísceras reales son la frontera final. Ciertamente, la televisión se ha convertido en el lugar del fetichismo forense. Pero las películas de tortura son más profundas que un simple espectáculo sangriento. A diferencia de los *hack-em-ups* de los años setenta y ochenta (o sus *remakes* humorísticos, como *Scream*), en los que maníacos enmascarados castigaban a adolescentes por

> promiscuidad (el chorro de sangre era equivalente al dinero inyectado en la pornografía), las víctimas aquí no son intercambiables ni prescindibles. Van desde personas decentes con emociones humanas reconocibles hasta, bueno, Jesús (Edelstein, 2006, s/p).

La violencia contra los *grupos* más protegidos de una sociedad como los niños o los animales son descuartizados, secuestrados o maltratados constantemente en grandes títulos contemporáneos del cine posmoderno a modo de exploración de la condición humana o de denuncia. El *shock* es el lenguaje más empleado para dicha exploración de lo misantropo. Claro que ahora se está hablando de las *snuff movies* o películas de explotación más que de películas *de la crueldad.* Sin embargo, pese a que ha habido películas que en los códigos del terror han llegado a combinar imágenes reales en las que se ha conjugado la inocencia de los niños con los horrores de la guerra, véase los prólogos de los largometrajes modernos *¿Quién puede matar a un niño*? (1976) de Narciso Ibáñez Serrador y de *La cruz de hierro* (1977) de Sam Peckinpah. Hoy en día las comparaciones pueden incluso aludir en la maldad nutural de los niños (como puede verse en muchas películas de Michael Haneke), la maldad de las mujeres ("La mujer es la iglesia de Satanás" decía el personaje femenino de *Anticristo* de Lars von Trier, por lo que fue acusado de misógino en varias ocasiones durante el estreno del largometraje), o incluso *el regodeo* que hace el cineasta en la odisea de una niña que sufre *bullying* en *Bienvenidos a la casa de muñecas* (1995) de Todd Solondz. El cineasta argentino, Gaspar Noé, pareció romper todas las líneas rojas de la polémica y del cine moderno cuando en 2002 estrenó *Irreversible*.

> ¿Dónde miras mientras estas impurezas se prolongan? Piense en una película de pesadilla que muchos críticos consideran profundamente moral, *Irreversible* de Gaspar Noé, que ofrece una violación anal de nueve minutos (de una mujer embarazada). Noé quiere frotar tu nariz en la violencia y hacerte odiar, pero mi nariz estaba bastante bien frotada después de los primeros dos minutos. Durante un rato me quedé mirando el letrero de SALIDA, luego cerré los ojos, me tapé los oídos y canté un viejo mantra. No entendí por qué también tuve que ser torturado. No quería identificarme con la víctima o el victimario (Edelstein, 2006, s/p).

Imagen 102: *Irreversible* (2002) de Gaspar Noé.

El plano secuencia se había convertido, antes incluso del *film* de Noé, en la nueva religión del cineasta de la crueldad contemporáneo. Los largometrajes anteriores

de Michael Haneke, especialmente *Código desconocido* (2001) en las conocidísimas secuencias de la mendiga y del autobús, así como en *Funny games*, dejaron tras de sí una gran admiración en los cineastas contemporáneos. De hecho, en 2018, el Festival Internacional de Cine de Terror y Fantástico de Sitges le otorgó la mejor película a *Climax* (2018) de Gaspar Noé. Se trata de un *film* hiperrealista y repleto de abyección que narra, a través de dos planos secuencias hiperestilizados y coreografiados con los actores, cómo unos bailarines se quedan encerrados en mitad de una tormenta de nieve, en medio de la nada, y habiendo sido drogados con LSD, su descenso a los infiernos de la droga, lo cual degenera en lloros, violencia e incluso en la muerte del hijo pequeño de una de las asistentes. Para algunos, la diversión radicaría en el desvarío de la crueldad, en la provocación del espectáculo, mientras que para otro el *film* sería una obra de arte contemporánea por su ejercicio de fotografía. El propio Gaspar Noé confesaría asombrado que tras la proyección en Cannes la gente salió afirmando lo divertida que le había parecido la película [62].

Imagen 103: *Climax* (2018) de Gaspar Noé.

Por otro lado, hay más casos en los que el plano secuencia gobernaría con su presencia todo el largometraje, como sucede en la película noruega *Blind spot* (2018) de Tuva Novotny, obra que narra en un solo plano secuencia la salida de una niña del colegio, su regreso a casa, su suicidio desde su ventana y la posterior hora final con los padres llorando en la ambulancia y hospital. Asimismo, se podría pensar en las griegas *Miss violence* (2013) de Alexandros Avranas (que ganó mejor dirección y actor en el festival de Venecia) y *Pity* (2018) de Babis Makridis. Mientras que, por un lado, en *Miss violence* el espectador asiste al suicidio de una niña, al ritmo de una lírica canción Leonard Cohen en la escena, lanzándose desde su ventana al vacío (la niña sonríe a cámara antes de suicidarse rompiendo así la cuarta pared) debido a que su familia prostituye a todas las niñas pequeñas de la casa, en *Pity,* por otro lado, el espectador conoce a un personaje que solo es feliz si su mujer está en coma, ya que se regodea en la tristeza con total comodidad. Cuando la esposa del personaje principal de *Pity* despierta del coma, ya no es una víctima y se siente profundamente deprimido, lo que le lleva a lanzar a su perro de un barco para que muera ahogado y volver a sentirse feliz. Este humor negro vendría a narrar la necesidad de atención del ser humano

[62] Entrevista a Gaspar Noé en el canal de Youtube de *Vice:* https://www.youtube.com/watch?v=RDFiX6YlZEQ (Consultado el 13/1/2021).

contemporáneo, su absoluta comodidad en el victimismo en lo que sería una negrísima parodia de las personas en la actualidad.

El rey de este movimiento, conocido como *Nuevo cine griego, s*ería el cineasta de la crueldad Yorgos Lanthimos, que a día de hoy es uno de los directores más cotizados, incluso por el cine americano (Su *film La favorita* ha sido candidato a 10 premios Oscar en 2018) y para muchos es el principal discípulo de la estela de Michael Haneke. Estos cineastas de la crueldad contemporáneos terminan así por explorar, desde la hiperestilización y la hipervisibilidad, los temas más sórdidos y misántropos ligados a la especie humana, algunos desde el humor negro (Yorgos Lantimos, algunos *films* de Sofia Coppola, y Ruben Östlund, por ejemplo) y otros desde la seriedad (Michael Haneke y Andrey Zvyagintsev). Adicionalmente, en la edición de 2020 del Festival de San Sebastián ganó la Concha de oro a la mejor película una digna descendiente del cine de la crueldad más posmoderno, repleta de largos planos secuencias hiperestilizados, como es *Beginning* (2020) de Dea Kulumbegashvili, película que narra una historia de insatisfacción sexual y depresión femenina desde el fanatismo religioso.

Imágenes 104 y 105, de izda. a dcha.: *Funny games* (1997) de Michael Haneke y *El sacrificio de un ciervo sagrado* (2017) de Yorgos Lanthimos.

Imágenes 106 y 107, de izda. a dcha.: *Miss violence* (2013) de Alexandros Avranas y *El sacrificio de un ciervo sagrado* (2018) de Yorgos Lanthimos.

Imagen 108: *Beginning* (2020) de de Dea Kulumbegashvili.

Pese a que el cine de masas siempre ha optado por un entretenimiento más humanista, en los últimos años parece existir una fuerte corriente de cine de la crueldad que ha reaparecido con fuerza en los cineastas posmodernos desde principios del siglo XXI. Nacidos principalmente en el seno de festivales, cineastas como Ruben Östlund (*The square, Turistas*), Yorgos Lanthimos (*Langosta, La favorita*), Michael Haneke (*Funny games, Caché*), Gaspar Noe (*Irreversible, Climax*), Andrey Zvyagintsev (*Sin amor, Leviatán*) o Lars Von Trier (*Dogville, La casa de Jack*), parecen haber hallado el prestigio no solo en el seno europeo, sino en los premios más representativos de la industria americana como los Oscar o los *Golden Globe Awards*. Es decir, este cine de la crueldad parece estar encontrando nichos de mercado más allá de los festivales a los que siempre se ha visto sometido debido a los cánones del cine *mainstream*, más enfocados al entretenimiento y confort (en líneas generales) del público de masas.

WEGA-FILM présente

SÉLECTION OFFICIELLE EN COMPÉTITION
CANNES 1997

FUNNY GAMES

UN FILM DE

MICHAEL HANEKE

avec SUSANNE LOTHAR • ULRICH MÜHE • ARNO FRISH • FRANCK GIERING • STEFAN CLAPCZYNSKI
Caméra JÜRGEN JÜRGES • Montage ANDREAS PROCHASKA • Son WALTER AMAN
Décors CHRISTOPH KANTER • Costumes LISY CHRISTL
Une production de WEGA-FILM • Producteur VEIT HEIDUSCHA © WEGA FILM 1997

7. De la cultura de masas a la convergencia mediática[63]

7.1. La cultura mainstream: Productos «enlatados», cultura pop y las masas

Cuando se habla del cine de la crueldad en la actualidad, es importante atender al público al que se dirige. En esta época tan dominada por la competencia de mercado en cuanto al entretenimiento, cabe preguntarse si el cine de la crueldad pretende formar parte de la cultura *mainstream*, es decir, abrirse un sitio en el mercado, incluso un sitio de «honor». Por tanto, resulta pertinente comprender la lógica del mercado en cuanto al consumo de cine. Para ello, se abordarán en este punto de investigación los distintos conceptos sobre la cultura *mainstream,* sus mecanismos y parte de su historia.

En primer lugar, cuando hablamos de cultura *mainstream* es imposible no hacer referencia al sociólogo Frédéric Martel y su estudio *Cultura mainstream: Cómo nacen los fenómenos* de *masas.* En dicho estudio, Martel (2011, p.18) reflexionaba sobre una época que él definía como una "guerra mundial por los contenidos", guerra que, para Martel, ya ha comenzado, y es la que estamos viviendo en la actualidad: Una guerra por el entretenimiento y los ojos del mundo.

> La palabra *mainstream*, difícil de traducir, significa literalmente "dominante" o "gran público", y se emplea generalmente para un medio, un programa de televisión o un producto cultural destinado a la gran audiencia. El *mainstream* es lo contrario de la contracultura, de la subcultura de los nichos de mercado; para muchos, es lo contrario del arte (Martel, 2011, p. 22).

Cuando se habla de cultura *mainstream* se puede hacer referencia a la cultura de masas o a la cultura del entretenimiento. Se trata de una cultura destinada a la mayor cantidad de público posible, que trata de captar el mayor número de sensibilidades que estén a su alcance y que, de alguna forma, pretende utilizar el entretenimiento para hablar de lo que Martel (2011, p. 18) denomina "cultura de mercado", que no "arte".

Aunque, según Martel (2011, p. 22) existen connotaciones positivas y negativas para la cultura *mainstream,* principalmente que se trata de una cultural mientras que para otros se trata de una cultura barata y uniforme, lo cual genera posiciones a favor y en contra en esa eterna lucha entre el mercado y el arte. En consecuencia, resulta necesario atender a la importancia del posicionamiento del mercado del entretenimiento.

Al hablar de cultura *mainstream* está en referencia una cultura que se alejó de los cánones de la división cultural basada en la cultura de la élite (*high culture*) y la cultura popular (*low culture*), que reinaba originariamente en Estados Unidos a principios del siglo XX. Esto escandalizó a muchos intelectuales, especialmente a Theodore Adorno[64]. Según Martel (2011, p. 159), Adorno críticó lo que él mismo denominó, junto a Horkheimer[65], "industrias culturales", definidas como una "catástrofe artística", atendiendo a la cultura popular no como una cultura popular del pueblo sino como un "producto de un capitalismo monopolista".

Según Adorno y Horkheimer (1988, p.10): "El espectador no debe trabajar con su propia cabeza: toda conexión lógica que requiera esfuerzo intelectual es

[63] Parte de este capítulo ha sido publicado en la revista *Ámbitos*: https://bit.ly/3mXAM7C

[64] Theodor Adorno (1903-1969) fue un filósofo alemán considerado uno de los nombres más icónicos al referirnos a la Escuela de Fráncfort.

[65] Max Horkheimer (1895-1973) fue un filósofo alemán considerado uno de los nombres más icónicos al referirnos a la Escuela de Fráncfort.

cuidadosamente evitada". Es por ello que estos autores consideraban a la industria cultural como una fábrica para matar el hastío y potenciar la ignorancia, el placer y el entretenimiento como si solo hubiera un único enemigo común: el aburrimiento. Todo ello, siendo el consumidor una especie de espíritu amaestrado a través de técnicas comunicativas que se comportan como una simulación.

> El cliente no es el rey, como la industria cultural nos haría creer, no es su sujeto, sino su objeto. La misma palabra *massmedia*, especialmente perfeccionada para la industria de la cultura, ya cambia el acento hacia un terreno inofensivo. Tampoco se trata de una preocupación primaria por las masas, ni de las técnicas de comunicación como tales, sino del espíritu que las calma, la voz de su maestro (Adorno, 2005, p. 99).

Sin embargo, con el tiempo, los críticos culturales de americanos y europeos, así como muchos artistas, trataron de difuminar las fronteras existentes entre la élite, *high culture*, y el pueblo, *low culture*. Es decir, de alguna forma, la nueva industria del entretenimiento tuvo una calurosa acogida al renegar de una concepción de la cultura considerada elitista y vieja con el fin de crear una cultura que derribara fronteras.

Para Umberto Eco (1984, p. 327), el surgimiento del jazz significó un "proyecto cultural elemental" en el que la música se vinculaba a un nuevo ritmo de vida y de tradiciones populares que traía consigo un "rechazo" a las grandes culturas de la evasión, dotando de protagonismo y voz a aquellos que no la tenían. Por lo que, pese a la opinión de los grandes críticos con las industrias culturales, hubo algunos defensores de la cultura de masas como Martín-Barbero (2010), quien afirmaba que había que luchar contra los fundamentalismos generados por la globalización a través de una cultura que no fuera estática ni dogmática como la moderna.

Según Martín-Barbero (2012, p. 83) el rechazo a la cultura de masas supone una resistencia a expandir los ideales políticos y los gustos estéticos. Es por ello que no se debe interpretar la cultura de masas como "la divulgación de una cultura culta, sino como la deformación de la cultura popular". Es decir, que el problema de la cultura de masas no reside tanto en el potencial trascendental de la misma sino en el potencial de un mercado que sabe hacer muy bien su trabajo (Martín-Barbero, *op. cit.*). De hecho, Thomas Frank (2020, p. 51) pensaba que la cultura de masas debía contener muestras de rebelión, «inversión de valores» o resistencia contra lo tradicional o establecido únicamente con el fin de consumo. De ahí que muchas películas, anuncios o series de televisión de temáticas «antisistema» pueden llegar a ser otra forma de contentar a un sector del público.

> Los valores de la sociedad de consumo siguen siendo aquellas que critican los teóricos de la sociedad de masas: para que el funcione, el capitalismo necesita por naturaleza un conformismo rígido y un patriarcado. Las costumbres transgresoras del hípster son formas innatas de resistencia que la cultura de masas tolera por razones de necesidad (Frank, 2020, p. 51).

En esta línea, Eco (1984, p. 46) planteaba algunas de las principales acusaciones que se le hacía a la cultura de masas como son su enfoque en un público heterogéneo, la globalización de dicha cultura heterogénea (que destruiría las distintas cualidades culturales y étnicas que fueran particulares de un lugar en concreto), su orientación paternalista a un público que no tiene conciencia de sí mismo como grupo

social, su superficialidad o el entorpecimiento de la conciencia histórica que suele provocar.

Por otro lado, existen algunas visiones más optimistas acerca de la cultura de masas, como son Martín-Barbero, Mikel Dufrenne o el propio Umberto Eco, que profundizan en la visión anticuada de las luchas de clase por la cultura más "trascendental", en la eliminación de castas elitistas que se apropien de dicha cultura y en la sensibilización humanista que reside en el entretenimiento del ser humano moderno.

Según Martin-Barbero (2012, p. 83) existe una resistencia a comprender la diversidad de formas de lucha o de protesta popular ya que, actualmente, el ser humano se encuentra cegado por las formas tradicionales y políticas de comprender estos símbolos (como los sindicatos y partidos) llegando a afirmar que el consumo "no es tan pasivo como nos dicen los funcionalistas". Acorde a este pensamiento, Dufrenne (1974, p. 26) consideró importante el aspecto del "goce" de la cultura de masas atendiendo al valor confeso de "que nos gustan las canciones populares, las historietas y no pocas veces el cine comercial". Con esto, se pretendería que no se menospreciara el arte de crear y visionar en nombre de los más duros críticos contra la cultura de masas.

> Contrariamente a sus predecesores, los nuevos críticos culturales estadounidenses no defienden ya la división entre el arte y el *entertainment*, sino que intentan, por el contrario, difuminar las fronteras y borrar esa división considerada ahora elitista, europea, aristocrática y francamente antidemocrática (Martel, 2011, p.162).

En otro orden, se debe atender a Estados Unidos como un importante eje céntrico de la cultura *mainstream*. Esa guerra triunfal entre los críticos y artistas contra la idea canónica y europea de lo que debía ser el arte, derribó los conceptos de alta y baja cultura con el fin de crear una cultura para todos logrando colocar a Estados Unidos como un país de gran influencia gracias a la existencia del *soft power.*

En una entrevista que Martel le realizó a Joseph Nye[66] (2011, p.14), este definió el *soft power* como "la atracción, y no la coerción". Según Martel (2011, p.14), el *soft power* "es la idea de que, para influir en los asuntos internacionales y mejorar su imagen, Estados Unidos debe utilizar su cultura y no su fuerza militar, económica e industrial (el *hard power*)". Es por ello que se comprende que el predominio de Estados Unidos como gran referente mundial se debe especialmente a su poder de influencia cultural a nivel global a través de una vía sutil como es la cultura, el ocio y el entretenimiento.

Según Martel (2011, p.14) "la cultura norteamericana está en el corazón mismo de ese poder de influencia tanto si es *high* como si es *low*, tanto en el arte como en el *entertainment*, tanto si se produce en Harvard como si se produce en Hollywood". Es por ello que podemos comprender que, más allá de pretender difuminar las fronteras entre la alta y baja cultura, podemos entender la cultura *mainstream* sobre todo como una gran maquinaria de influencia a escala mundial, sin importar si es una obra artística o de entretenimiento, sin distinciones ni barreras.

Por tanto, se puede definir la cultura *mainstream* como una fuente de diversión y entretenimiento, pero también como una poderosa maquinaria de influencia a escala global, colocando a Estados Unidos como el canon máximo de producción. Se trata de una destrucción de la distinción entre el arte elitista y el arte popular para ser fusionado,

[66] Joseph Nye es un geopolitólogo y profesor estadounidense.

o no, dentro de un producto cultural cuyo fin es llegar a las masas a través de un sutil -*soft power*- poder de influencia con el que un país pueda llegar a ganar influencia a través del arte o, mejor dicho, de un «producto cultural».

7.2. La cultura mainstream en el cine

En primer lugar, cuando se habla de cultura *mainstream* en el cine se debe mencionar la MPAA *(Motion Picture Association of Arnerica*), institución presidida por Jack Valenti desde 1966 a 2004. Según Martel (2011, p. 44) "En la actualidad, la MPAA[67] está dirigida por un consejo de administración compuesto por tres representantes de cada uno de los cinco estudios principales[68] (Disney, Sony-Columbia, Universal, Warner Bros, Paramount y 20th Century Fox)". Se trata de un *lobby* conformado por un conglomerado de estudios asociados que nació en 1922 de la mano de Louis Mayer y que, entre otras funciones, más allá de velar por el interés de los estudios cinematográficos, aplica la calificación por edades de todas las producciones que acoge en su seno.

Imágenes 109 y 110, de izda. a dcha.: Logo de la MPAA y fotografía de Jack Valenti.

Al referirse a la cultura *mainstream* en el cine y de la MPAA se está en referencia a la "fábrica de sueños estadounidense", es decir, del cine de Hollywood, y ésta es creada gracias a los gigantescos estudios cinematográficos, una industria dedicada a crear productos culturales *pret-a-porter* para las masas.

Profundizando aún más en la línea de la industria Hollywoodiense, según el filósofo Jean Baudrillard[69] (1978, p. 85), las masas pretenden asesinar la ficción humanística de la cultura y acudir a lo que se denomina el "cortejo fúnebre de la cultura" y es por ello el éxito de la cultura de masas, debido a que estas han detestado siempre esa cultura elevada y acuden a su asesinato para así (1978, p. 86) "gozar de la ceremonia fúnebre, del descuartizamiento, de la prostitución operativa de una cultura al fin verdaderamente liquidada, incluido cualquier tipo de contracultura que siempre será una apoteosis de aquélla". Por tanto, se entiende que el público busca complacencia y entretenimiento como una forma de deshacerse de una cultura con cualquier rasgo que se considere anticuado o contracultural.

[67] El presidente actual en 2020 es Christopher Dodd, senador del partido demócrata.
[68] Cuando Martel hizo esta cita, la *20th Century Fox* aún no había sido absorbida por *Disney*. En la actualidad el sexto estudio perteneciente a la MPAA es *Netflix*.
[69] Jean Baudrillard (1929-2007) fue un filósofo y sociólogo que destaca por sus estudios de la posmodernidad y del postestructuralismo.

Según Baudrillard (1978), Los Ángeles, ubicación por excelencia de los grandes estudios cinematográficos para la producción de la cultura *mainstream* es una ciudad irreal, trucada y fabulesca, semejante a un "inmenso escenario y un *travelling* perpetuo" (1978, p. 27). En cierto modo, Baudrillard pretendía reflexionar acerca de dicha ciudad como un reflejo de la cultura de masas que se fabrica allí, pero también de una «masa» que había cambiado su forma de entender la ficción y el consumo de las producciones de la industria cultural.

En el caso del cine *mainstream*, se hace constar que la principal seña de calidad es la única que ofrece el mercado: la taquilla. Esta realidad, para sociólogos como Gilles Lipovestsky[70] (2000, p. 96), representaría cómo la lógica del mercado ha generado un nuevo conformismo que logró que artistas, una vez enfrentados a los criterios del público, aceptaran "la miseria y la incomprensión en nombre del arte". Es decir, una rendición incondicional al mercado y al criterio del público, desterrando toda noción artística siempre que ésta no entrará en contraposición con la opinión de las masas.

Imagen 111: Los seis estudios de Hollywood que conforman la MPAA.

> Se acabó la idolatría del *american way of life*, de los coches triunfalmente cromados, de grandes estrellas y sueños de Hollywood; concluida la revolución beatnik y el escándalo de las vanguardias, todo eso ha dejado paso, dicen, a una cultura posmoderna detectable por varios signos: búsqueda de calidad de vida, pasión por la personalidad, sensibilidad ecologista, abandono de los grandes sistemas de sentido, culto de la participación y la expresión, moda retro, rehabilitación de lo local, de lo regional, de determinadas creencias y prácticas tradicionales. (Lipovetsky, 2000, p. 10).

Estas cualidades que, según Lipovetsky, definirían la vida posmoderna [71], serían una forma útil de conocer al público del cine *mainstream*: hedonistas, materialistas o irracionales. Según Martin Hopenhayn [72] (1994, p. 106), las industrias culturales, entre las que se encuentra la industria del cine, se adaptan al lenguaje de este público

[70] Gilles Lipovetsky (1944) es un importante sociólogo y filósofo reconocido por analizar en sus obras conceptos relacionados a la época posmoderna.
[71] Posmodernidad: Concepto, acuñado a Jean-François Lyotard, que apareció por primera vez en *La condición postmoderna* en 1979.
[72] Martin Hopenhayn (1955) es un filósofo chileno.

mediante el uso de una "transparencia comunicativa" con el fin de recibir ingresos económicos. En pocas palabras, algo que la masa quiera ver: una cultura personalizada y fabricada por los grandes estudios cuyo fin es un espectador homogéneo, dinámico y pasivo.

> El concepto de industria cultural remite, por medio de la relación entre fuerzas productivas del capitalismo y consumo de masas, al problema de mercantilización de la producción cultural; en esa relación la cultura debía padecer, según los ideólogos de la crítica cultural, un proceso de degradación, neutralización y banalización. (Hopenhayn, 1994, p. 105).

Concretando en el cine *mainstream,* Jeffrey Katzenberg[73] (2011) definió esta tipología de películas como "*big event movies*". Estas "películas evento" suelen ser cintas fabricadas específicamente con el fin de atraer al gran público, se estrenan en épocas del año en que puedan optar a los Oscar de la Academia (a partir de acción de gracias o navidades, pero casi nunca en primavera) y suelen ser *blockbousters* (Martel: 2011, p. 67). En lo concerniente a este cine contemporáneo de masas, Fredric Jameson[74] (2012, p. 33) añadiría uno de los indicios a augurar para las películas del siglo XXI, el cual sería la desaparición de la trama, llegando a un intento absoluto por intensificar el presente a través del destierro del pasado y futuro en los argumentos de las películas.

Se trata de largometrajes que puedan complacer al mayor número de personas en el mundo sin importar edad, raza o sexo y, en ello, es importante destacar la diversidad mostrada en el cine estadounidense, cuya representación les hace ser los reyes de la taquilla mundial. Según Martel (2011, p. 194) "los directores de Hollywood, vienen de todo el mundo, desde el canadiense James Cameron al taiwanés Ang Lee. En todas partes, esa diversidad es un motor formidable de promoción e identificación".

Imagen 112: *Avatar* (2009) de James Cameron.

[73] Según Martel (2011:67): "Jeffrey Katzenberg fue el alma máter de la regeneración de Disney y de su aproximación a Miramax y a Pixar. Al frente de los estudios Walt Disney de 1984 a 1994, supervisó todas las películas que permitieron a la empresa convertirse en una de las principales *majors* de Hollywood".

[74] Fredric Jameson (1934) fue un crítico y teórico de la literatura conocido por sus estudios de la cultura posmoderna.

Por consiguiente, se hace constar al cine *mainstream* como un largometraje que exporta la identidad americana como el principal canon a nivel mundial de taquillas con el único fin de ingresar dinero a través de historias simples, divertidas, digeribles y pasivas que no requieran el más mínimo esfuerzo intelectual al espectador. Según Colby, gerente del *Village Point Cinema,* en una entrevista realizada por Martel (2011, p. 44): "Si tienes que leer los subtítulos es como si te pidieran un esfuerzo. El público viene a divertirse, esto no es una escuela".

Por tanto, relacionar el cine *mainstream* con la evasión, la simpleza, el dinero y la diversión banal no resulta nada descabellado. Todo ello producido por una cultura de mercado en que los *blockbusters, best sellers* y los *hits* se disputan en la guerra por los contenidos. De hecho, este cine también se convierte en una imposición cultural ya que, según Martel (2011, p.422) "Estados Unidos no sólo exporta sus productos culturales, también exporta su modelo" (Martel, *op. cit.*, p. 422).

7.3. Cultura mainstream en las series de televisión

Al referirnos a las series de televisión *mainstream,* es adecuado considerar el punto de partida ignorado que han vivido dentro de su condición audiovisual. Es decir, como un producto que, comparado constantemente de forma histórica con el cine, ha ido transformando su percepción desde hace unos pocos años.

Según Muñoz-Fernández (2016, p.70): "Si durante años las series de televisión habían sido ignoradas o degradadas a la mera condición de vulgar arte de masas, ahora se comparan con la literatura o el arte." Esta redefinición de calidad de las series de televisión *mainstream* ha sido siempre observada con cierta desconfianza por los espectadores y críticos cinematográficos, quienes consideraban que las series de televisión se encontraban en un escalón inferior, ya sea desde el punto de vista artístico o industrial, en comparación al séptimo arte.

> Las series de televisión pasaron de ser un ejemplo de vulgaridad, estupidez, conformismo y pasividad a muestras culturales de inteligencia, la actividad, la formación y el arte; de productos de la peor clase de la cultura de masas a valoradas y comparadas con la literatura o el cine, como un ejemplo excelso del mejor arte de nuestro tiempo (Muñoz-Fernández: 2016, p. 73).

Por su parte, Joyard (2011, p. 14)[75] refería que "Liberadas del más mínimo complejo de inferioridad, ahora las series pueden contarlo todo, sin plantearse la paralizadora pregunta acerca de su legitimidad". Esta ausencia de complejo viene de la llamada *edad dorada de las series,* que parece haberse iniciado con la cadena HBO y su decisión de producir sus propias series dramáticas (*Oz*, *The Sopranos*, *Six feet under*, *The Wire*…). Según Cascajosa Virino (2005) [76] ha habido tres edades doradas de las series: La primera se dio entre los años cuarenta y mediados de los cincuenta y estaba caracterizada por el drama antológico. La segunda edad dorada tuvo lugar en

[75] Se trata de un artículo aparecido en la publicación *Cuadernos de cine* número 47 (agosto-septiembre de 2011) escrito por el crítico de cine Olivier Joyard.
[76] Cita proveniente del artículo *Por un drama de calidad en televisión. La segunda edad dorada de la televisión norteamericana* de la revista *Comunicar* (Número 25, 2, 2005) escrito por Concepción Carmen Cascajosa Virino.

los años ochenta y principios de los 90 (por ejemplo, *Twin peaks*) y una tercera edad dorada que, según Benchichá López (2015, p. 135), aborda temas como "el aborto, derechos de los prisioneros, derechos de los trabajadores y derechos sindicales, división racial, atentados terroristas, prostitución, drogas, fraude electoral, economía sumergida o el genocidio".

Imágenes 113 y 114, de izda. a dcha.: *Los soprano* (1999) de David Chase y el logotipo de HBO.

En la actualidad, son muchos los críticos que no han dudado en plantearse la reciente importancia en comparar a las series de televisión con, su arte "predecesor", el cine. Las críticas que suelen ser achacadas al cine en comparación a las series es la de una nueva forma de entender la narrativa audiovisual, especialmente en lo que concierne a las tramas arriesgadas y complejas. Según Martin (2014, p. 17): "Se trataba de personajes a los cuales, en su día, la opinión pública norteamericana nunca habría permitido instalarse en su sala de estar: infelices, moralmente cuestionables, complicados, profundamente humanos".

> Su gran novedad, y también su mérito, está en su renovada capacidad de atraer, atrapar e implicar la atención y el interés de millones espectadores por medio de las eternas leyes del drama y de un sentir ya sentido (Muñoz-Fernández, 2016, p. 78).

Según Reviriego (2011, p. 8)[77]: "la cinefilia es ahora telefilia y su culto se ha vuelto *mainstream".* Por consiguiente, se comprende que ha habido un salto de calidad de vértigo en las series *mainstream* a partir del estreno de *The sopranos* y de toda una estela de series de la todapoderosa HBO. En consecuencia, y con dicho salto, han ido aparecido un gran número de series en los últimos años que han tratado "compartir" el público de las salas con público televisivo.

Según el crítico cinematográfico del *New York Times*, A.O.Scott (2010)[78]: "La relación entre el cine y su público, que ha perdurado durante más de un siglo, ha llegado a un punto difícil". Scott, a propósito de esta guerra por el público *mainstream* entre las salas y las televisiones, que parece que tuvo su culminación con el estreno de *Breaking bad* (Vince Gilligan) en 2008, se preguntaba acerca de la falta de riesgo en el cine como un medio que parecía haberse quedado atrás de las series y estancado por primera vez en su historia en términos artísticos y de calidad.

[77] Se trata de un artículo aparecido en la publicación *Cuadernos de cine* número 47 (agosto-septiembre de 2011) escrito por el crítico de cine Carlos Reviriego.

[78] Disponible en https://www.nytimes.com/2010/09/12/movies/12scott.html?_r=1&partner=rss&emc=rss

> Mirando hacia atrás en la última década: ¿Cuántas películas se han acercado a la complejidad moral y a la densidad sociológica de *The sopranos* o *The wire*? ¿Cuántas comprometieron la historia estadounidense reciente con el entusiasmo y la visión de *Mad men*? ¿Cuántas convirtieron la indeterminación y la ambigüedad en un gran entretenimiento con la convicción de *Lost*? ¿Cuántas se han dirigido a las familias modernas con el humor agudo y la astuta calidez de *Modern family*? (Scott, 2010, s/p).

Por tanto, el hecho de que muchos críticos hayan tomado el fenómeno de las series de televisión *mainstream* como una realidad que ha llegado para quedarse, y enfrentada al cine por valentía y riesgo, da un valor protagonista a las series de televisión en la actualidad.

Según Reviriego (2011, p. 7), son series de éxito de masas *The wire, Los soprano, Treme* y *Mad men,* definiéndolas como productos audiovisuales que comparten una línea editorial común tratando temas como "la cultura del poder y la imagen o el fracaso institucional y político de la era posindustrial". Por tanto, puede entenderse que existe en estos éxitos de masas series irreverentes que pretenden profundizar en temas trascendentales sin negar el entretenimiento al público y sin dejar de exportar la identidad del país "rey" de lo *mainstream*: Estados Unidos. Además, eran series que narraban la complejidad del nuevo norteamericano, de las nuevas luchas generacionales y de una visión menos orgullosa de la identidad nacional. Según Vargas-Iglesias (2014, p. 9): "El protagonista ya no responde a la clásica cuestión "eres bueno o malo"; ahora sus actos son susceptibles de una cuestión mucho más compleja: "¿en qué sentido eres bueno o malo?".

> (…) Ningún género se adecuaba tanto a la generación del *baby boom* que se debatía entre la atracción por el capitalismo y el sentimiento de culpa por ese hecho, como las películas sobre la mafia. La idea de que en el fondo el sueño americano pudiera ser una empresa criminal, está en el centro de las obras más signifitcativas de la época, desde *Bonnie and Clyde* y *Chinatown* hasta *El padrino* y *Malas calles*. *Los soprano* incorporó esa historia a uno de los temas más potentes de la literatura de posguerra: el horror de los suburbios, que, (…), había pasado a representar todo lo que aplasta y limita la naturaleza esencial del hombre. En su propio ensimismamiento, su lujuria, su crueldad alternada con arrepentimiento, su permanente desasosiego, Tony era, salvo por el Prozac y un par de asesinatos, un descendiente director del Harry *Conejo* Angstrom de Updike. En otras palabras, el norteamericano corriente (Martin, 2014, p. 116-117).

Por otro lado, el hecho de que muchos críticos o investigadores se pregunten por el éxito del fenómeno de las series, que lleva forjándose desde principios de siglo, en contraposición a un declive en la calidad artística del cine como la máxima dominante del entretenimiento del audiovisual, hace pensar que ambos medios se han dado la vuelta.

Imágenes 115 y 116, de izda. a dcha.: *Mad men* (2007) de Matthew Weiner, y *Twin Peaks: El regreso* (2017) de David Lynch.

> La relación tradicional entre cine y televisión ha sido revertida, ya que las películas estadounidenses se han vuelto conservadoras y precavidas, mientras que las series guionizadas, tanto en redes de transmisión como por cable, a menudo son más atrevidas, tópicas y están dispuestas a arriesgarse a ofender (Scott, 2010, s/p).

El secreto del éxito de las series de televisión *mainstream* en contraposición al medio cinematográfico parece ser un secreto a voces: Se trata de series atrevidas y arriesgadas que parecen tener como eje común el riesgo y el impacto al espectador a través de una crítica a las esferas de poder de campos institucionales, empresariales o políticos.

Por otro lado, muchos reconocidos directores de cine *mainstream* como Martin Scorsese (*Boardwalk empire*), David Fincher (*Mindhunter*), David Lynch (*Twin Peaks: The return*), M. Night Shyamalan (*The servant*) o Woody Allen (*Crisis in six scenes*) han pasado por la dirección de series en los últimos años. Por ejemplo, el director estadounidense David Fincher afirmó en una entrevista a El país (2017)[79] que "el drama adulto ya no tiene cabida en la cartera de los grandes estudios" llegando a definir las series como "un soplo de aire fresco" que permitiría contar historias fuera de lo normativo.

Además, se dio una revolución en donde la crítica especializada perdía fuerza debido al auge de internet y el creciente fenómeno fan de las series de televisión: El fan crítico, figura que da su opinión del episodio durante su emisión en vivo o tras la retransmisión, gracias a la ayuda de redes sociales o blogs. (Martin, 2014, p. 33)

> Hoy en día, la televisión transforma al cine, y el cine transforma a la televisión. La influencia es ajetreada y mutua, una calle de doble sentido. Cada vez más, los directores de cine están aceptando ofertas de trabajo de la televisión (Martin Scorsese, Woody Allen, Amy Heckerling, David Fincher) o trasladándose allí aparentemente por completo (Martin, 2018, p. 49) [80].

Es así como, según Reviriego (2011, p. 8), "las series han sabido tomarle el pulso a la cultura popular y a la ansiedad de nuestros días mucho mejor que el cine" llegando a fomentar una ficción audiovisual arriesgada, crítica e inteligente por encima de un cine que parece ensimismado. Sin embargo, cabe pensar en el peso que conlleva el cambio,

[79] Disponible en https://elpais.com/cultura/2017/10/12/television/1507802096_341789.html.
[80] Cita proveniente de *Caiman cuadernos de cine*, ISSN 2253-7317, Nº 70 (abril), 2018, págs. 48-54.

que para nada es definitivo, pero sí sustancial, de las salas de cine a los salones domésticos, donde los espectadores del siglo XXI parecen haber encontrado una nueva forma de consumir su entretenimiento audiovisual desde las llamadas plataformas de *streaming.* Muchas de ellas no son únicamente distribuidoras, también son productoras llegando a erigirse como estudios cinematográficos destinados a la producción de series y películas.

7.4. Nuevos escenarios en línea: Mainstream Prêt-à-porter

Resulta evidente que los espectadores se encuentran actualmente en un momento intenso de la historia del consumo audiovisual y del entretenimiento en general, al ver cómo la tecnología multiplica y facilita el acceso a las series y películas a través de plataformas *streaming* llegando incluso a producirlas y a ganar premios en festivales de cine.

El cambio ha sido vertiginoso desde que, en 2013, la plataforma de *streaming* Netflix, presentara su primera serie original: *House of cards* (Beau Willimon). Posteriormente, la plataforma presentaría su primer largometraje original en 2015 con *Beast of no nation* (Cary Joji Fukunaga), llegando a estar nominada a los *Golden Globe Awards* y a recibir premios en la edición de ese mismo año en el festival de Venecia (Heredia Ruiz, 2016).

Imágenes 117 y 118, de izda. a dcha.: *House of cards* (2013) y *Beast of no nation* (2015).

Sin embargo, un momento clave en la forma de consumir audiovisual llegó en la sección oficial del festival de Cannes de 2017, cuando Netflix presentó dos películas que entraron en la sección oficial del certamen: *Okja* de Bong Joon-ho y *The meyerowitz stories* de Noah Baumbach.

Desde entonces, Netflix no ha parado de obtener grandes reconocimientos con producciones originales suyas como son el león de oro o el Oscar, que es el premio de mayor repercusión en la industria cinematográfica *mainstream*, a la mejor dirección con *Roma* (2018) de Alfonso Cuarón; llegando incluso a ser habituales en las nominadas a los ya mencionados Oscar. De hecho, en la última edición de 2020 han sido dos las películas de Netflix las que han conseguido ser nominadas como mejor película: *The irishman* (Martin Scorsese) y *A marriage story* (Noah Baumbach), llegando a estrenarse en salas de cine y en *streaming* casi de forma paralela a escala mundial.

> ¿Quiere esto decir que Netflix (y las plataformas que probablemente la seguirán por derroteros equivalentes) ven todavía a las viejas y venerables salas comerciales como el resorte de lanzamiento indispensable para sus productos…? ¿Las conciben

> acaso como meros soportes publicitarios para popularizar lo que, pocos días o semanas después, van a ofrecer dentro de su parrilla? ¿Piensan que el estreno en pantalla grande y en respetados festivales "legitima" culturalmente su producción por la vía de la resonancia que esta pueda obtener así en los espacios tradicionalmente dedicados a la "cultura" en los medios de comunicación? ¿O simplemente el recurso a las salas tiene como objeto cumplir un mero trámite reglamentario para poder optar a los premios de las academias, con los Oscar como objetivo prioritario…? (Heredero, 2019, p. 5)[81].

Según Heredia Ruiz (2016, p. 277): "Netflix y el surgimiento de Internet han transformando profundamente las ventanas clásicas de distribución del cine, así como la industria televisiva". Por todo ello, se puede evidenciar que Netflix, así como otras plataformas de *streaming*, especialmente HBO y Amazon Prime, parecen haber entrado en la industria cultural del audiovisual *mainstream* estadounidense, llegando no solo a desbancar al medio cinematográfico como principal ventana de las ficciones sino llegando a transformar la forma de consumo para el espectador.

Según Neira (2017, p. 48) [82]: "Netflix hace cine con una cultura industrial distinta, flexible y basada en el *let the consumer decide*". El principal objetivo de esta revolución de producción y consumo no es otro que el de convertir lo exclusivo en accesible, sin que decir el tratar de abrir camino a las series de televisión a festivales de prestigio (como podemos ver en el caso de la presentación de *Twin peaks: the return* en el festival de Cannes de 2017). De esta forma se ha ido consolidado un método de pago que permitiese acceder a la película o serie en cuestión. Cineastas como Víctor Erice (2019) han llegado a mostrarse muy en desacuerdo con la forma de ver películas sustituyendo la palabra «espectador» por «usuario».

> Las películas se realizan y consumen de un modo muy diferente. Sus imágenes se digitalizan para ser difundidas en televisión, ordenadores, tabletas y teléfonos móviles. Lo cual favorece un tipo de recepción que se aproxima cada vez más a la noción de consumo. No es extraño que se hable tanto de usuarios como de espectadores… (Erice, 2019, s/p)[83].

Del mismo modo que Erice (*op. cit.*), muchos espectadores y directores llegaron a sentirse molestos ante Netflix, estudio que conviene recordar que ya es perteneciente a la MPAA, desde 2017 con el estreno en Cannes de dos películas del estudio (*Okja* y *The meyerowitz stories*). Según Neira (2017, p. 49): "La polémica de Netflix en Cannes ejemplifica la confrontación entre un nuevo modelo de distribución (digital y más flexible) y el tradicional entramado de explotación comercial de las ventanas audiovisuales".

Por consiguiente, tal como afirma Heredia Ruiz (2017, p. 294): "Netflix emerge con un nuevo modelo convergente, como una empresa del siglo XXI, que ha hecho tambalear con sus decisiones estratégicas a la industria clásica del cine y la televisión". Sin embargo, junto a Netflix encontramos otras plataformas importantes en la industria de las series *mainstream* como HBO o Amazon Prime Video.

---

[81] Proveniente del artículo *Preguntas para el presente* (2019) en la revista Caimán: Cuadernos de cine (noviembre 2019, número 87).

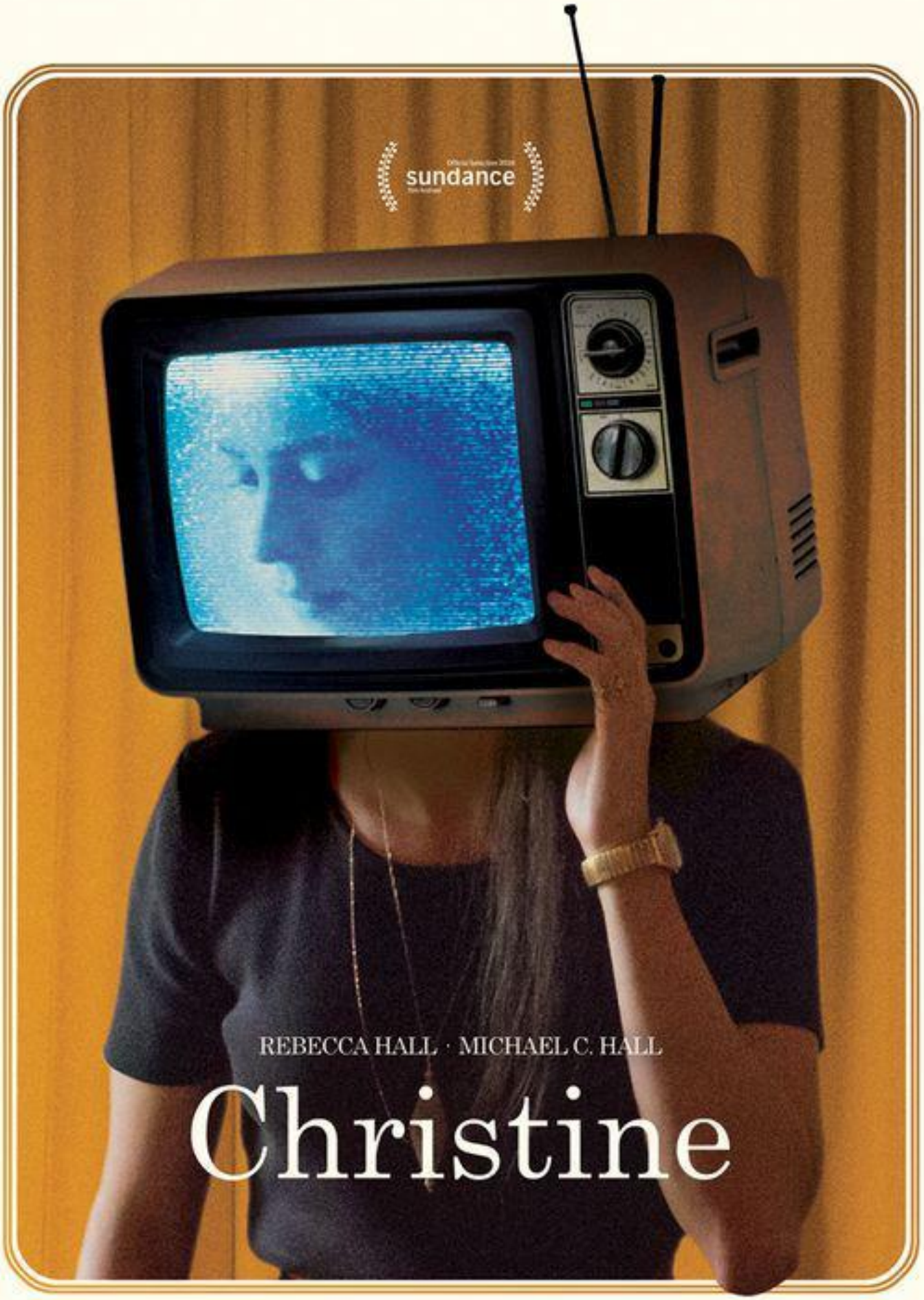
[82] Proveniente del artículo La guerra de las pantallas (2017) en la revista Caimán: Cuadernos de cine (Julio-agosto 2017, número 62).

[83] Disponible en https://elcultural.com/victor-erice-el-nuevo-regimen-digital-ha-trastocado-la-experiencia-cinematografica.

Amazon Prime Video es también una plataforma que ha llegado a producir películas que han logrado acudir a festivales cinematográficos de prestigio, como es el caso de la película ganadora de dos Oscar *Manchester by the sea* (Kenneth Lonergan) en 2016, *Suspiria* (Luca Guadagnino), acudiendo al festival de Venecia en 2018 o *Beautiful boy* (Felix van Groeningen) en el festival de San Sebastián de 2018.

> La masificación de internet, la revolución tecnológica, la multiplicación de pantallas en la vida cotidiana de las audiencias (*Smartv*, celulares inteligentes, tablets, etc.) y la aparición y rápida expansión de nuevas plataformas de distribución de contenidos audiovisuales como Netflix, Hulu, HBO Go, Youtube o Amazon, han generado en las audiencias nuevas necesidades de consumo de estos contenidos, en las que los tiempos de las ventanas tradicionales de explotación cinematográficas ya no se ajustan a las expectativas del mercado (Heredia Ruiz, 2017, p. 279).

Como se puede observar, todo esto supone una nueva forma de negocio donde la película, o serie, en cuestión podrá estrenarse en *streaming* tras pasar por un festival de prestigio. Es decir, se habla de un modelo invertido en el que la película podría llegar a estrenarse en *streaming* y una serie en un festival de cine. Tal como afirma Martin (2018, p. 49): “Hoy en día, la televisión transforma al cine, y el cine transforma a la televisión. La influencia es ajetreada y mutua, una calle de doble sentido.”



WRITTEN BY CRAIG SHILOWICH · DIRECTED BY ANTONIO CAMPOS

GREAT POINT MEDIA presents a THE WONDER CLUB production in association with FRESH JADE LIMITED and BORDERLINE FILMS "CHRISTINE" starring REBECCA HALL MICHAEL C. HALL TRACY LETTS MARIA DIZZIA J. SMITH CAMERON TIMOTHY SIMONS KIM SHAW and JOHN CULLUM as Captain DOUG ABEL, CTA and STEPHANIE HOLBROOK, CTA Line Producer BRENDAN McHUGH Unit AIDAN SLEEPER Costume Designer EMMA POTTER Sound Designer COLL ANDERSON, M.P.S.E. Original Music DANNY BENSI & SAUNDER JURRIAANS Music Supervisors RANDALL POSTER and MEGHAN CURRIER Production Designer SCOTT KUZIO Director of Photography JOE ANDERSON Editor SOFIA SUBERCASEAUX Co-Producer ROWAN RILEY Executive Producers ROBERT HALMI JR. JIM REEVE SEAN DURKIN JOSH MOND Produced by MELODY C. ROSCHER and CRAIG SHILOWICH Written by CRAIG SHILOWICH Directed by ANTONIO CAMPOS

©2015 ALL RIGHTS RESERVED

8. La erótica de la perversidad en las series de televisión

8.1. La teoría del cultivo y la sociedad del espectáculo

Antes de profundizar si la cultura *mainstream* y el cine de la crueldad van de la mano, resulta necesario comprender las repercusiones psicológicas del público que visiona la crueldad en sus pantallas, especialmente las de casa, a diario. En primer lugar, se procede a profundizar en el efecto que tiene visionar la perversidad a diario en televisión. Por tanto, se debe empezar por George Gerbner, autor de la «teoría del cultivo».

La «teoría del cultivo» es una teoría comunicativa desarrollada en la década de los años sesenta con la que se pretendía descubrir la percepción de la realidad que tenían los espectadores de televisión. Según Morgan y Sanahan (2010, p. 337), la principal tesis de esta teoría es que aquellos espectadores que pasan más tiempo viendo televisión son más propensos a percibir el mundo de la manera que lo presenta la ficción televisiva. A esta conclusión, Gerbner le puso el nombre de *Mean world syndrome* (Morgan y Sanahan: 2015, p. 339).

Imágenes 119 y 120, de izda. a dcha.: George Gerbner y una imagen de *CSI: Las vegas*.

Esta investigación, que abarca desde 1975 hasta el 2010, compara la cantidad de violencia mostrada en las ficciones más populares de la televisión americana y la percepción de miedo al mundo real que tenían sus espectadores, concluyendo que la percepción de la realidad de estos espectadores era más exagerada que los datos que las tasas criminales ofrecían realmente. Es decir, a mayor violencia consumida en la televisión, mayor era la visión sesgada de la violencia en el mundo real, lo que generaba más miedo en el público.

En torno a la teoría del cultivo han surgido muchas voces que han querido seguir profundizando y añadiendo información partiendo de la base de Gerbner. Según Morgan y Sanahan (2010, p. 343) “Algunos estudios miden la percepción de las personas sobre la cantidad de violencia en la sociedad. Otros se ocupan del riesgo personal percibido. Y, sin embargo, otros se ocupan del grado personal de miedo a ser víctimas.”

Todo ello fomentado desde una sociedad tecnológica que ha revolucionado el campo de la producción de mensajes como afirmaba Gerbner (1970). Por consiguiente, los espectadores, cimentados sobre una cultura de masas imparable, cultivan “creencias y perspectivas” para la calidad de vida y el gobierno de las sociedades. Es por ello, que la cultura de masas se encuentra hermanada con el cultivo del terror en la realidad social de los espectadores (Morgan y Sanahan, 2010, p. 340).

> La transformación cultural de nuestro tiempo proviene de la extensión de la revolución industrial tecnológica en el campo de la producción de mensajes. La producción en masa y la rápida distribución de mensajes crean nuevos entornos simbólicos que reflejan la estructura y las funciones de las instituciones que los transmiten. Estos procesos institucionales de producción masiva de mensajes cortocircuitan otras redes de comunicación social y superponen sus propias formas de conciencia colectiva —sus propios públicos— a otras relaciones sociales. Las consecuencias para la calidad de vida, para el cultivo de tendencias y perspectivas humanas, y para el gobierno de las sociedades, son de gran alcance (Gerbner, 1970, p. 69).

La producción de estos mensajes suele ir acompañada del espectáculo, concepto que, según el filósofo Guy Debord[84] (2015, p. 44), estaba relacionado al concepto de religión, siendo este un componente esencial de la cultura contemporánea. La idea es que el espectáculo había ocupado el lugar que ocupaba la metafísica a finales de la Segunda Guerra Mundial; lugar en el que una sociedad deprimida o hastiada de realidad, deseaba la evasión a toda costa; todo ello conllevando una trivialización y banalización del contenido en beneficio del espectáculo, de «mostrar» más que narrar (como definía Bazin el cine de la crueldad), de la hipervisualización (como afirmaba Lipovetsky) y de la intensificación de la imagen (como afirmaba Sontag).

> (...) El espectáculo es la reconstrucción material de la ilusión religiosa. La técnica espectacular no ha podido disipar las nubes religiosas donde los hombres situaron sus propios poderes separados: sólo los ha religado a una base terrena. Así es la vida más terrena la que se vuelve opaca e irrespirable. Ya no se proyecta en el cielo, pero alberga en sí misma su rechazo absoluto, su engañoso paraíso. El espectáculo es la realización técnica del exilio de los poderes humanos en un más allá; la escisión consumada en el interior del hombre (Debord, 2015, p. 44).

Debord también afirmó que “el espectáculo es el mal sueño de la sociedad moderna desencadenada, que no expresa en última instancia más que su deseo de dormir” terminando por concluir que “el espectáculo es el que vela ese sueño” (*op. cit.,* p. 44). Es decir, Debord se refería al espectáculo como la nueva religión, como la materialización de la ilusión, como las ganas de dormir y de no reflexionar.

Según el filósofo Byung-Chul Han [85] (2018, p. 163): “El entretenimiento se eleva a un nuevo paradigma, a una nueva fórmula del mundo y del ser”. Como puede apreciarse, para Chul Han el entretenimiento está siendo elevado a una dimensión, más que metafísica, sagrada. “La «realidad» misma parece ser un «efecto» del entretenimiento”, sentencia, llegando a explorar la difícil guerra contemporánea a la hora de percibir la realidad y ficción teniendo a la última, de alguna forma, como ganadora por ser «sagrada».

Por todo ello, ese espectáculo, siempre ligado al capital y a las industrias culturales, trata de alimentar lo ilusorio como un analgésico para el alma humana, así como alimentar de dinero a los intereses mercantilistas de dichas industrias, pero sin los grandes estandartes trascendentales de la alta cultura, aquella que fue fulminada a finales del siglo XIX.

---

[84] Guy Debord (1931-1994) es un filósofo conocido por ser el autor de *La sociedad del espectáculo.*

[85] Byung-Chul Han (1959) es un filósofo y ensayista contemporáneo.

> Creían que la alta cultura era lo que podía cambiar al hombre, cambiar la vida. Ahora ya nadie puede pensar que la alta cultura va a cambiar la vida. En este plano es la civilización del espectáculo la que, de hecho, ha ganado. De la cultura lo que esperamos es divertimento, una diversión un poco más elevada, pero fundamentalmente hoy lo que cambia la vida es el capitalismo, es la técnica. Y la cultura viene a ser la aureola de todo esto (Lipovetsky, 2012) [86].

Según Lipovetsky, el espectáculo es el ganador en la batalla entre la cultura trascendental y la intrascendental. A todo esto, el escritor Mario Vargas Llosa[87] correlacionó la actitud pasiva del espectador del espectáculo con su incapacidad para llegar a una sociedad democrática o a la búsqueda de argumentos críticos (todo ello debatido con Guilles Lipovetsky en 2012[88]). Según Vargas Llosa (2012): "La alta cultura es inseparable de la libertad. Porque la alta cultura ha sido siempre crítica, ha sido siempre resultado del inconformismo y fuente de inconformidad". Asimismo, Vargas Llosa encontró en la necesidad complaciente y pasiva de la cultura actual una pérdida de los valores positivos que tenía la alta cultura frente a la civilización del espectáculo en la que nos encontramos.

> Si la cultura se vuelve solo espectáculo, creo que lo que va a prevalecer en última instancia más que el sosiego es el conformismo. Una especie de conformismo, de resignación, de actitud pasiva. Y en la sociedad moderna capitalista, la pura pasividad del individuo significa no el reforzamiento de la cultura democrática sino el desplome de las instituciones democráticas. Porque esa actitud va en contra de la participación activa, la participación creativa y crítica del individuo en la vida social y en la vida política y cívica (Vargas Llosa, 2012, s/p).

Como puede apreciarse, la cultura de masas actual, mercantilista y basada en el espectáculo y en el entretenimiento, tiene un efecto negativo pasivo, banal y complaciente en los espectadores. De hecho, Debord (2015, p. 37) comenzó su ensayo *La sociedad del espectáculo* (1967) con una cita de Feuerbach para profetizar lo que estaba por venir y de lo que el propio Debord deseaba hablar: "Nuestra época, sin duda alguna, prefiere la imagen a la cosa, la copia al original, la representación a la realidad, la apariencia al ser…Para ella, lo único sagrado es la ilusión, mientras que lo profano es la verdad"[89].

Por todo ello, se comprende, aparentemente, la sociedad del espectáculo como una fábrica de vacío envasada en forma de entretenimiento y divertimento. No es de extrañar pues que el sociólogo Pierre Bordieu (1997, p. 50)[90] afirmará que el fenómeno más importante de la televisión, contra todo pronóstico, fuera su "extensión extraordinaria de la influencia de la televisión sobre el conjunto de las actividades de producción cultural, incluidas las científicas o artísticas". Por tanto, se comprende que

---

[86] Disponible en: https://www.letraslibres.com/mexico-espana/alta-cultura-o-cultura-masas

[87] Mario Vargas Llosa es un escritor ganador del premio Nobel en 2010 y autor del ensayo *La civilización del espectáculo* (2012).

[88] Dicho encuentro tuvo lugar en el instituto Cervantes de Madrid en 2012. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=rufxsBQIvYY (Consultado el 29/04/2020).

[89] La cita, proveniente del comienzo de *La sociedad del espectáculo* de Guy Debord tiene su origen, según la obra de Debord, en el prólogo a la segunda edición de *La esencia del cristianismo*.

[90] Pierre Bourdieu (1930-2002) fue un importante sociólogo y autor de *Sobre la televisión* (1997).

la televisión se ha erigido como una de las principales vías de entretenimiento y espectáculo.

> En un mundo dominado por el temor a ser aburrido y el afán de divertir a cualquier precio, la política está condenada a aparecer como un tema ingrato que se excluye en la medida de lo posible de las horas de gran audiencia, un espectáculo poco estimulante, incluso deprimente, y difícil de tratar, que hay que convertir en interesante. De ahí la tendencia, que se observa en todas partes, tanto en Estados Unidos como en Europa, a sacrificar cada vez más al editorialista y al reportero de investigación en beneficio del animador bufón, a sustituir la información, el análisis, la entrevista profunda, la discusión de expertos, el reportaje, por la mera diversión y, en particular, por las charlas intrascendentes de los *talk shows* entre interlocutores adictos e intercambiables (Bordieu, 1997, p. 127).

Por consiguiente, se puede contemplar en el pensamiento de Bourdieu una necesidad presente en la televisión, puede que el medio supremo de la cultura de masas, de convertir lo deprimente en un espectáculo de gran audiencia, lo crítico en banal, lo deprimente en divertido y lo serio en broma. Como dijo Sontag (2010, pp. 42-43): “El tormento, un tema canónico en el arte, a menudo se manifiesta en la pintura como espectáculo, algo que otras personas miran (o ignoran). Lo cual implica: no, no puede evitarse; y la amalgama de observadores desatentos y atentos realza este hecho.”

8.2. La erótica de la perversidad y el espectáculo

Antes de proseguir con la crueldad o la pornografía del horror en el *streaming*, o en las series de televisión actuales en general, resulta pertinente detenerse a profundizar en la «erótica de la crueldad» que el cine y las series parecen estar cultivando como un espectáculo de masas en los últimos años.

En nuestra sociedad actual, muchas personas se encuentran enfrascadas en un sinfín de crueles persecuciones hacia distintos colectivos que, por lo general, siempre han sido tratados perversamente por distintas sociedades o culturas en la historia del mundo. En esta misma línea, la psicoanalista Mirta Goldstein se refiere a la «erótica de la crueldad», es decir, al atractivo o goce que genera, como un problema contemporáneo, en cuanto a la persecución de ciertos colectivos.

La erótica de la crueldad fue, según Goldstein (2006), enunciada como un símbolo moderno frente a valores más compasivos o humanos que se vio reforzado de distintas formas a través de diversos productos culturales. Existe así un placer en la crueldad, un goce, una erótica, una ausencia de prejuicios que permite al sujeto disfrutar con la perversidad, por lo que, para la misma autora, la crueldad constituiría un modo de “gozar del dolor del semejante”. Según Goldstein (2006) [91]: “este goce adquiere distintos matices en cada época, la nuestra se caracteriza por gozar de una crueldad que ya no requiere de prejuicios incriminantes”.

> A la descomposición de la compasión y al goce sádico que promueve tal caída, los incluyo dentro de la erótica de lo cruel, erótica muy bien anunciada por Sade como distintiva de la modernidad. La modernidad se desgarra ante la caída de la

[91] Disponible en: http://letraurbana.com/articulos/crueldad-y-terror-en-la-estructura-social-y-subjetividad-contemporaneas/

> compasión y el florecimiento del individualismo salvaje nos sume en el estupor y en la melancolización (Goldstein, 2006).

Por otro lado, Goldstein (*op. cit.*) afirmaba que el principal factor que nos permite gozar de la crueldad en nuestra cultura actual es la homogenización y "globalización de significantes" que solo pueden entenderse a través de la subjetividad y del individualismo. Todo ello deriva en una cultura actual que "no nos alegra, sino que nos melancoliza y aísla" (Goldstein, 2006). Según Suzunaga Quintana (2013, p. 251) al respecto de la erótica de la crueldad: "Se presenta una suerte de empobrecimiento erótico como efecto de los excesos, tanto de esperanza como de desesperanza. En consecuencia, una suerte de empobrecimiento de la subjetividad y de la economía psíquica, lo que resulta típico del capitalismo."

Por consiguiente, la erótica de la crueldad denota un placer en el sufrimiento de ciertos colectivos sociales, pudiendo llegar a ser magnética. Además, son el capitalismo y el individualismo que es fomentado, de una forma sádica tanto de puertas para dentro como para fuera, los que producen una cultura global y hegemónica que imposibilita la compasión.

> De esta arista deriva el terror que no solo amenaza, sino que atrae, lo cual dibuja una estructura en donde el sujeto, antes que huir se dirige hacia aquello que teme, quedando paralizado, a expensas de aquello que lo seduce por medio del terror. Deviene en una búsqueda desesperada de la presencia del Otro en nosotros, una suerte de goce generalizado, un empuje al goce desenfrenado. Estamos en una época de la desvergüenza frente al goce. El capitalismo no prohíbe el goce, lo prescribe (Suzunaga Quintana, 2013, p. 247).

Se trata de saturar al espectador de estímulos simples que, al mismo tiempo, hagan atractivos los aspectos más perversos del ser humano. Según Baudrillard (1977), el mundo se disfraza detrás de la "orgía de imágenes" como una ilusión. Dicha ilusión, reforzada con imágenes que estimulan a los espectadores, los erotiza y seduce.

> La vida actual en las sociedades industriales opera casi enteramente con esos estímulos simples. Lo estimulado son impulsos como el deseo sexual, la voracidad, el sadismo, la destructividad, el narcisismo; estos estímulos se comunican por el cine, la televisión, la radio, los periódicos, las revistas y el mercado de artículos de comercio (Fromm, 2004, p. 245).

Según Steven Bach, la cineasta Leni Riefenstahl perfeccionó el embellecimiento de las imágenes propagandísticas a través de sus documentales nazis y fueron dichas imágenes las que perduran desde las olimpiadas de 1936 hasta la *mainstream El rey león* (1994) de Disney. De alguna forma, Bach compara a la propaganda nazi con la cultura contemporánea como base absoluta de toda la cultura que los espectadores adoran en la actualidad, una posición vinculada estrechamente con la teoría crítica fundamentada por Adorno, Horkheimer, Marcuse y Habermas.

> Todo, desde *La guerra de las galaxias* de George Lucas, hasta *El rey león*, de la empresa Disney, pasando por todos los fotógrafos deportivos vivos, las ubicuas carteleras cargadas de erotismo, los diseños engañosos de las revistas y la política de los medios de comunicación, en todas partes del mundo, siguen inspirándose y

corrompiéndose gracias al trabajo que Leni perfeccionó en Nuremberg y Berlín (Bach, 2008, p. 360).

Imágenes 121 y 122: Prólogo de *Olimpiada* (1938) de Leni Riefenstahl.

En las imágenes 121 y 122, pertenecientes al prólogo de la película *Olimpiada* (1938), Leni Riefenstahl [92] convierte una bella escultura griega en un hombre de carne y hueso dispuesto a hacer una perfecta y armoniosa ejecución deportiva en las Olimpiadas de 1936 celebradas en Berlín.

Más allá del embellecimiento, se halla una lectura discursiva y propagandística debido a la erotización y fuerza de los cuerpos mostrados y las imágenes. Es decir, este fragmento del prólogo representó la belleza, perfección y la fuerza de Alemania. De esta manera, se vislumbra la posibilidad de erotizar y seducir al espectador pese a que el fin moral e ideológico de la película es bastante perverso y terrorífico. Esta secuencia sirve para explicar cómo el embellecimiento y la estetización de las imágenes con fines perversos siguen, según Bach, vigentes desde 1936 hasta hoy día.

Según Villanueva *et al*. (2013, p. 591) […] "la violencia en televisión, sea ficticia o real, interesa y atrae a los espectadores". Todo ello supone un morbo que funciona como el principal interés, como una cata de lo destructivo y negativo (2013, p. 591). Por consiguiente, puede hablarse de la erótica de la crueldad como una seducción de las imágenes perversas de manera que puedan llegar a producir emociones estéticas en el espectador semejantes al placer o al goce a través de una gran cantidad de imágenes que se apropian de la mirada y deseos del espectador.

8.3. Series de televisión y pornografía del horror

En la actualidad, se vive un momento en el que la rutina de los espectadores con plataformas *streaming* se está amoldando a lo que podría denominarse un «canon de la crueldad *mainstream*»: asesinatos, maltratos, vejaciones, misantropía…Todo ello disfrazado de entretenimiento y ocupando los ratos libres y de ocio que tienen los espectadores.

Según Tait (2008, p. 107) el termino 'pornografía' acaba por expandirse en los contextos contemporáneos del espectador con el fin de focalizar sus ansiedades públicas mientras se excluye la comprensión del delito concreto que pueda estar representado, así como las miradas que puedan llegar a dibujar. Por consiguiente, se comprende que la pornografía es discutida en la actualidad como un reflejo de las

[92] Leni Riefenstahl (1902-3003) fue una directora de cine propagandístico del partido nazi.

ansiedades contemporáneas mientras que, al mismo tiempo, se hace latente una mirada morbosa o impactada en los ojos del espectador.

> Si bien tanto el horror como la pornografía permiten al espectador "ver todo", para el espectador pornográfico esta mirada se dirige hacia la fantasía sexual, mientras que el espectador titulado busca eludir los tabúes que tengan que ver con la destrucción de los cuerpos con el fin de adquirir conocimiento (Tait, 2008, p. 104).

Sin embargo, esta curiosidad morbosa que se rige en los espectadores pornográficos y titulados suele tratar temas de "pornografía *mainstream*" (Tait, *op. cit.*, p. 96). Dichos temas dan su consentimiento de aparecer en pantalla mientras que, por otro lado, las víctimas reales de un documental de muerte y horror no podrán darlo. Es decir, mientras el documental significa una visión testimonial y concienciada socialmente, la pornografía solo busca ofrecer placer a los ojos del espectador (Tait, 2008, p. 96).

> […] (El morbo) se manifiesta como gusto por las disputas y el enfrentamiento entre personas, gusto por las escenas de destrucción, degradación o desmembramiento, deseo de indagar o sospechar en un trasfondo negativo de todo lo que ocurre o gusto por ver lo más fuerte, lo más escabroso por más primitivo del comportamiento humano. Este morbo es característico del interés por la violencia real y no de los productos de ficción, porque sólo en ellos se manifiesta el verdadero desagrado o repulsión que representa el concepto (Villanueva *et al*., 2013, p. 591).

Por consiguiente, se comprende que el morbo y la pornografía van ligados hacía la comprensión de lo tabú con el «permiso» de las temáticas mostradas en pantalla. Es decir, que la ficción es utilizada por los espectadores como una ventana hacía aquello que les da miedo explorar y entienden como seguro al ser una ficción. Asimismo, sufrir por imágenes reales es muy probable, pero sufrir por imágenes ficticias podría llegar a ser considerado un vicio o una diversión morbosa.

Susan Sontag (2010) ya profundizó en la importancia y madurez psicológica que conllevaba el conocer que los seres humanos podían infligirse daño mutuamente o comportarse como monstruos entre sí, pero su enfoque se dirigió no solo a la conciencia de la crueldad, a la fascinación provocada por el paisaje de la perversidad o a la indiferencia hacía la maldad sino hacía el miedo que posee el individuo (o espectador) dentro de sí (2010, p. 87).

> Debemos permitir que las imágenes atroces nos persigan. Aunque sólo se trate de muestras y no consigan apenas abarcar la mayor parte de la realidad a que se refieren, cumplen no obstante una función esencial. Las imágenes dicen: Esto es lo que los seres humanos se atreven a hacer, y quizá se ofrezcan a hacer, con entusiasmo, convencidos de que están en lo justo. No lo olvides (Sontag, 2010, p. 97).

Según Ramírez (2019)[93]: "La ficción se ha *black mirrorizado*". Sin embargo, *Black mirror* (2011) no es la única serie que introduce el apocalipsis o la misantropía en la rutina del espectador. Series como *El cuento de la criada* (Bruce Miller), la ya

[93] Disponible en: https://smoda.elpais.com/placeres/el-verano-de-la-teletortura-las-series-del-mal-rollo-son-el-nuevo-porno-televisivo/.

mencionada *Black mirror* (Charlie Brooker) y aquellas que protagonizan los estudios de casos de la presente investigación, *Years and years* (Russell T. Davies) y *Chernobyl* (Craig Mazin), tienen un lugar de honor en la erótica de la crueldad dentro de las series *mainstream* actuales. Para Charlie Brooker [94] (creador de *Black mirror*), en la actualidad ser subversivo es "intentar hacer que no sea totalmente irónico", experimentar cierta esperanza al acabar las tramas. Esta respuesta la dio Brooker al ver como la serie empezaba a volverse predecible dado lo sistemáticamente horribles y siniestras que eran todas sus tramas.

Imágenes 123 y 124, de izda. a dcha.: *Black mirror* y *El cuento de la criada*

> Historias de pueblos oprimidos por estados totalitarios, economías colapsadas, políticos de politoxicomanías ante un entorno que poco o nada tiene que ofrecerles. Nadie se acuerda de la comedia ligera en esta deriva de consumo cultural donde no solo el hecho de ponerse al día con la sobreproducción seriéfila es angustioso de por sí, sino que, además, esta actualización como si de deberes escolares se tratara, pasa, precisamente, por enfrentarnos a un hastío existencial sin espacio para la esperanza (Ramírez, 2019).

Las series *mainstream,* cada vez más parecidas al cine y paulatinamente más accesibles, comienzan a generar ansiedad con la sobreproducción y con el contenido. Es decir, que la calidad narrativa y la técnica de las series de la que tanto se ha hablado en los últimos años podría generar ansiedad y adicción. Esto no es debido en exclusiva a factores como el síndrome del mundo cruel o al fenómeno de una cultura *mainstream* humanista. Se trata de series que saturan de pornografía que, como diría Baudrillard (1977), esconden la realidad tras una orgía de imágenes, que alimentan la banalización de la crueldad y que pueden llegar a ser un "ocio deprimente" del que los espectadores aún no se han dado cuenta. Podría pensarse en la miniserie francesa *El colapso* (2019) de Jérémy Bernard, Guillaume Desjardins y Bastien Ughetto, donde se narra, a través de ocho episodios de veinte minutos filmados completamente en un único plano secuencia por episodio, una situación posterior a un suceso apocalíptico (del que no se sabe nada). En el primer episodio, el plano secuencia hace su inmersión en lo que podría llamarse *la cotidianidad del fin* narrando la locura colectiva que se desata en un supermercado, en el segundo episodio es una gasolinera, en el tercero un aeródromo…y así. La histeria, la pornografía del horror y la fascinación por el apocalipsis, tan de moda en el audiovisual contemporáneo, son elementos constantes

[94] Entrevista disponible en el número 36 de la publicación SoFilm España en una entrevista realizada por Rafael Cortés en Londrés.

en narrativas como estas. Historias que, más concienciar, parecen únicamente aspirar a la diversión de pasar miedo.

Por otro lado, este cine de la crueldad que, como puede verse, se ha abierto paso a través de las series *mainstream*, se considera un audiovisual de prestigio. En esta línea, el crítico Diego Lerer (2014) [95] afirmó que el festival de Cannes es el principal germen que, además, ha expandido una tendencia hacia el cine de la crueldad como sinónimo de prestigio.

> Lamentablemente uno de los formatos más utilizados últimamente es el de la crueldad cinematográfica, la decisión de llamar la atención y de hacerse ver mediante procedimientos fuertes, cruentos, extremos, que asombren y/o shockeen a los espectadores. La violencia, la misantropía, las escenas desagradables pero impactantes siempre han existido en el cine, pero en los últimos años Cannes las cultiva y las promueve. La programación parece, casi, invitar a los cineastas a ir por ese lado y les tiene reservado un lugar de privilegio (Lerer, 2014, s/p).

Por consiguiente, el cultivo de estas películas que promueven los festivales de cine, las plataformas de *streaming* (ahora también productoras dentro de la mercadotecnia del cine y series) y los grandes estudios de la MPAA, van en la dirección de complacer a un espectador de masas cada vez más hambriento de lo sádico, deprimente, perverso y espectacular que pueda encontrar dentro de una sola obra de ficción. Según Imbert (2010)[96] hay en la televisión "una hipervisibilidad tanto de la violencia como del sentimiento".

Imagen 125: Montaje fotográfico de varias series televisivas proveniente del artículo: *El verano de la 'teletortura': ¿las series del mal rollo son el nuevo porno televisivo?* De Noelia Ramírez (2019).

> Uno de los signos que Kathryn VanArendonk dio para reconocer a «una serie de prestigio» era que «no solo no es divertida, es deprimente». Es decir, el desdén hacia las comedias o series más ligeras con toques de folletín –despreciadas a esa etiqueta de «placer culpable»– derivó en un encumbramiento televisivo de las series de apariencia más sesudas y solemnes en la cacareada edad de oro de la televisión.

[95] Disponible en https://elzapatodeherzog.wordpress.com/2014/05/28/cannes-2014-seleccion-natural-1-la-ley-del-mas-fuerte/.

[96] Disponible en http://gerardimbert.blogspot.com/2011/01/informacion-y-discurso-de-la-actualidad.html.

> «¿Lo que acabas de ver te ha hecho sentir simple, abierto y feliz? ¿Te ha animado? ¿Te ha hecho estar encantado con la condición humana? Sí, eso no es televisión de prestigio» (Ramírez, 2019).

Por otro lado, es importante atender a qué se considera una serie de prestigio en la actualidad. Kathryn VanArendonk (2017) encontró que algunos de los signos para detectar una serie prestigiosa eran los siguientes: Se parece a una novela o a una película, no tiene «episodios» sino «capítulos», no tiene una «primera temporada» sino «un piloto», da prestigio a lo abyecto, es oscura, resulta difícil de entender, deja pequeños elementos a descifrar en el que "cada pieza del puzle importa", suele estar protagonizada por hombres tristes y violentos de mediana edad que pretenden abrirse paso por el mundo, tratan mal a las mujeres y requieren sexo para olvidarse de su vacío existencial, nada es divertido (de hecho, debe ser profundamente deprimente) y suele estar dirigida y protagonizada por estrellas reconocidas del panorama cinematográfico.

Es así como la crueldad y la distopía se vuelven un espectáculo de masas, mediante una moda creciente y en auge que cada vez entiende menos de diferencias entre el medio televisivo y el cinematográfico, pretendiendo así encontrar por encima de todo el espectáculo. Según Wheatley (2016), el espectáculo "forma parte del tejido cotidiano de la radiodifusión televisiva" y el placer visual es algo que resulta importante para los espectadores. Además, Wheatley (2016) no contempla que la televisión espectacular sea algo explícitamente cinematográfico, sino que "la estética del espectáculo más comúnmente asociada con el cine podría ser igualmente asociado con ciertas formas de televisión". Así, la televisión espectacular "ofrece al espectador momentos en los que contemplan la belleza, lo erótico, lo grotesco y lo sobrecogedor" marcada por momentos de poderoso placer visual (Wheatley, 2016).

Asimismo, según Reviriego (2011, p. 7): "Industria, audiencia y creadores han depositado su confianza en el medio televisivo como soporte para urdir y desentrañar universos complejos". Por tanto, se puede afirmar que las series *mainstream* son en la actualidad el principal resorte de la industria cinematográfica (llegando incluso a presentar series en prestigiosos festivales de cine en pantalla grande), siendo generadoras de ansiedad y placer por un contenido pornográfico y abyecto mostrando dosis elevadas de desesperanza y misantropía (parte fundamental del mercado del entretenimiento y el ocio de masas contemporáneo), exportadoras principalmente del modelo estadounidense fomentando una homogeneización global de dicha cultura y, por último, prestigiosas en cuanto a la opinión cultural de las mismas.

En definitiva: Un fenómeno nuevo en el que la desesperanza, la crueldad y la misantropía se comportan como un entretenimiento pornográfico de masas que millones de personas en todo el mundo sienten que deben ver y deben admirar.

9. La moda distópica y la «caída» del arte en el cine posmoderno

9.1. La narrativa desde la edad moderna a nuestros días: El rol del héroe y el arte moderno desde Nietzsche hasta Walter Benjamin y Joseph Campbell

En la cultura contemporánea existe una predilección por las narrativas que desenbocan en el fin de la condición humana. La existencia de debates relativos a la preferencia de la distopía o utopía son una lucha tan antigua como es el de la *exquisitez autoral* (alta cultura), frente a la *cultura popular* (baja cultura). Como ha podido verse en los anteriores capítulos, existieron y existen muchas disquisiciones entre las posturas filósoficas, históricas y comunicativas acerca de cómo debería entenderse la cultura, concretamente la del cine y, recientemente, la de las series.

Por un lado, se da una extrema polarización ante el «extasis» estético de lo bello o lo horrible paralelamente. Es decir, es tan común encontrarse una utopía *naif* como una distopía «pornográfica» en cartelera o en un catálogo de plataforma *streaming* en la actualidad. Se recomienda recordar la cita de Suzunaga Quintana (2013, p. 251) acerca de la erótica de la crueldad en la actualidad: “Se presenta una suerte de empobrecimiento erótico como efecto de los excesos, tanto de esperanza como de desesperanza”. En consecuencia, en medio de ambas catarsis, la narrativa contemporánea parece haber continuado por hacer desaparecer el «arte» en favor de la industria, ya que dichos «excesos» se consideran, como se ha podido ver anteriormente, un empobrecimiento de la cultura.

Este debate es antiguo y ya fue promulgado desde que Walter Benjamin anunciara que “lo que se marchita de la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica es su aura” (2003, p. 44), al publicar su ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* en 1936.

> El mismo hecho puede caracterizarse de la siguiente manera: por primera vez —y esto es obra del cine— el hombre llega a una situación en la que debe ejercer una acción empleando en ella toda su persona, pero renunciando al aura propia de ésta. Porque el aura está atada a su aquí y ahora. No existe una copia de ella. El aura que está alrededor de Macbeth sobre el escenario no puede separarse, para el público, de la que está alrededor del actor que lo representa en vivo. Lo peculiar de la filmación en el estudio cinematográfico está en que ella pone al sistema de aparatos en el lugar del público. Se anula de esta manera el aura que está alrededor del intérprete, y con ella al mismo tiempo la que está alrededor de lo interpretado (Benjamin, 2003, pp. 69-70).

La posición de Benjamin, muy apegada a las de Adorno o Artaud, promulgaba una visión apocalíptica del arte culpabilizando al cine como el medio más industrial del siglo XX y por ello, el principal «matador» del aura [97]. Si el aura es para Benjamin (2003, p. 15) el “aparecimiento único de una lejanía, por cercana que pueda estar”, el filósofo Roland Barthes (1986, pp. 72-73) definiría el cine como la hipnosis por una distancia que catalogó de «amorosa». La distancia con el espectador artístico era lo que definiría el arte del siglo XX, así como su implicación tecnológica en dicho proceso.

Por otro lado, cuando Marx contempló el nacimiento de la maquina como una herramienta que implicaría la ruptura absoluta del mundo laboral, Benjamin, autor de la

[97] Es importante destacar que Benjamin no odiaba el medio cinematográfico, pero sí que fue un alarmista de la matanza industrial del arte, especialmente la del cine.

escuela marxista, también contemplaba una visión similar con la cultura. En la perspectiva de Benjamin, se consideraba que el arte se encontraba ante "una ruptura de los límites y las habilidades del artista" en el que los procesos creadores iban a verse dirigidos por lo que él denominaría "sistema de aparatos" (Aguirre Rojas, 2012, p. 147). En consecuencia, Benjamin consideró el siglo XX como una época en la que la función social del arte se extinguiría debido a las lógicas del capitalismo y de la sociedad de masas (*op.cit.*, p. 154). Es decir, el arte ya no sería para unos pocos individuos o elites, sino que correría la suerte de ser una "percepción distraída" de las masas (*op.cit.*, p. 155). En este sentido, Benjamin expresaría los elementos tanto positivos como negativos del medio cinematográfico, expresando por un lado la perdida del aura y, por otro lado, la consecución de una sociedad más igualitaria en la que el arte, especialmente el cine, podría llegar a destruir las diferencias entre clases sociales.

> Con el advenimiento de la posibilidad de reproducir en el arte, no sólo las obras del pasado pierden su aureola, el halo que las circunda y las aísla -aislando así también la esfera estética de la experiencia- del resto de la existencia, sino que además nacen formas de arte en las que la reproductividad es constitutiva, como la fotografía y el cinematógrafo; las obras no sólo no tienen un original sino que aquí tiende sobre todo a borrarse la diferencia entre los productores y quienes disfrutan la obra, porque estas artes se resuelven en el uso técnico de máquinas y, por lo tanto, eliminan todo discurso sobre el genio (que en el fondo es la aureola que presenta el artista) (Vattimo, 1994, p. 52).

Por tanto, atender a la visión diferenciadora entre «artesano» y «artista» es fundamental para comprender el recorrido transformador de las nociones de arte desde el siglo XIX hasta nuestros días. En el ensayo publicado en 1936 titulado *El narrador*, Walter Benjamin advirtió que "El rol de la mano en la producción se ha hecho más modesto, y el lugar que ocupaba en el narrar está desierto" (2008, p. 95). Concretando, Benjamin profundizó en las diferencias entre novela y narración, explicando que el concepto de novela, tal como se conoce hoy en día, proviene de la edad moderna, época en la que los *artesanos* pasaron a ser *artistas*. "Por un lado «sentido de la vida», por otro «la moraleja de la historia»: esas soluciones indican la oposición entre novela y narración" (p. 82). Por otro lado, Flórez (2019, p. 25) indicaría que, en la actualidad, "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".

> El más temprano indicio del proceso cuya culminación es el ocaso de la narración, es el surgimiento de la novela a comienzo de la época moderna. Lo que distingue a la novela de la narración (y de lo épico en su sentido más estricto), es su dependencia esencial del libro. La amplia difusión de la novela sólo se hizo posible gracias a la invención de la imprenta. Lo oralmente transmisible, el patrimonio de la épica, es de índole diferente a lo que hace a una novela. Al no provenir de, ni integrarse en la tradición oral, la novela se enfrenta a todas las otras formas de creación en prosa como pueden ser la fábula, la leyenda e, incluso, el cuento. Pero, sobre todo, se enfrenta al narrar. El narrador toma lo que narra de la experiencia; la suya propia o la transmitida, la toma a su vez, en experiencias de aquellos que escuchan su historia. El novelista, por su parte, se ha segregado. La cámara de nacimiento de la novela es el individuo en su soledad; es incapaz de hablar en forma ejemplar sobre sus aspiraciones más importantes; él mismo está desasistido de consejo e imposibilidad de darlo. Escribir una novela significa colocar lo

> inconmensurable en lo más alto al representar la vida humana. En medio de la plenitud de la vida, y mediante la representación de esa plenitud la novela informa sobre la profunda carencia de consejo, del desconcierto del hombre viviente (Benjamin, 2008, p. 65)

En consecuencia, la novela, apegada a la muerte y al sentido de la vida buscaba para su lector "la esperanza de calentar su vida helada al fuego de una muerte, de la que lee" mientras que el narrador "siempre tendrá sus raíces en el pueblo, y sobre todo en sus sectores artesanos" (p. 85). En este sentido, Benjamin tenía a los narradores como poseedores del poder de "narrar su vida, su dignidad, la totalidad de su vida" (p. 96). En definitiva, para Benjamin "el narrador es la figura en la que el justo se encuentra consigo mismo" (*op.cit.*). Sin embargo, para el mitólogo Joseph Campbell "La novela moderna, como la tragedia griega, celebra el misterio de la destrucción, que en el tiempo es la vida" (1972, p. 23). Asimismo, Campbell definió el «final feliz», dentro de los elementos propios de la novela moderna, como un elemento muy facilmente "satirizado justamente como una falsedad" (*op.cit.*) ya que la vida solo lleva a un único destino: "la muerte, la desintegración, el desmembramiento y la crucifixión de nuestro corazón con el olvido de las formas que hemos amado" (*op.cit.*).

> La literatura moderna se ha dedicado en gran parte a hacer una observación valerosa y exacta de las figuras enfermizas y rotas que pululan ante nosotros, a nuestro alrededor y en nuestro interior, donde se ha reprimido el impulso natural de protestar en contra del holocausto, de proclamar las culpas o anunciar las panaceas, ha encontrado realización la magnificencia de un arte trágico más potente para nosotros que el arte griego: la tragedia realista, íntima e interesante desde varios aspectos, de la democracia, donde se muestra al dios crucificado con su cara lacerada y rota en las catástrofes no sólo de las grandes casas sino de los hogares más comunes. Y no hay ninguna creencia hecha sobre el cielo, la futura felicidad y la compensación para sobrellevar la majestad amarga, sino la oscuridad más absoluta, el vacío de la insatisfacción, que reciben y se comen las vidas que han sido expulsadas del vientre sólo para fracasar (Campbell, 1972, p. 23).

Podría entenderse que, tras la muerte de Dios, enunciada por Friedich Nietzsche, el arte pasó a ocupar un papel capital, tal vez la suplantación, en el lenguaje místico y metafísico de las sociedades modernas. Campbell (1972, p. 212) utiliza la fabula de "Muertos están los dioses", dictada en *Así habló Zaratrustra,* para explicar el proceso de las sociedades modernas: "Es el ciclo del héroe de la edad moderna, la maravillosa historia de la especie humana que llega a la madurez. El lastre del pasado, la atadura de la tradición, han sido destruidos con seguros y poderosos golpes". En el capítulo 3 de la presente tesis doctoral ya se exploró la visión de la tragedia de Nietzsche (2019, p. 169), en la que comprendía que el héroe contemporáneo entiende que enfrentarse a la tragedia o al vacío no debilita el espíritu, sino que lo fortalece, llegando a realizar una analogía con la sociedad griega, la cuál vivía en comunión con la tragedia en los teatros y la felicidad en las calles.

Conviene recordar que Aristóteles (2015, p. 47) ya definió la tragedia en *La poética* como "la imitación de una acción seria y completa" en la que se "tiene lugar la acción y no el relato, y que por medio de la compasión y del miedo logra la catarsis de tales padecimientos". Por tanto, la poética *Aristótelica* entiende la tragedia como el

medio de llegar a la felicidad. En definitiva, Campbell, sirviéndose de la «muerte de Dios» *Nietzscheana,* definió al héroe moderno de la siguiente manera:

> El hecho del héroe no es hoy lo que era en el siglo de Galileo. Donde antes había oscuridad, hoy hay luz; pero también donde había luz hay ahora oscuridad. La hazaña del héroe moderno debe ser la de pretender traer la luz de nuevo a la perdida Atlántida del alma coordinada (Campbell, 1972, p. 212).

De esta forma, las "fórmulas antiguas" se volvieron "poco efectivas, equívocas y hasta perniciosas" (Campbell, 1972, p. 212) y, desde la edad moderna, se empezaron a transformar no solo las nociones de artista o creador, sino el mundo en el que se sitúan las nuevas narrativas. Por ejemplo, Campbell explica que la comunidad actual no está separada por banderas nacionales, lo cual es percibido como un "ampliador del ego infantil", ya que la especie humana forma parte de una "nación sin fronteras" (*op.cit*). Asimismo, las religiones se vuelven insatisfactorias y se considera "necesaria una transmutación de todo el orden social" (p. 213), de manera que la conciencia humana pueda llegar a aceptar, desde la rutina de la vida social, "la imagen vitalizadora del hombre-dios universal, por el momento inmanente y efectiva en todos nosotros" (*op.cit.*). Del mismo modo, se desconfía de la propaganada por considerarse vacía y amenazante y la única manera de adquirir la humanidad es "aprender a reconocer los lineamientos de Dios en todas las maravillosas modulaciones del rostro del hombre" (*op.cit.*).

En consecuencia, las amenazas y misterios del pasado pierden su fuerza como símbolos ya que no interesarían a la *psique* moderna: A partir de entonces, ya no interesan las leyes cósmicas, ya que dicho interés es reemplazado por la antropología y la psicología del siglo XX, perdiéndose así el interés por el mundo animal, vegetal o los «milagros de la naturaleza» (p. 214). La vida del héroe moderno se plasma, pues, con un aliento vital en el que cada inviduo lleva en su interior la cruz del redentor y las grandes pruebas no se hallarían en los "brillantes momentos de las grandes victorias de su tribu, sino en los silencios de su desesperación personal" (*op.cit.*).

Por tanto, el interés antropológico, psicológico y social, desconfiador de dogmas raciales, religiosos, sexuales…, será el paradigma del que parta la narrativa moderna. Sin embargo, atendiendo a las disquisiciones de Walter Benjamin, se debe reparar en la diferenciación de la novela y del relato, contemplando la novela como una creación pura de la ilustración. Este tipo de cruzadas, la de las novelas demasiado imaginativas y las novelas demasiado «novelescas» existen desde hace mucho tiempo y se repiten cíclicamente (Savater, 2008, p. 7). Para Fernando Savater, al lector de ficción «pura» se le achaca "infantilismo y la pretesión corruptora de provocar por via falsaria emociones artificiales y sentimientos alucinatorios" y, en definitiva, "desprecio por los hechos" (*op.cit.*), mientras que al lector de novela «seria» o «realista» se le acusa de exigir personajes que son aplastados por "la inercia fatal o maligna del universo" desde un punto de vista extremadamente psicológico en el cual los personajes se entregan al "yo que padece, protesta y fracasa" (p. 9).

Para Savater, el ensayo de Benjamin resumía a la perfección la narración moderna, terminando por explicar que el narrador adora la esperanza, la ingenuidad y la utilidad práctica, mientras que el novelista moderno opta por la desmitificación y por un deseo profundo de contar "la desazón del hombre traicionado por todas las historias" (pp. 17-18). En definitiva, mientras el narrador entiende que "cada hombre se parece más a todos los hombres que a ese impreciso y vago fantasma que llamamos «él

mismo»", la novela se asocia "a la disociación entre la vida y el sentido, entre lo temporal y lo ensencial" (p. 21). En definitiva, la novela "es orientada por la muerte, mientras que la narración sirve de orientación para la vida" (p. 23). Incluso hay quien afirma, como Ruiz de Samaniego (2015, p. 114), que el inicio de la modernidad constituyó "la muerte como punto de vista absoluto de la vida". Adicionalmente, el psicolanalista Bruno Bettelheim (2019, p. 54) reveló que "El mito es pesimista, mientras que el cuento de hadas es optimista, a pesar de lo terriblemente graves que puedan ser algunos de los sucesos de la historia". Esta visión en general, sirvió a Savater para relacionar la novela con el cristianismo y la burguesía, ya que el eje del sentido vital partía siempre del final de la experiencia humana, de la muerte.

> Por eso la novela es una gran invención cristiana, que surge de la laicización burguesa de las vidas de santos medievales, en las que el último trance de martirio, beatitud o arrepentimiento, según el caso, iluminaba una historia que no tenía otro sentido que preparar esa muerte salvífica (Savater, 2008, p. 23).

De alguna forma, la ilustración pretendía orientar al ser humano a alejarse las narraciones del pasado y pretendía que la palabra «realidad», gozara "de gran prestigio entre las personas de sentido común" (p. 28), en el que las novelas buscaban, en toda su ambición, la palabra «naturalismo» (término que será de vital importancia en el cine moderno, como se vió en el capítulo 4 de esta tesis doctoral). Sin embargo, pese a la visión optimista de la narración, hay quienes encontraron que el modelo narrativo propio del romanticismo podía llegar a moldear el gusto por el fracaso. El dramaturgo y guionista cinematográfico David Mamet (2015, p. 59) así lo expuso al declarar que "El modelo romántico es lo que nos tienta a hacer tal declaración. En la obra romántica, el período de lucha se trunca, formalista, y se corona con la intervención del Hada Madrina".

> La película familiar es una obra romántica. El héroe-niño quiere triunfar en una actividad de adultos (aprender kárate, béisbol, gimnasia, ganar alguna carrera), se convierte en aprendiz de un tutor-maestro y se revela incapaz. El maestro/ madrina/ padrino emplea una varita mágica o un conjuro y el héroe descubre que ha conseguido vencer la dificultad. Estas obras románticas son una formulación semirreligiosa basada en la supremacía de la fe. En Karate kid, La guerra de las galaxias o Cuento de navidad, a los protagonistas se les conceden sus deseos en cuanto reconocer que «todo está en su interior». (*A course of miracles* (Un curso de milagros), el moderno *best seller* de culto, al igual que la mayoría de los programas de autoayuda, es reducible a lo que vendría a ser esta máxima: en el momento en que reconozcas que eres Dios, serás Dios) (Mamet, 2015, pp. 59-60).

Es preciso advertir de que la narrativa no es siempre «autoayuda», pues también existe, como afirmó Bettelheim (2019, p. 36), la visión de que "el cuento es terapeútico porque el paciente encuentra sus propias soluciones mediante la contemplación de lo que la historia parece aludir sobre él mismo y sobre sus conflictos internos". Por tanto, se pretende advertir de la diferencia entre un fin terapéutico y un fin de autoyuda.

Por otro lado, aludiendo a Mamet y su búsqueda de los tesoros internos y divinos del individuo moderno, se hace necesario mencionar a Walt Disney, quien Santos (2017, p. 334) definió como "el mayor creador de simulacros de todos los tiempos". Walt Disney inauguró el primer Disneyland en 1955 en Anaheim, California, y, desde entonces, su

reinado no ha parado de expandirse. Para Santos (*op.cit.*, p. 335), Disneyland era "la utopía de un sueño material y consumista. Un sueño propio de nuestro tiempo, en el que el consumismo es el sucedáneo trivializado de la felicidad", tratando de recuperar en sus visitantes, de todas las edades y mediante el lenguaje del dinero la "utopía más entrañable de cada visitante: la de la propia infancia" (*op.cit.*). Un lugar que en definitiva permita "revivir fantasías de naturaleza utópica que acaso actúen como bálsamo contra la crudenza y violencia de la vida real" (p. 337). Es decir, la materialización consumista de la utopía. Estas ideas son herederas del texto marxista de Ariel Dorfman y Armand Mattelart titulado *Cómo leer al pato Donald: Comunicación de masas y colonialismo,* publicado en 1971. En dicho texto, los autores exponen un punto de vista mediante el cual los *films* de Disney son una recreación ensoñadora y colonialista que utiliza la narrativa como propaganda del *american way of life* (Dorfman & Mattelat, 1979, p. 151). Asimismo, los autores pensaban que el "imaginario infantil, cómo proyecto de Disney, permite apropiarse de coordenadas reales y de la angustia del hombre actual, pero les priva de su denuncia, de las contradicciones efectivas y de las formas de superarlas" (1979, p. 108).

> Disney construye su fantasía imitando subconscientemente el modo en que el sistema capitalista mundial construyó la realidad y tal como desea seguir armándola: Pato Donald al poder es esa promoción del subdesarrollo y de las desgarraduras cotidianas del hombre del Tercer Mundo en objeto de goce permanente en el reino utópico de la libertad burguesa. Es la simulación de la fiesta eterna donde la única entretención-redención es el consumo de los signos aseptizados del marginal: el consumo del desequilibrio mundial equilibrado. La miseria enlatada al vacío que rescata y libera al polo hegemónico que la cultiva y consume, y le es servida al dominado como plato único y perenne. Leer Disneylandia es tragar y digerir su condición de explotado. "Un hombre no puede volver a ser niño sin ser pueril", escribió Marx al pensar que el estado de inmadurez social donde surgió el arte del pueblo griego, en la infancia histórica de la humanidad, no podía volver a darse. Disney piensa exactamente lo contrario y lo que Marx recuerda con nostalgia, Walt lo instituye como regla necesaria de su mundo de fantasía (Dorfman & Mattelat, 1979, p.157).

Imágenes 126 y 127, de izda. a dcha.: Reino de Nunca jamás en *Peter Pan* (1953) de Clyde Geronimi, Hamilton Luske, Wilfred Jackson, Jack Kinney y mapa de *Disneyland* París.

El apego a la novela moderna también trajo consigo un sector de la sociedad que pensaba, como Mamet (*op.cit.*, p. 59), que la sociedad estaba siendo infantilizada y que su deseo por la magia terminaba por fabricar personas que se rinden ante las

dificultades. “Hemos abogado por lo romántico, o lo que es lo mismo, por lo engañoso, lo ficiticio, lo falso; y nuestra victoria nos deja más ansiosos que antes” (p. 35).

> La obra romántica de la Europa occidental nos ha dado a Hitler, las novelas de Trollope y los musicales americanos. En todos ellos, la excelencia del héroe-que, aunque oculta a veces, acaba por emerger- vence por encima de todo. Estos dramas pueden ser divertidos, pero son falsos y producen un efecto debilitador acumulativo. Habitamos un mundo extraordinariamente depravado, interesante y salvaje donde las cosas no son en absoluto equitativas, y el propósito del auténtico drama es ayudar a que no lo olvidemos. Tal vez esto tenga un efecto social fortuito y acumulativo: recordarnos que debemos ser un poco más humildes, o un poco más agradecidos, o un poco más reflexivos” (Mamet, 2015, pp. 35-36).

La visión de Mamet obliga a retrotaer al paradigma de Syd Field, que surgio con la publicación del libro *Guion: Fundamentos de la escritura de guiones* en 1979, donde su autor promulgó un modelo que a día de hoy es considerado una de las piedras angulares de la escritura de narrativas cinematográficas. Dicha arquitectura ficcional se basaba en un mapa para la creación de historias que fueran a ser filmadas por los grandes estudios de Hollywood basado en tres actos concretos (Planteamiento, confrontación y resolución), siendo esta una de las vías más estandarizadas de crear en la cultura de masas una historia audiovisual.

Principio	Medio	Final
Primer Acto	Segundo Acto	Tercer Acto
Planteamiento	Confrontación	Resolución
pp. 1-30	pp. 30-90	pp. 90-120
Primer nudo de la trama	Segundo nudo de la trama	
pp. 25-27	pp. 85-90	

Imagen 128: Paradigma de Syd Field (Fuente: comoescribirtuguion.blogspot.com)

En consecuencia, esta debilidad del carácter en los ciudadanos puede llegar a producir que, ante la oleada acumulativa de obras con cualidades románticas e ilustradas, terminen por censurar la vocación del artista. A este respecto, el polémico escritor Bret Easton Ellis (2020, p. 138) explicó que los *millennialls,* a los que denominó de forma despectiva «Generación Gallina», no eran capaces de aceptar una “mirada fría, realista y, en ocasiones, improductiva”. De la misma manera, se hace necesario recordar las raíces «prácticas» que, para Savater, debía tener cualquier narración, concretamente el cuento, ajena a la novela moderna. En esta línea, Ellis expreso que actualmente “hemos entrado en una peligrosa suerte de totalitarismo que en realidad aborrece la libertad de expresión y castiga a la gente por mostrarse tal cual es” (*op.cit.*, p. 44), apareciendo una “extensa epidemia de autovictimización” que es considerada por Ellis como una “manía nueva, una psicosis que la cultura ha ido cultivando” (p. 141).

> Este delirio anima a la gente a pensar que la vida debería ser una plácida utopía diseñada y construida para sus frágiles y exigentes sensibilidades, y en esencia les

> alienta a perpetuarse como eternos niños, viviendo en un cuento de hadas cargado de buenas intenciones (Easton Ellis, 2020, p. 141).

En este sentido, se explica la sociedad de la poscensura que, según Soto Ivars (2017, p. 31-32), se trata de "una censura que no necesita del poder para ser ejercida, es una censura autoimpuesta a expresar «ciertas ideas», que se pierden en "medio de un jaleo permanente". Bauman (2017, p. 21), por su parte, afirmaría que "la vida líquida significa un autoescrutinio, una autocrítica y una autocensura constantes. La vida líquida se alimenta de la insatisfacción del «yo consigo mismo». En definitiva, el arte existiría "para deleitar a la gente" (Mamet, 2015, p. 44), más que para transformarla. Esta sentencia supondría una renuncia a muchos de los principios modernos del cine de la crueldad de Bazin y del teatro de la crueldad de Artaud ya tratados anteriormente. Toda esta visión nihilista, poscensora y puramente consumista del arte se vio alimentada en los años sesenta del pasado siglo con el auge de la *permofance*, los *happenings* y las «técnicas mixtas», donde el espectador proporcionaba su punto de vista a lo que veía frente de sí (*op.cit.*, p. 38). En este sentido, cabe destacar la famosa *performance* de Marina Abramovic, titulada *Ritmo 0,* sucedida en el Studio Morra de Nápoles (Italia) en 1974, la cuál enfoca otra mirada menos *naif* del arte contemporáneo. En su propia autobiografía, Abramovic explica de la siguiente forma las instrucciones de su *performance*:

> Instrucciones: Yacen en la mesa 72 objetos que uno puede utilizar sobre mí como lo desee. *Performance*: Yo soy el objeto. Durante este tiempo asumo la responsabilidad absoluta. Duración: 6 horas (8 pm-2 am). 1974. Studio Morra, Nápoles (Abramovic, 2016, p. 103).

En aquellas seis horas, el público italiano ejercitó la violencia de muchas maneras contra la inerte Abramovic, quien mantuvo la compostura durante seis horas pese a ser humillada, dañada con alfileres, fotografiada desnuda e, incluso, amenazada con una pistola por gente anónima de la audiencia. "En ese momento, me di cuenta de que el público era capaz de matarte" (*op.cit.*, 106). Según Eco acerca de aquellos días (2014, p. 423): "En algunos *happenings* no solo se exhiben mutilaciones o deficiencias repulsivas, sino que es el propio artista el que se somete a una violación cruenta de su cuerpo".

Asimismo, la crueldad humana fue una temática de gran interés para la cultura occidental en el siglo XX. Basta aproximarse al terreno de las novelas de ficción clásicas de aquella época para hallar algunas escenas psicológicas sobrecargadas de filosofía, en lo relativo a la crueldad del Estado y lo humano enfrentadas, y fábulas varias como en los ejemplos de los dos «minutos del odio» que tuvo que sufrir el personaje ficiticio de Emmanuel Goldstein en la novela de George Orwell *1984* (publicada en 1949, 17 años después de *Un mundo feliz* de Aldous Huxley), en el caso de *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury y el «placer de quemar», en *La naranja mecánica* de Anthony Burgess (publicada en 1962) y el «Estoy curado» que pronuncia el personaje de Álex al final de la novela o en el caso de *Metrópolis* de Thea von Harbour, donde una suntuosa ciudad, una «torre de Babel» en la novela (así como en el *film* dirigido por el segundo marido de la autora de la novela, el cineasta Fritz Lang) es levantada sobre el sufrimiento de la

clase obrera para el goce de los ciudadanos más adinerados [98] en nombre de la flauta de la muerte, la gran prostituta de Babilonia o la monstruosa y esclavizadora arquitectura «maquínica» de las sociedades modernas.

> Los programas de los dos minutos del odio variaban a diario, pero no había ninguno en el que Goldstein no fuese el protagonista. Era el traidor por excelencia, el primero en mancillar la pureza del partido. Todos los crímenes subsiguientes contra el partido, todas las traiciones, los actos de sabotaje, las herejías y las desviaciones emanaban directamente de sus enseñanzas. (…) Antes de que hubieran transcurrido treinta segundos de Odio, la mitad de los presentes estallaron en incontrolables exclamaciones de rabia. El rostro ovino y complacido y el terrorífico poder del ejército de Eurasia a su espalda eran insoportables: además, bastaba con ver o incluso pensar en Goldstein para sentir miedo y rabia de forma automática (Orwell, 2015, pp. 19-20).

En consecuencia, las distopías, que tenían por objeto desnudar la perversidad habida en las sociedades modernas, empezaban a popularizarse cada vez más en nombre de subrayar la necesidad imperiosa del humanismo en un siglo lleno de «altibajos morales». Esto último no solo puede apreciarse en el comienzo de la distopía *Metrópolis* sino en la confesión que haría Anthony Burgess en un prólogo a la edición completa de *La naranja mecánica* en noviembre de 1986[99], donde no solo justificaba su historia como una narración moral, sino que explicó el significado del título de la misma como "la aplicación de una moralidad mecánica a un organismo vivo que rebosa de jugo y dulzura" (Burgess, 2001). Asimismo, para Santos (2019, p. 33), en *Metrópolis* se hace gala de un «Dios maquina» (Moloch en la película), que en realidad no es más que un gigantesco horno industrial que es mantenido de forma constante por los trabajadores "que devora a los esclavos para mantener vivo su fuego, una forma parabólica de describir la dependencia que el ingenio mecánico tiene de la mano de obra humana, esclavizada para servirla". En definitiva, narrativas que relataban la esclavitud de los trabajadores "encadenados a la fábrica y a la cadena de montaje, sometidos a la tiranía industrial para ser, finalmente, devorados por el engranaje capitalista" (*op.cit.*)

[98] Es importante añadir el *disclaimer* con la que comienza la autora de Metrópolis su distopía: "Este libro no es de hoy ni del futuro. No habla de un lugar. No sirve a ninguna causa, partido o clase. Tiene una moraleja que se desprende de una verdad fundamental: «Entre el cerebro y el músculo debe mediar el corazón»."

[99] "Las naranjas mecánicas no existen, excepto en el habla de los viejos londinenses. La imagen era extraña, siempre aplicada a cosas extrañas. «Ser más raro que una naranja mecánica» quiere decir que se es extraño hasta el límite de lo extraño. En sus orígenes «raro» [queer] no denotaba homosexualidad, aunque «raro» era también el nombre que se daba a un miembro de la fraternidad invertida. Los europeos que tradujeron el título como Arancia a Orologeria o Orange Mécanique no alcanzaban a comprender su resonancia cockney y alguno pensó que se refería a una granada de mano, una piña explosiva más barata. Yo la uso para referirme a la aplicación de una moralidad mecánica a un organismo vivo que rebosa de jugo y dulzura" (Burgess, 2001).

Imágenes 129 y 130, de izda. a dcha: La transformación de horno industrial al monstruo Moloch en la visión onírica que tiene el personaje protagonista de *Metrópolis*.

En la novela *Dr. Strangelove o cómo aprendí a dejar de preocuparme y amar la bomba* de Peter George (publicada en 1958), aunque no es una distopía, sí se puede profundizar en ella por sus elementos de la cultura de la crueldad que se estaba fraguando el siglo pasado. Esta obra literarianarra una inminente lucha de poder entre las dos grandes potencias enfrentadas en la Guerra Fría (la URSS y EE. UU). Al final del largometraje de Stanley Kubrick, estrenado en 1964 (del mismo título y co-guionizado por el mismo Peter George junto a Kubrick y Terry Southern), la pantalla de cine se veía repleta de imágenes documentales de pruebas de bombas atómicas explosionando en lo que sería un apocalipsis absoluto de la especie humana (en la novela se da entender que ya hubo uno antes de nuestra especie humana actual y que, irremediablemente, vamos a otro), e incluso se sugiere un perverso conformismo para con la muerte: “Ya no habrá un baño de sangre, ya que no habrá cientos de millones de víctimas. Habrá unos veinte millones de muertos en total, y eso es aceptable para ambos bandos” (George, 2019, p. 234). Según Saldaña (2012, p. 365), la literatura atraviesa en la época posmoderna por “un cierto abandono del pensamiento crítico y utópico”. Es decir, se puede vislumbrar con los ejemplos anteriores una aceptación cultural por el catastrofismo y lo distópico como uno de los detonantes de la cultura posmoderna desde principios del siglo XX hasta nuestros días.

Años después de estas historias distópicas o sátiras relacionadas con el apocalipsis dada la presencia de las tecnologías de guerra cada vez más ambiciosas, surgiririan películas explícitamente realistas (véase el punto 5.3 de este trabajo doctoral en el que se exponían ejemplos de películas animadas posmodernas que mostraban de manera hiperrealista la violencia), como las animadas *Hiroshima* (1983) de Mori Masaki o *Akira* (1988) de Katsuhiro Ōtomo (basado en su propio manga publicado originalmente en 1982), en las que se evidenciaban explosiones nucleares sobre poblaciones cíviles, siguiendo las estelas de terror que dejaron tras de sí la Segunda Guerra Mundial y la Guerra Fría. Sin lugar a dudas, la cultura del cine posmoderno es incapaz de olvidar ciertos acontecimientos macabros de la historia reciente del siglo XX y ello es mostrado mediante una exploración inmersiva e hiperrealista como puede apreciarse, por ejemplo, en las series contemporénas *Chernobyl* (2019) de Craig Mazin o *Twin Peaks: The return* (2017) de David Lynch, en la que una prueba nuclear en un desiderto de Mexico (véanse imágenes 133 a 136) se comporta como una puerta a la «logia negra», liberando así, en la fantasía Lynchiana, toda la oscuridad del mundo. En dicha escena, la cámara se inicia con un gran plano general de la explosión y termina en un

«primerísimo primer plano»[100]de la misma. Asimismo, en la ficción posmoderna ya no se trata de contemplar las sutilezas del «mal», sino de estar dentro de la propia catástrofe, de contemplar qué sucede exactamente y sin obviar detalles si cayera sobre una bomba atómica sobre el individuo.

Imágenes 131 y 132, de izda. a dcha.: *Hiroshima* (1983) y *Akira* (1988).

[100] Un primerísimo primer plano se refiere a un detalle del rostro humano y no de un objeto, pero, dada la extrañeza de la escena y lo que se pretende explicar, puede ser la mejor forma de ilustrar el objetivo del cineasta: Entrar en la oscuridad del mundo mediante la tecnología nuclear o, del mismo modo, una inmersión hipergráfica del mal.

Imágenes 133 a 136, de arriba abajo: Capítulo 8 de *Twin Peaks: The return* (2017) de David Lynch.

Por otro lado, el politólogo Francis Fukujama dictaminó con su «Fin de la historia»[101], que la tecnología atómica, el capitalismo, la guerra fría, el comunismo, el nazismo…habían sido derrotados finalmente por el liberalismo a finales del siglo XX y principios del XXI. Sin embargo, años más tarde, un avión se estrellaría contra las Torres Gemelas en Nueva York el 11 de septiembre de 2001, asunto que llamó la atención de individuos de todos los campos académicos del planeta como una señal de que los problemas humanos aún no habían desaparecido del mundo. Gonzalez Lara (2011, p. 11) advertiría de que la utopía de Fukuyama nunca terminaría de cumplirse del todo en la actualidad debido a varios factores:

> Hoy por hoy, los espacios de poder e influencia internacional dejados por la ex-Unión Soviética no acaban de ocuparse y el capitalismo acude a una de sus peores crisis económicas de las que se tiene memoria. La sociedad humana aun no ha resuelto el problema dual de la libertad individual, pero con una real justicia social y sin embargo en el mundo actual se presentan alternativas tanto para el equilibrio político mundial como para resolver los graves problemas sociales que la globalización y el libre mercado han generado (Gonzalez Lara, 2011, p. 11).

Felipe (2017, p. 81) explicaba que el advenimiento de esa nueva era prometida por Fukuyama, que tras la caída de las utopías comunistas diera lugar a un "nuevo orden mundial estrictamente neoliberal", así como al olvido absoluto de las guerras y las revoluciones sangrientas y dándose el triunfo del "humanismo científico y el imperio de la globalización", el corto período que lleva la humanidad del nuevo milenio ha dejado como resultado "el 11-S, las guerras de Irak y Siria, el terrorismo islámico, el 15-M, la crisis de los refugiados, el neofascismo, la gentrificación, la crisis económica de 2008, la telerrealidad, las "vacas locas", Fukushima, el cambio climático, la posverdad y los muros entre México y EEUU". En consecuencia, Felipe (2017, p. 81), así como muchos autores, parecen haber ido perdiendo fe en la utopía neoliberal de Fukuyama en los últimos 20 años.

Según Fukuyama (1993, p. 29), "el siglo XX nos ha convertido a todos en pesimistas históricos", contrastando el pesimismo de dicho siglo con el del anterior (p. 30). Es decir, el siglo XIX era un siglo optimista y el XX pesimista. Según Fukuyama,

[101] "Lo que podríamos estar presenciando no sólo es el fin de la guerra fría, o la culminación de un período específico de la historia de la posguerra, sino el fin de la historia como tal: esto es, el punto final de la evolución ideológica de la humanidad y la universalización de la democracia liberal occidental como la forma final de gobierno humano" (Artículo publicado en 1989 en la revista *The national interest*, basado en una conferencia que ofrecio Fukuyama que fue el germén del libro *El fin de la historia y el último hombre*, publicado en 1992).

mientras la ciencia moderna creó bombas atómicas, ametralladoras y aviones de ataque cuando se esperaba otra cosa de dicha disciplina, la política moderna "creó un estado de poder sin procedentes": el totalitarismo (p. 32). El autor concluyó que las ideas modernas de fe en el progreso "asociaban la maldad humana con un estado atrasado de desarrollo social" (p. 33). Por otro lado, atendiendo a las tesis de Fukuyama, se puede llegar a la conclusión de que la distopía ha dominado el espectro cultural de la literatura y el cine desde el siglo pasado hasta el actual (Vargas Oliva, 2015, p. 115). En este sentido, Vargas Oliva consideró oportuno volver a las utopías optimistas y las distopías más castigadoras con el "frívolo sistema capitalista actual" a fin de "aportar elementos diferentes ante el alijo de prozac en que se ha convertido la cultura" (p. 121). De hecho, Fukuyama admitió que ya no somos capaces de imaginar un futuro "más allá de nuestro conflictivo presente", dado que lo que antes se proyectaba como un gran futuro (bondad, progreso, ciencia o paz) "se ha deconstruído y relativizado" hasta la posición de no ser deseables (Saldías Rossel, p. 8). Adicionalmente, en el prólogo de la versión revisada de *Un mundo feliz*, Huxley expresó lo siguiente:

> A medida que la libertad política y económica disminuye, la libertad sexual tiende, en compensación, a aumentar. Y el dictador (a menos que necesite carne de cañón o familias con las cuales colonizar territorios desiertos o conquistados) hará bien en favorecer esta libertad. En colaboración con la libertad de soñar despiertos bajo la influencia de los narcóticos, del cine y de la radio, la libertad sexual ayudará a reconciliar a sus súbditos con la servidumbre que es su destino (Huxley, 2014, p. 18)

Mas allá de las utopías o distopías habidas en la cultura posmoderna como desencanto absoluto frente a las barbaries del siglo XX, a día de hoy aún se siguen explorando las distintas causas de la crueldad humana casi como un fenómeno. Ejemplo de ello puede darse de forma gráfica en una escena del *film Pastoral americana* (2016) de Ewan McGregor (basada en la novela homonima de Philip Roth), en la que una pequeña niña americana llamada Merry (Dakota Fanning) contempla en televisión las imágenes reales del monje budista de 73 años, llamado Thich Quang Duc, que se prendió fuego a lo bonzo el 11 de junio de 1963, como protesta por la guerra de Vietnam en la ciudad de Saigón. Las imágenes televisadas de la autoinmolación se introducirán en los ojos de la niña como un cuchillo, llegando a crecer envuelta en miedo y rabia por las mismas, transformándose en una adolescente fugada y radicalizada que odia a los Estados Unidos en nombre de la crueldad de dicho país.

Asimismo, el largometraje, estrenado ese mismo año, *Christine* (2016) de Antonio Campos, narraba la historia de Christine Chubbuck (Rebecca Hall), quien fue una persona real, famosa por suicidarse en directo al presentar un programa de noticias locales. Sus últimas palabras antes de suicidarse fueron: "De acuerdo a la política del Canal 40 de brindarles lo último en sangre y entrañas a todo color, están a punto de ver otra primicia: un intento de suicidio"[102]. Como puede apreciarse, la televisión generaba ansiedad y radicalidad mediante la presencia omnipresente de las imágenes crueles, como dan fe ambas películas ya mencionadas. A esta lista, podría añadirse facilmente *Network: Un mundo imparable* (1976) de Sidney Lumet, *film* en el que un presentador de televisión trastornado (Peter Finch) por los sádicos ejecutivos de la cadena televisiva

[102] Últimas palabras pronunciadas por Christine Chubbuck el 15 de julio de 1974 antes de suicidarse en directo en la cadena 40 de WXLT-TV.

que representa, desencadena una fuerte ola de histeria, populismo y admiradores en el país de emisión (EE.UU) debido al morbo generado por las polémicas sentencias que dice el conductor del programa (en el largometraje es asesinado en directo para hacer subir la audiencia, un claro guiño al suicidio de Christine Chubbuck con sus últimas palabras antes de suicidarse). Asimismo, el final de *Joker* (2019), de Todd Philipps, es un guiño hipertextual a todas estas películas ejemplificadas.

Imágenes 137, 138 y 139, de arriba a abajo: *Pastoral americana* (2016) de Ewan McGregor, *Christine* (2016) de Antonio Campos y *Network: Un mundo imparable* (1976) de Sidney Lumet.

Es el siglo en el que se instauró la «cultura de la crueldad», más allá de los acontecimientos bélicos o políticos ya que todos ellos tuvieron efectos sociológicos y psicológicos en la población que instalaba a la crueldad en el lugar de una verdad absoluta humana: la portada de Ruth Snyder en la silla eléctrica en primera plana para el New York Daily News, los dos minutos del odio contra Goldstein, el «Soma» Huxleyano, el experimento de la prisión de Stanford de Zimbardo, el experimento de Milgram (inspirado por los juicios de Eichmann que Hannah Arendt retrató en su *Banalidad del mal*), las *performances* perversas como la de Marina Abramovic, el suicidio de Christine Chubbuck en directo y, en denitiva, una visión apocalíptica y perversa del ser humano como individuo.

En consecuencia, se vislumbra cómo el arte entró en una profunda fascinación por el hiperrealismo, la violencia hiperbólica y la crítica social extrema, en lo que se consideraría el «gran arte», que conviviría a su vez con el «reino de Nunca jamás» en cualquier cartelera o parque de atracciones cercano.

9.2. La desconfianza a la realidad y la cultura posmoderna: La narrativa a medio camino entre el exceso y lo mágico

Una de las partes más confusas de la sociedad posmoderna, de nuestra cultura en general, es que convivamos con el mayor pesimismo y el mayor optimismo de forma omnipresente es la vida diaria. David Mamet relacionaba el infantilismo romántico, del que la cultura es heredera, como una forma de romantizar los discursos del héroe e incluso con la política: “Votamos y seguimos con interés a este héroe político que teatraliza nuestra vida y mitiga momentáneamente el sentimiento de desamparo y anomia que es la esencia de la civilización moderna” (2015, p. 39). Es decir, las maneras en las que se relaciona el espectador con las narrativas afectan a otros aspectos de su vida, llegando incluso a soñar con que la política o el amor pueden llegar a ser parte de un drama. Según Fontcuberta (2016, p. 9): “Estamos instalados en el capitalismo de las imágenes, y sus excesos, más que sumirnos en la asfixia del consumo, nos confrontan al reto de su gestión política”.

> El cine recreaba a placer la ocasion, la entrada en otra lógica, y así como se habían utilizado los corredores del metro para escapar de la realidad en tiempos de guerra, las salas de cine servían para librarse de ella en tiempos de paz (Virilo, 1998, p. 70).

Paralelamente, el votante (¿o espectador?) del drama de la política, convive con una narrativa moderna a medio camino entre la infantilización (Disneyland) y el mayor reflejo de las crudezas individuales (Marina Abramovic). En este sentido, la vida real parece ser más un efecto del drama mediático, tema que ha interesado mucho a los estudiosos de la era posmoderna. Se hace preciso repetir la cita del filósofo Byung-Chul Han cuando afirmó que "La «realidad» misma parece ser un «efecto» del entretenimiento" (2018, p. 163). De esta manera aparece la saturación de imágenes que carecen de propiedades estéticas cuyo secreto máximo es la simulación, haciendo desaparecer así el mundo real y relegándolo al destierro (Baudrillard, 2006, p. 26). A este respecto concluye Fontcuberta (2016, pp. 9-10): "Como si fuesen impelidas por la tremenda energía de un acelerador de partículas, las imágenes circulan por la red a una velocidad de vértigo; han dejado de tener el papel pasivo de la ilustración y se han vuelto activas, furiosas, peligrosas…". Baudrillard (2006, p. 93) explicaría que el exceso de imágenes y de realidad terminaría por asesinar el arte, pero no en términos de «calidad» exclusivamente, sino por motivos de «cantidad»: "El arte no muere porque no haya más arte: muere porque hay demasiado. Lo que me desespera es el exceso de realidad, y el exceso de arte cuando se lo impone como realidad".

> La moderna pérdida de creencias, que afecta no solo a Dios o al más allá, sino también a la realidad misma, hace que la vida humana se convierta en algo totalmente efímero. Nunca ha sido tan efímera como ahora. Pero no solo ésta es efímera, sino también lo es el mundo en cuanto tal. Nada es constante y duradero. Ante esta falta de Ser surgen el nerviosismo y la intranquilidad. El hecho de pertenecer a la especie habría podido ayudar al animal que trabaja para ella a alcanzar el sosiego propio del animal. El Yo tardomoderno, sin embargo, está totalmente aislado. Incluso las religiones en el sentido de técnicas tanáticas, que liberen al hombre del miedo a la muerte y generen una sensación de duración, ya no sirven. La desnarrativización general del mundo refuerza la sensación de fugacidad: hace la vida desnuda (Chul Han, 2012, p. 46).

Por otro lado, la «desnudez» de la que habla Chul Han podría asemejarse a la «ligereza» de Lipovetsky. "Lo ligero, que era lo más insignificante y fútil, es hoy la mayor fuerza de transformación del mundo" (Lipovetsky, 2016, p. 13). La ligereza terminó por expandirse hacía todos los sectores, ya fueran tecnológicos, laborales o culturales, con forma de un gran engaño en sí mismo: "Civilización de lo ligero significa de todo menos vivir ligeramente. Pues si las normas sociales aligeran su peso, la vida en cuanto tal se presenta más pesada" (*op.cit.*, p. 14). Esta "ironía hipermoderna", como la llamó el propio autor, terminaría por nutrir el presente de "un espíritu de pesadez" (*op.cit.*). Esto vendría a relacionarse con la llamada «sociedad del entretenimiento» que, según Martinez López (2011, p. 7) "es aquella que sin duda pretende satisfacer el antiquísimo apetito lúdico-recreativo y momentáneamente convencernos, mediante la "fabricación industrial" de la diversión, de la idea de que el único fin de la vida es pasárselo bien". El entretenimiento y la ligereza vendrían en definitiva a debilitar, condicionar y sobrecargar la experiencia líquida y *desnuda* del individuo contemporáneo.

Sin embargo, al igual que Benjamin, Campbell o Savater, lo «ligero» de la cultura de las masas, entiéndase la narración previa a la edad moderna, concretamente los cuentos de hadas, tratan temas universales de forma ligera y simplificada, y logran convertir, aparentemente, lo complicado en sencillo. En definitiva, cíclicas luchas como las existentes entre la confianza y la desconfianza, el pesimismo u optimismo o, directamente, novela y cuento, parecen orbitar alrededor de un exceso agotador de mensajes que, mediante las imágenes, inducen a los individuos actuales a la confusión.

> En realidad, a nivel manifiesto, los cuentos de hadas enseñan bien poco sobre las condiciones específicas de la vida en la moderna sociedad de masas; estos relatos fueron creados mucho antes de que ésta empezara a existir. Sin embargo, de ellos se puede aprender mucho más sobre los problemas internos de los seres humanos, y sobre las soluciones correctas a sus dificultades en cualquier sociedad, que a partir de otro tipo de historias al alcance de la comprensión del niño (Bettelheim, 2019, p. 11).

Por otro lado, para Martin Barbero (1978, p. 156), los discursos masivos, a través de sus distintos medios, "pretenden ubicarse en el espacio mágico que despliega la palabra información" sentenciando finalmente que "La realidad propone - ¿quien va a dudarlo? - pero el imaginario dispone" (p. 176). Es decir, que el imaginario colectivo, en el que se encuentra la idea de lo «mágico», se hace presente en la narrativa moderna y en las generaciones jóvenes, como los *millennialls,* especialmente. Al mismo tiempo, suceden fenómenos varios ligados a la ansiedad por lograr superar de manera satisfactoria con la sobreinformación rutinaria, que ha terminado por convertirse en *infoxicación*, *infopulución* y, en definitiva, en una realidad diaria de nuestras vidas (Aguaded, 2014, p. 7). Esta «obesidad informativa» alarmó al filósofo Byung-Chul Han (2012, p. 18), quien describió cómo en «la obesidad de los sistemas del presente», así como los sistemas de información, comunicación y producción, viven sin inmunización frente a lo obeso, siendo esta una de las principales causas de la «sociedad del cansancio». En definitiva, esto denota que se consume demasiado y que se corre el peligro bastante habitual de estar desinformados.

9.3. La nueva cinefilia y la atracción por lo violento, feo, extraño y distópico: La caída del autor-artista y el desprecio cinéfago del elitismo cultural

El guionista y director americano Paul Schrader publicó en 1972 un ensayo titulado *El cine trascendental,* lo que podría resultar de mucho interés para comprender lo que suponía la visión cinematográfica de lo artístico, metafísico o espiritual, en el medio cinematográfico. Schrader, quien era católico, definió el cine trascendental en base a la obra fílmica de tres cineastas concretos: Yasujiro Ozu, Robert Bresson y Carl Theodore Dreyer (este último, uno de los seis cineastas de la crueldad de Bazin).

> El arte cinematográfico quizás haya liberado a las demás artes de su deseo de imitar la vida, como Bazin y Sypher han señalado, pero es evidente que no se ha liberado a sí mismo. De hecho, escribe Bazin, el cine, de ese modo, se ha atado de una manera inédita a la "obsesión por la realidad". Esta alianza única de las artes con los medios de lo abundante tiene sus ventajas y sus inconvenientes. Por un lado, el

> cine espiritual se liberó de la necesidad de prostituirse para conseguir ese nivel de "realismo" (Schrader, 2019, p. 188).

Mientras algunos autores modernos provenientes de América, como Schrader (guionista habitual de Scorsese), admiraban a cineastas europeos y asiáticos por ser creadores de una estética que, alimentada del cine religioso, pudiera denominarse «trascendental», término muy ansiado por los cineastas modernos, se iba fraguando una mentalidad que trataba de encontrar lo trascendental en lo cruel.

El cine produjo muchísimo contenido a finales del siglo XX, y quienes buscaban una historia trascendental (al estilo de Bazin o Schrader) parecían encontrar una banalización artística donde solo quedaba la «provocación» (como ya se ha visto a lo largo del presente estudio). Fue lo que Baudrillard denominó «Complot del arte» y Lipovetsky & Serroy (2009, p. 88) definieron como un medio que, en la época posmoderna, tenía una clara tendencia a la *hiperviolencia* gráfica: "No parece que esta denuncia moral llegue al fondo del problema planteado. La violencia del cine funciona sin duda mucho más como desahogo catártico que como modelo digno de imitación". En este sentido, la visión de la catarsis gráfica y pornográfica no sería solo una forma de desahogo vacío y nihilista, y en consecuencia nada transformador para la audiencia, sino que supondría una ironía para el enmascaramiento de la inexistencia del arte mismo. En definitiva, no existiría una visión pedágogica de las imágenes, sino solo un acercamiento confuso hacia la pornografía estética.

Asimismo, Flórez (2019, p. 200) halló que, bajo las lógicas contemporáneas, "hasta los comportamientos más agresivos no dejarían de ser otra cosa que *exorcismos*, e incluso en los baños de sangre, la inovcación a la potencia del horror de los mataderos y la fascinación por los depósitos de cadáveres" no serían que otra cosa que un gran refugio retórico. Flórez concluye afirmando que "la banalidad está sacralizada hoy en día".

> ¿Qué puede significar el pomo en un mundo pornografiado de antemano? Como no sea lanzarnos un último guiño paradójico, el de la realidad riéndose de sí misma bajo su forma más hiperrealista, el del sexo riéndose de sí mismo bajo su forma más exhibicionista, el del arte riéndose de sí mismo y de su propia desaparición bajo su forma más artificial: la ironía (Baudrillard, 2006, p. 57).

En este sentido, el cine se encuentra ante distintos tipos de espectadores y estilos, como ha podido verse a lo largo de esta tesis doctoral. Este medio, que Lipovetsky & Serroy (2009, p. 9) definieron como el gran arte del siglo XX, se adentró en los terrenos puramente estéticos de lo *cruel*, lo *extraño* y lo *feo*. Al respecto de la crueldad y la violencia, así como sus movimientos y posturas diversas -que ya han sido exploradas en el presente trabajo- se hace necesario completar la fascinación por lo *feo* en la cultura contemporánea. Esta búsqueda estética terminaría por alejar al espectador del cine, cada vez más cinéfago y menos cinéfilo, de una búsqueda autoral o trascendental por ser tachada de *elistista*.

Mientras la cinefilia se comprende como un fanatismo para intelectuales del cine, cuyas costumbres diversas optan por obsesiones que rozan lo ritualista, como desplazarse físicamente al cine, lectura de revistas especializadas, un saber compartido en exclusiva con otros *iguales…* (Pujol Ozonas, 2011, p. 112), la cultura cinefaga se entiende como la devoración de los *films,* aunque con cierto criterio selectivo (*op.cit.*, pp. 116-117). Pese a todo, el que tiene el prestigio sería el cinéfilo, mientras que el

cinéfago acusaría al primero de estar "constreñido por un dogmatismo fragrante" (*op.cit.*). En este sentido, Pujol Ozonas (2011, p. 114) emplazaría las diferencias entre *fan* (entiéndase el cinéfago) y *cinéfilo* de la siguiente forma: El *fan* se comporta de forma excesiva, emocional, implicada, exagerada, *amateur*, consumista, subjetiva y fantasiosa, mientras que el cinéfilo se comportaría de manera controlada, racional, distanciada, rigurosa, *connaisaur*, coleccionista, objetiva y realista. Lipovetsky & Serroy definirían al cinéfilo como *pantallofilo* y al cinefago como un *palomitófago* (2009, p. 313). Asimismo, Virilo (1998, p. 70) diría que "el verdadero aficionado va solo al cine y no soporta ningun ruido a su alrededor, cero movimientos ajenos al espectáculo".

> El cinéfago se alimenta de todo el cine, y mientras lo digiere y deglute, le saca el máximo provecho, paladeando cada guiso en su justa medida, cada sabor cuando lo desea y cada plato en su momento. Pero no nos engañemos, quien tiene el prestigio en este mundillo es el cinéfilo, precisamente porque su enfermedad le lleva a obsesionarse completamente con todos los detalles de ésta. Porque acumula un saber enciclopédico y porque, lo último, pero no menos importante, utiliza un lenguaje especializado que nadie más, que no se encuentre entre los contagiados, entiende (Palacios, 2006, pp. 12-13).

Por otro lado, atendiendo a Fernández-Rodríguez & Romero-Rodríguez (2021, pp. 33-34), se puede llegar a la conclusión de que es un momento poco beneficioso para el «cine de autor», «experimental» o «alternativo» dado las tremendas exigencias del público a la industria de la cultura y la ansiedad de esta por contentarlo.

Asimismo, no es casualidad que ahora muchos autores del llamado *cine de autor* expresen su desdén a las series de televisión y a las plataformas de *streaming*, acusándolas de "inculturizar al público". Cineastas de renombre en el festival de Cannes como Víctor Erice, Albert Serra o Olivier Laxe han proclamado abiertmanente su desprecio hacía las nuevas ventanas digitales. Serra afirmó en diciembre de 2020 lo siguiente: "Creo que Disney propone un contenido estúpido. 'Indiana Jones' es una estupidez, y la 'Guerra de las galaxias', también. Son cosas infantiles. Para niños. Una persona adulta a quien le guste vale más que vaya al médico. Es elemental"[103]. Además, el director Olivier Laxe afirmó que "Sería una verdadera bendición" que la gente no pudiera ver Netflix[104].

> Es de una irresponsabilidad…. porque no hacen películas, sino productos, y están perdiendo a sus propios espectadores. Están *zombificando* al espectador, todo el día en casa viendo series, Netflix… Y por culpa de estos creadores de productos. Yo sospecho mucho que la cultura esté en manos de empresas. Ese parque natural debería tener guardas forestales. Las instituciones públicas y cierto mecenazgo filantrópico que no existe sería ideal servirían para protegernos. Vengo de Toronto, de Cannes, y me parece que no hay que permitir que participe Netflix (Olivier Laxe entrevistado por Marta Medina en El confidencial)[105].

[103] Disponible en: https://www.marca.com/tiramillas/cine/2020/12/12/5fd4ce36e2704efd998b45a6.html (Consultado el 25/01/2021).

[104] Disponible en: https://www.elcorreo.com/butaca/cine/oliver-laxe-virus-20200702171941-ntrc.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F (Consultado el 25/01/2021).

[105] Disponible en: https://www.elconfidencial.com/cultura/2019-09-15/oliver-laxe-o-que-arde-cannes_2228295/ (Consultado el 25/01/2021).

Los autores de cine de autor más «sacralizados» por la cinefilia tradicional (pensamiento que queda perfectamente representando en el cierre de negociaciones del festival de Cannes con Netflix) se sienten amenazados por Netflix y, con ellos, la cinefilia. Los cinéfagos de las plataformas (Netflix como máximo representante) contra los cinéfilos de las salas (Cannes como máximo representante). La lucha es antigua y hoy en día, más que nunca, la exigencia del público está en absoluto desacuerdo contra la de los que se denominan *auteurs*. Mientras las plataformas, absolutamente bienvenidas en Hollywood y en demás festivales importantes como Venecia y San Sebastián, dan libertad económica y artística a grandes cineastas americanos del sector (la lista de directores reconocidos que han trabajado en Netflix es cada vez más larga), los cineastas europeos parecen ser cada vez más reticentes a abrazar el *streaming* o los intereses del público de masas (cada vez más mimados por las plataformas). En consecuencia, nos hallamos en un momento complicado dada la creciente violencia en las películas de autor, las polémicas sociales en torno a la representación cinematográfica, las opiniones acerca de las redes sociales frente la crítica o las del público frente al dilema de las salas o el salón de su casa. (Fernández-Rodríguez & Romero-Rodríguez, 2021, pp. 33-34).

> La guerra cultural es un sistema maníqueo. En su campo de batalla todo es blanco o negro, lo que conduce al debate intelectual a un cruce de insultos y acusaciones encarnizadas. Cualquier cosa que digamos puede retratarnos como enemigos de unas personas con las que seguramente estemos de acuerdo en muchas cosas. Así, la colisión entre el sistema de la guerra cultural, el pensamiento independiente y la libertad de expresión es obvio (Soto Ivars, 2017. P. 152).

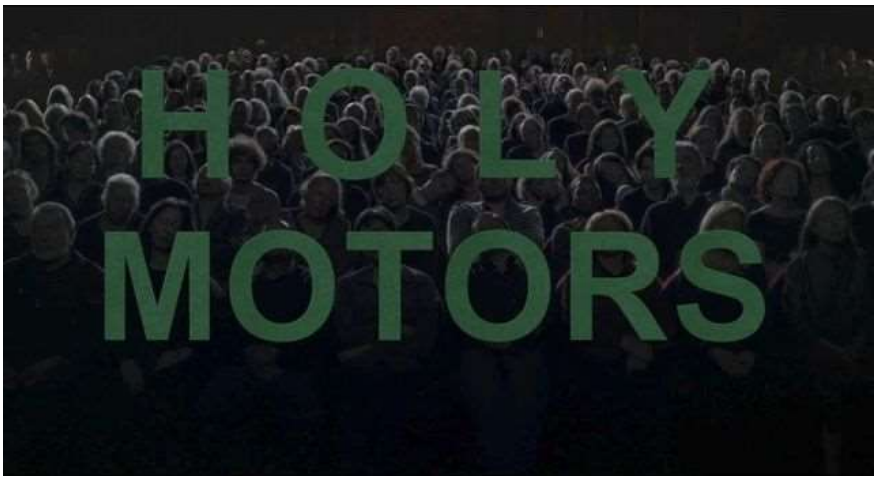


Imagen 140: Primer plano de *Holy motors* (2012) de Leos Carax.

Para comprender el dilema de la audiencia cinematográfica en la actualidad, sería interesante aproximarse a la primera escena de la película posmoderna, vanguardista, autoral y, sobre todo, cinéfila *Holy motors* (2012) de Leos Carax. El inicio de esta película muestra el título del *film* superpuesto a una sala de cine dormida al completo. Se oyen diálogos que emanan de los altavoces de la sala, pero nadie mira. Este plano inicial es una mirada al espectador desde el punto de vista *subjetivo* de la pantalla cinematográfica. La pantalla mira dormir al espectador, pero el espectador no ve nada, pareciendo dormido, sedado o desinteresado simplemente. Según Ruíz de Samaniego (2015, p. 315), el inicio de este largometraje plantea “la ceguera de la

hipervisualidad contemporánea", y muestra cómo se vive en la actualidad en un mundo tomado por las máquinas silenciosas, sin motor, y se pregunta por el papel del arte: "¿Hay, de hecho, alguien que-todavía-mire? ¿O están todos los públicos dormidos o catatonizados como aquellos del sueño de Carax con que se inicia la película?" (*op.cit.*).

> El crítico de cine David Thomson observó que las dudas pueden considerarse débiles ante la certidumbre del medio. Hablaba sobre el cine y cómo proyecta sus sensaciones y sensibilidades no sólo sobre la pantalla, sino sobre nosotros, la audiencia absorta y complaciente. Su comentario se aplica incluso con mayor fuerza a la red. La pantalla del ordenador aniquila nuestras dudas con sus recompensas y comodidades. Nos sirve de tal modo que resultaría desagradable advertir que también es nuestra ama (Carr, 2019, p. 16).

Cineastas como Buñuel fueron pioneros en "el gusto anárquico por lo insostenible", dando pie a lo que serían "repugnantes operaciones como la vivisección de un ojo" (Eco, 2014, p. 369-378) como puede apreciarse en *Un perro andaluz*. Sin embargo, durante todo el siglo XX se dieron vanguardias artísticas como el surrealismo, el futurismo o el dadaísmo que trataban de representar lo indecoroso, perturbador y monstruoso (pp. 368-369) pero, al mismo tiempo, se han dado importantes contradicciones que generan confusión en la actual cultura de masas.

Umberto Eco explicaba que coexisten monstruos feos y encantadores como E.T. o los extraterrestres de *La guerra de las galaxias*, los cuales seducen tanto a niños como adultos (p. 423). En este sentido, para Eco se da en la actualidad la celebración de la fealdad, aunque sin la provocación de la vanguardia de principios de siglo. Esa celebración de la estética de la fealdad puede apreciarse, por ejemplo, en la contemporánea *Spring breakers* (2012) de Harmony Korine, *film* en el que las vacaciones de primavera de unas chicas adolescentes se ven envueltas en una atmósfera abyecta, salvaje y violenta en el que el sexo y la violencia (con una estética *videoclipera* omnipresente) dando lugar a una fascinación por el universo cruento y nihilista de sus protagonistas. Sin embargo, Umberto Eco expresaba de la siguiente manera cómo la deformidad es análoga al drama humano en la cultura contemporánea (*op.cit.*):

> En la vida diaria estamos rodeados por espectáculos horribles. Vemos imágenes de poblaciones donde los niños mueren de hambre reducidos a esqueletos con la barriga hinchada, de países donde las mujeres son violadas por los invasores, de otros donde se tortura a los seres humanos, y vuelven continuamente a la memoria las imágenes no muy remotas de otros esqueletos vivos entrando en una cámara de gas. Vemos miembros destrozados por la explosión de un rascacielos o de un avión en vuelo, y vivimos con el terror de que pueda ocurrirnos lo mismo a nosotros. Todo el mundo sabe que estas cosas son feas, no solo en el sentido moral sino en sentido físico, y lo sabe porque le provocan desagrado, miedo, repulsa, independientemente de que puedan inspirar piedad, desprecio, instinto de rebelión, solidaridad, incluso si se aceptan con el fatalismo de quien cree que la vida no es más que el relato de un idiota, lleno de gritos y furor. Ninguna conciencia de la relatividad de los valores estéticos elimina el hecho de que en estos casos reconocemos sin ninguna duda lo feo y no logramos transformarlo en objeto de placer. Comprendemos entonces por qué el arte de distintos siglos ha vuelto a representarnos lo feo con tanta insistencia. Por marginal que fuese su voz, ha

querido recordarnos que, pese al optimismo de algunos metafísicos, en este mundo hay algo irreductible y tristemente maligno (Eco, 2014, p. 436).

Imagen 141: *Spring breakers* (2012) de Harmony Korine.

Para Quintana (2003, p. 173), el detonante de que la ciencia y el pensamiento racional, tan propios de la era moderna, entraran en crisis, fue el descubrimiento de las bombas de Hiroshima y Nagasaki y los campos de concentración. En consecuencia, “la cultura tuvo que sobrevivir en íntima relación con la barbarie” (*op.cit.*). La cultura se acostumbró a lo feo, lo perverso y lo explícito desde que el ser humano contempló que la razón no era una certeza para lograr las tan ansiadas utopías.

En este sentido, las imágenes parecen llamar a más imágenes, como sucede, por ejemplo, en *The neon demon* (2016) de Nicolas Winding Refn, largometraje de explotación que narra la búsqueda de fama de una adolescente en Los Ángeles. En su constante exceso estético (propio de las películas de explotación), Refn comienza su *film* con una imagen que recuerda al *síndrome de la novia muerta*. Es decir, las imágenes perversas de una firma de moda de lujo terminan por inspirar al cineasta para crear las suyas. De esta forma, el horror, el *shock* y la misantropía parecen envolver, con una estética extraña, gran parte de la cultura contemporánea. Según Ramírez (2013) “estamos tan acostumbrados a ver este tipo de publicidad que apenas reaccionamos”. Adicionalmente, existirían más ejemplos del *síndrome de la novia muerta* como el caso del mundo del cómic, donde se encuentra el *síndrome de la novia en el congelador* (*op.cit.*). Estas imágenes que campan a sus anchas, sin control, y que parecen reproducirse sin cesar es lo que Joan Fontcuberta denominó como *Postfotografía*.

Imagen 142 y 143, de arriba a abajo: Primer plano del *film The neon demon* y una imagen publicitaria de la firma *Superette.*

> Esta inflación no es la excrecencia de una sociedad hipertecnificada sino, más bien, el síntoma de una patología cultural y política, en cuyo seno irrumpe el fenómeno postfotográfico. La postfotografía hace referencia a la fotografía que fluye en el espacio híbrido de la sociabilidad digital y que es consecuencia de la superabundancia visual (Fontcuberta, 2016, p. 9).

En conclusión, la evolución desde el inicio de la novela moderna hasta la saturación de imágenes crueles y feas, cada vez más cotidianas, estilizadas y abyectas de la actualidad parecen haber desencadenado una bilateralidad narrativa en la cultura contemporánea. En dicho terreno, la profusión de narrativas próximas a la autoría novelesca frente a la utópica narrativa de los cuentos parece encontrar un escaparate mercantil y cultural en donde, por un lado, puede disfrutarse de los utópicos universos industriales de los cuentos y, por otro lado, de las distópicas y pornográficas imágenes artísticas que promueven la repugnancia o el rechazo. Las imágenes se reproducen sin control en la era digital y la crueldad de las mismas terminan por fomentar una patología social en donde estas parecen carentes de significado y, como buenos simulacros, parecen querer enmascar todo lo real en beneficio del ansiado entretenimiento abyecto y pornográfico.

9.4. El siglo XX y la cultura de la crueldad y el totalitarismo: Utopía, distopía y la seducción por la lógica y estética de la crueldad[106]

Según la teoríca política Judith Shklar (1957), los intelectuales de la ilustración tenían un gran optimismo y presuponían que simplemente era necesaria la intelectualidad para una conducta perfecta. Estas ideas se destruyen en los inicios de la época posmoderna y las imágenes, así como sus significados, también.

Asimismo, Según de la Nuez (2017, p. 76), muchas de las reflexiones de Judith Shklar se basaron en su adolescencia trágica en la que fue exiliada y refugiada e incluso perseguida tanto por los nazis como por los comunistas, dando como resultado un "liberalismo de la memoria", que no "de la esperanza", sin olvidar los horrores del siglo

[106] Parte de este capíutlo ha sido publicado en un capítulo de libro de la editorial McGraw Hill: https://bit.ly/3Q0vW5C- Así pues, también se ha utlizado parte para la publicación de un artículo científico para la revista *Rotura*: https://bit.ly/3NnHeiA

XX y con la “memoria de la crueldad” en primer plano. En este sentido, Shklar tenía a la utopía como un fenómeno megalómano en el que no se puede confiar ni moral ni políticamente, del mismo modo que en las ideologías, por lo que muchos definieron su liberalismo como un “liberalismo sin ilusiones”, más escéptico, realista y partiendo de una base sólida: “la capacidad de todos los seres sensibles de sentir miedo y dolor, y la capacidad de los poderosos de utilizar ese miedo como instrumento de intimidación y dominación” (76).

Así, se suma a la lista de pensadores que tienen a la crueldad como una parte innata de la naturaleza humana. Para Shklar (2021, p. 54), algunas de las cuestiones más apremiantes de la sociedad desde la Segunda Guerra Mundial es la utilidad o inutilidad de la utopía: “Es posible que Utopía[107], al igual que la República de Platón, no tuviera otro propósito que el de establecer qué es la razón” para, justo después, “mostrar la espantosa distancia entre lo que somos y lo que las criaturas racionales podrían ser” (60). De esta forma, Shklar (2021, pp. 79-80) adjudicó que las utopías ficcionadas en las novelas del siglo XX estaban repletas de esperanza, pero, sin embargo, la autora atendió a que este sustantivo no fue el predominante ni en Europa ni en Estados Unidos desde 1945 ya que “Al fin y al cabo, ¿por qué debería florecer dicha esperanza? Ahora sabemos de lo que somos capaces, potencial y realmente” (80). Así pues, Ochando (2017, p. 98) recuerda que en *Utopía* de Moro se concedían dos esclavos por hogar y se castigaba la vagancia.

Asimismo, el novelista China Miéville (2020, p. 19) expresó sobre la naturaleza del utopismo que este es “necesidad y deseo” por encima de esperanza u optimismo. Por otro lado, para este autor “las distopías infestan los informes oficiales” (p. 23): “¿Qué otras cosas podemos hacer con el diluvio de películas de diluvios, con el amontonamiento […] de textos sobre el amontonamiento de escombros?”. A este respecto, la escritora de ficción Ursula K. Le Guin añadiría (2020, p. 236) que las distopías son más fáciles de escribir en la actualidad: “En este momento estamos inundados de novelas que se regodean con ganas en el colapso de la naturaleza y la autodestrucción de la civilización en un futuro cercano”. En muchos sentidos, el surgimiento del fascismo, el nazismo y el comunismo y las sucesivas guerras, frías y calientes, parecen justificar a todos aquellos que son pesimistas con respecto al mundo. Y tal vez una de las víctimas de este estado de ánio, en absoluto irrazonable, haya sido la capacidad de pensar de forma creativa la política (Shklar, 2021, p. 80). Asimismo, Margaret Atwood, autora de la distopía *El cuento de la criada* (publicada en 1985), afirmó recientemente en el diario *El país* algunas de sus reflexiones sobre las utopías y las distopías en nuestro mundo actual:

> Toda distopía habla del presente. Orwell hablaba de 1948 y Huxley hablaba de él mismo llegando a Hollywood en los años treinta después de haber pasado por la Gran Depresión, y topándose con el sexo libre y comidas exóticas. En el siglo XIX se escribieron miles de utopías. Es lógico. Se habían visto tantas mejoras materiales, tantos inventos, que solo podían imaginar un mundo mejor. El XX fue un siglo de distopías porque fue un siglo de guerras y totalitarismos. Quedó claro que esa idea de la sociedad perfecta implicaba una masacre. Tenías que matar a todo el que no estuviera de acuerdo contigo para instaurar tu utopía. Toda distopía contiene una utopía y al contrario (…) van a volver las utopías (en el siglo XXI). Vamos a tener que descubrir de qué manera organizarnos para que el planeta siga

[107] Se refiere a la obra de Tomás Moro, publicada en 1516, que dio nombre a la *Utopía*.

> siendo habitable. Las utopías van a volver porque tenemos que imaginar cómo salvar el mundo (Margaret Atwood, entrevistada por Laura Fernández en *El país*, 2021).

Por otro lado, la propia Hannah Arendt alegó por una nueva creatividad «pos-siglo XX» en su obra *Los orígenes del totalitarismo*[108]. En dicho estudio, Arendt reflexionaba sobre un siglo en que las dos guerras mundiales habían dejado como amenaza la sombra de una tercera entre las dos grandes potencias («la Guerra fría»): "Jamás ha sido tan imprevisible nuestro futuro, jamás hemos dependido tanto de las fuerzas políticas, fuerzas que parecen pura insania y en las que no puede confiarse si se atiene uno al sentido común y al propio interés" (Arendt, 1998, p. 4).

> El antisemitismo (no simplemente el odio a los judíos), el imperialismo (no simplemente la conquista) y el totalitarismo (no simplemente la dictadura), uno tras otro, uno más brutalmente que otro, han demostrado que la dignidad humana precisa de una nueva salvaguardia que sólo puede ser hallada en un nuevo principio político, en una nueva ley en la Tierra, cuya validez debe alcanzar esta vez a toda la Humanidad y cuyo poder deberá estar estrictamente limitado, enraizado y controlado por entidades territoriales nuevamente definidas. Ya no podemos permitirnos recoger del pasado lo que era bueno y denominarlo sencillamente nuestra herencia, despreciar lo malo y considerarlo simplemente como un peso muerto que el tiempo por sí mismo enterrará en el olvido. La corriente subterránea de la Historia occidental ha llegado finalmente a la superficie y ha usurpado la dignidad de nuestra tradición. Esta es la realidad en la que vivimos. Y por ello son vanos todos los esfuerzos por escapar al horror del presente penetrando en la nostalgia de un pasado todavía intacto o en el olvido de un futuro mejor (Arendt, 1998, p. 5).

Para Arendt (1998, p. 269), en los años 20, el fascismo, nazismo y bolchevismo fueron ideologías fomentadas en la llamada "generación del frente", aquella que fue criada en un mundo anterior a la guerra y que conocía, en consecuencia, a la perfección, el mundo previo a la guerra. Esta generación destacaba por su alto nivel literario y "la gran profundidad de su pasión" (Arendt, 1998, p. 272) mientras que los escritores de postguerra destacaban por detestar la ciencia, obviar a Darwin y leer al Marqués de Sade [109] (*op.cit.*): "Para ellos, la violencia, el poder, la crueldad, eran las capacidades supremas de los hombres que habían perdido definitivamente su lugar en el universo" (p. 272).

En cuanto a la cultura moderna, sería adecuado, a fin de ampliar el contexto cultural de la época, acercarse a la obra ensayística y ficcional *Del asesinato considerado como una de las bellas artes* (publicado entre 1827 y 1829) de Thomas De Quincey, texto que para muchos es un clásico universal del humor negro y la ironía. Se

---

[108] Libro publicado en 1951 que es descrito por la propia Arendt en el prólogo como "Este libro ha sido escrito con un fondo de incansable optimismo y de incansable desesperación" (1998, p. 4).

[109] Citando a Arendt (1998, p. 269): "Jean Paulhan, en su introducción a una nueva edición de *Les Infortunes de la Vertu*, de SADE, París, 1946, señala: «Cuando veo hoy a tantos escritores tratando conscientemente de renunciar al artificio y el juego literario por lo inexpresable... (un *évènement indicible*), buscando ansiosamente lo sublime en lo infame, la grandeza en lo subversivo..., me pregunto... si nuestra literatura moderna, en aquellos sectores que nos parecen más vitales —o, en cualquier caso, más agresivos—, no se habrá vuelto enteramente hacia el pasado y si no ha sido precisamente Sade quien la ha determinado.»".

trataba de un texto que daba a pie a una nueva mentalidad artística que parecía predecir los futuros cambios estéticos que iban a dar pie a las vanguardias estéticas del siglo XX y, por supuesto, al cine y a la nóvela modernas. En dicha obra, De Quincey (2013, p. 27) explica que su intención fue dejar de alimentar la moral, la virtud y el espíritu crítico a fin de dar paso al reconocimiento, para el autor, de hombres sensatos, a "la satisfacción de descubrir que unos hechos lamentables y sin defensa posible desde el punto de vista moral resultan una composición de mucho mérito al ser juzgados con arreglo a los principios del buen gusto". Podría pensarse también en la novela francesa *A contrapelo* (1884) de Joris-Karl Huysmans que, sin poseer una gran trama, se dedicaba exclusivamente a explorar a un antihéroe que detesta profundamente la burguesía[110] y, por supuesto, *El retrato de Dorian Gray* (1890) de Oscar Wilde.

> Se hallaban satisfechos de su ciega adhesión a todo lo que la sociedad respetable había vetado, al margen de la teoría o del contenido, y elevaron la crueldad a la categoría de una virtud principal porque contradecía la hipocresía humanitaria y liberal de la sociedad (Arendt, 1998, p. 272).

Arendt (1998, p. 272), al comparar esta generación con los ideólogos del siglo XIX, halla una autenticidad y pasión desbordantes en estos jóvenes. Era una generación profundamente afectada por la miseria y hastiada y preocupada por las contradicciones, sintiéndose más heridos que la mayoría: "No existía para ellos escape a la rutina diaria de miseria, mansedumbre, frustración y resentimiento, embellecida por una falsa cultura de conversaciones cultas" (Arendt, 1998, p. 272). Era una generación que quería abandonar el «yo», como hiciera Lawrence de Arabia en su lucha por «perder su ego» (1998, p. 270): "Estas personas se sentían atraídas por el declarado activismo de los movimientos totalitarios, por su curiosa y sólo aparentemente contradictoria insistencia en la primacía de la acción pura y en la abrumadora fuerza de la pura necesidad" (p. 272). La solución hallada por Arendt al problema de la crueldad en su libro *La condición humana* (publicado en 1958), fue la del perdón para "escapar a lo irreversible" (Iriondo, 2009, p. 45):

> La posible redención del predicamento de irreversibilidad –de ser incapaz de deshacer lo hecho, aunque no se supiera, ni pudiera saberse, lo que se estaba haciendo– es la facultad de perdonar. El remedio de la imposibilidad de predecir, de la caótica inseguridad del futuro, se halla en la facultad de hacer y mantener promesas (…) Sólo mediante esta mutua exoneración de lo que han hecho, los hombres siguen siendo agentes libres, sólo por la constante determinación de cambiar de opinión y comenzar otra vez se les confía un poder tan grande como es el de iniciar algo de nuevo. (…) La alternativa del perdón, aunque en modo alguno lo opuesto, es el castigo, y ambos tienen en común que intentan finalizar algo que sin interferencia proseguiría inacabablemente. Por lo tanto, es muy significativo, elemento estructural en la esfera de los asuntos públicos, que los hombres sean incapaces de perdonar lo que no pueden castigar e incapaces de castigar lo que ha resultado ser imperdonable. Esta es la verdadera marca de contraste de esas ofensas que, desde Kant, llamamos "mal radical" y sobre cuya naturaleza se sabe tan poco (Arent, 1999, pp. 317, 322 y 323, citada por Iriondo, 2009, p. 45).

[110] Además, este es el libro que corrompe definitivamente al personaje de Dorian Gray en la novela *El retrato de Dorian Gray* (1890) de Oscar Wilde.

Así pues, la cuestión de la crueldad ya fue estudiada por Sigmund Freud y Frederich Nietzsche: Según Coronel (2015, p. 102), para Freud, la pulsión de destruir y ejercer la crueldad es una manifestación hermana de la pulsión sexual y son constitutivas en el ser humano, es decir, no pueden ser suprimidas. La solución que Freud encontraba a este dilema no era suprimir el Eros (pulsión de vida) ni el Tánatos (pulsión de muerte) sino encontrar un equilibrio entre ambas ya que, de no hacerlo, se condenaría "a la humanidad a la destrucción, a la descarga del hombre sobre el otro y sobre sí mismo" (*op.cit.*).

Imagen 144: *El sueño de la razón produce monstruos* de Francisco de Goya (Grabado número 43 de la serie *Caprichos* publicado en 1799 en *El diario de Madrid*).

Según Coronel (2015, p. 102), Freud no se refería a un equilibrio exacto, sino a evitar la dictadura del Tánatos en la vida del individuo. La solución se encontraría en la cultura, pues, para Freud, todo depende de "el fortalecimiento del intelecto, que empieza por gobernar a la vida pulsional, y a la interiorización de la inclinación a agredir, con todas sus consecuencias ventajosas y peligrosas" (Freud, 1999, p. 198). Como puede comprobarse, este es un pensamiento puramente moderno (como ya se ha tratado en esta tesis doctoral) y la historia del siglo XX ha demostrado que la cuestión de la crueldad es aún más compleja de lo que pudiera parecer.

Sin embargo, Nietzsche reconoce que la razón no es suficiente para mitigar la crueldad en el ser humano: "Nietzsche es un ilustrado que crítica a la Ilustración y su apuesta por la razón, que impide reflexionar a los pensadores ilustrados, racionalistas, positivistas y optimistas los grandes problemas que puede generar la propia razón" (Coronel, 2015, p. 103). Es decir, Nietzsche encontraba que había más cosas por encima de la razón; el filósofo hallaba un "trasfondo a través del cual se manifiesta la naturaleza humana que tiende a la crueldad" (p. 103). Mientras para Freud el sufrimiento propio y ajeno producían placer, Nietzsche aboga por que el placer de la crueldad o el

sufrimiento debe concedérsele a otro que no sea uno mismo ya que sería algo “de mala conciencia” actuar contra uno mismo (*op.cit.*).

> Sabemos que la crueldad es inherente al ser humano, pero todavía no encontramos los medios suficientes para mitigar sus efectos, la muestra más clara de ello no es la guerra, sino la violencia sistemática incluso en los periodos de aparente paz. Sin embargo, filosóficamente nos queda el necesario camino abierto hacia la búsqueda del equilibrio para lograr que sea la pulsión de vida la que imponga las condiciones de la existencia (Coronel, 2015, p. 104).

Por otro lado, al respecto del Marqués de Sade como eje de la lectura cultural contemporánea, el autor Joan-Carles Mélich (2014, pp. 112-113) explicó las dinámicas del pensamiento Sadiano en su *Lógica de la crueldad*: Para el autor, en la obra de Sade no existe “compasión ni sensibilidad” (p. 112) ni esperanzas ya que sus escritos expresan “un universo en el que triunfa el mal y el placer extremo, el dolor y la tortura”. En decir, un terreno de sometimiento absoluto a las leyes de la naturaleza. “En la obra de Sade encontramos el ejemplo más evidente de una pedagogía del goce ilimitado, una pedagogía de la crueldad” (p. 114). En definitiva, Sade entiende que la moral debe ir dirigida a una lógica que sea radicalmente fiel a la naturaleza (p. 115), por lo que su filosofía aboga por hacer desaparecer la compasión por los demás y convertir “al otro” en “orificios” con los que hallar placer (*op.cit.*).

Podría pensarse en el film posmoderno *Crudo* (2016), una *coming of age movie* dirigida por Julia Ducournau (autora de la crueldad que ha ganado una Palma de oro recientemente en la edición del Festival de Cannes de 2021), en el que su joven protagonista, llamada Justine (sin duda un homenaje a uno de los personajes más míticos de Sade), recién llegada a su primer año universitario para cursar estudios veterinarios, se enfrenta a unos cambios hormonales desafiantes para ella. Justine procede de una familia vegetariana (por lo que lo ha sido desde que nació) y sacaba dieces de forma habitual, pero al entrar en la universidad se ve envuelta en un mundo en el que empieza a sentir un poderoso sentimiento instintivo y sexual hacía la carne (así como el comienzo de su declive académico), por lo que el personaje empieza a aunar un hambre voraz de carne (animal o humana, cruda o hecha) con un apetito sexual extremo.

Si algo hace la universidad en el personaje de Justine, si se entiende la lógica sadiana del largometraje de Ducournau, es despertarla de un letargo, es decir, la infancia (en la imagen 146 vemos como hay «ahorcado» un peluche en la primera fiesta universitaria de Justine), e introducirla en la descontrolada, insegura y perversa «selva de los placeres humanos», entre el sexo y la muerte. Del mismo modo, como referentes posmodernos de este goce y magnetismo por la crueldad podría pensarse en las novelas de J. G. Ballard (así como en la adaptación de su novela llevada a cabo por David Cronenberg en el *film* de 1995 *Crash*).

Imagen 145: *Crudo* (2016) de Julia Ducournau.

Imagen 146: *Crudo* (2016) de Julia Ducournau.

> No vivimos en un mundo sádico, ni nada parecido. Si Sade está presente no es porque seamos sádicos sino porque su pensamiento nos desvela la lógica que impregna la moral. Más allá de la tópica imagen sádica de violaciones, violencia de género, torturas, películas snuff, gore y un largo etcétera, lo sadianamente signifi cativo no es nada de todo esto, como podría pensarse en una primera aproximación apresurada. Lo relevante es que su lógica moral, la lógica sadiana, se ha aposentado en nuestra gramática hasta tal punto que, aún no siendo explícitamente sádica en su contenido, es heredera de Sade (Mélich, 2014, p. 113).

Como ha podido verse, la crueldad humana fue una temática de gran interés para la cultura del siglo XX. Basta aproximarse al terreno de las novelas de ficción distópico que empezaron a aparecer a fin de retratar una época que mostraba algunas escenas psicológicas profundamente perversas.

OFFICIAL SELECTION
COMPETITION
FESTIVAL DE CANNES

Film4 and New Sparta Films present, in association with HanWay Films, with the participation of Bord Scannán na hÉireann / the Irish Film Board
an Element Pictures production in association with Limp

a film by Yorgos Lanthimos

the KILLING *of a* SACRED DEER

Colin Farrell Nicole Kidman Barry Keoghan
Raffey Cassidy Sunny Suljic Alicia Silverstone Bill Camp

director of photography THIMIOS BAKATAKIS GSC *edited by* YORGOS MAVROPSARIDIS ACE *casting director* FRANCINE MAISLER CSA *sound designer* JOHNNIE BURN
production designer JADE HEALY *costume designer* NANCY STEINER *co-producers* WILL GREENFIELD PAULA HEFFERNAN ATILLA SALIH YÜCER
executive producers ANDREW LOWE DANIEL BATTSEK SAM LAVENDER DAVID KOSSE NICKI HATTINGH AMIT PANDYA ANNE SHEEHAN PETER WATSON MARIE-GABRIELLE STEWART
produced by ED GUINEY YORGOS LANTHIMOS *written by* YORGOS LANTHIMOS *and* EFTHIMIS FILIPPOU
directed by YORGOS LANTHIMOS

©2017 EP Sacred Deer Limited Channel Four Television Corporation New Sparta Films Limited

10. El nuevo escenario de consumo de medios audiovisuales

10.1. De la televisión analógica al streaming

Desde los albores del presente siglo, y especialmente en la última década, se ha dado una evolución en lo referente al consumo audiovisual. Como se ha podido observar a lo largo de los anteriores capítulos, el paso de la cinefilia a la seriefilia, así como de la crueldad imperante en la cutura *mainstream* (incluso en las distintas nociones del cine de *auteur)*, hay una realidad latente en la actualidad y son las pequeñas pantallas, concretamente aquellas que permiten visionar las plataformas *streaming.*

Las nuevas variantes de televisión son nutridas en la actualidad por varios formatos que, en conjunto, terminan por definir el nuevo ecosistema digital (Del Pino & Aguado, 2012, p. 61). Dicho ecositema está formando por muchos canales, pero también por nuevos "repositorios o agragadores de contenido –como Yahoo, Connected TV, Boxee, Daylymotion, Netflix o Amazon, entre otros-." (*op.cit.*). Es así como este conjunto terminar por finalizar con la sustitución o relegación de la televisión análogica en beneficio de "las nuevas exigencias y condicionantes" en la panorámica digital actual (*op.cit.*). Asimismo, en los ultimos quince años se ha evidenciado la emergencia de nuevas plataformas inspiradas en modelos «a la carta», mediante los cuales se ha logrado ganar la batalla a los medios convencionales (Capapé, 2020, p. 451).

> En la última década, los hábitos de consumo audiovisual han evolucionado. De este modo, el sector audiovisual y, en concreto, el mercado televisivo, se ha visto envuelto en un nuevo escenario promovido por los avances tecnológicos, las nuevas audiencias y la emergencia de los contenidos audiovisuales digitales (Capapé, 2020, p. 451).

Tradicionalmente, la primera ventana de exhibición para una película de masas, digamos aquellas propias de las *majors* de Hollywood (de las que ya se habló anteriormente), eran las salas cinematográficas, siendo habitualmente la primicia o estreno del largometraje en Estados Unidos y meses después en el ámbito internacional, aunque, dada la presencia de la piratería, se optó desde principios de siglo por estrenos mundiales y simultáneos. "La falta de oferta legal ha sido otro argumento para justificar el consumo ilegal de producto audiovisual en internet" (Clares-Gavián & Medina-Cambrón, 2018, pp. 911-912). Todo ello conllevó al crecimiento del VoD [Video-on-Demand] (Vídeo *online* bajo demanda) a escala intercional, aunque el sistema tradicional de ventanas seguía estando vigente. "A través de este recorrido de explotación de «ventanas», se puede observar que las distribuidoras cinematográficas obtienen ingresos económicos de la exhibición de las películas en salas cinematográficas, alquiler y venta de DVD y en el sector de la televisión" (Ojer & Capapé, 2012, p. 200).

Canónicamente, el recorrido de una película Hollywoodiense seguía las siguientes fases: Se exhibía la película en salas durante unos cuatro o seis meses, dependiendo de la taquilla; posteriormente, tras seis o nueve meses, el largometraje podía adquirirse para alquiler; al año de su estreno el largometraje podría verse en canales de televisión de pago y, justo desde ese momento, las televisiones en abierto seríann las que podrán adquirir los derechos para emitir dicha obra. A todo ello, se le puede sumar el *merchandising,* que puede estar en funcionamiento desde antes del

rodaje de la película y que supone otra importante vía económica para los estudios de Hollywood (Ojer & Capapé, 2012, p. 200).

Atendiendo a Murdock (2000), la distribución cinematográfica sufrió dos procesos de mutaciones: En primer lugar, la fase del reemplazo, la cual explicaba "la transición de lo análogico a lo digital en términos de producción y distribución" y, en segundo lugar, la fase de la convergencia, que explicaba "el rápido crecimiento de las nuevas plataformas de distribución de los medios de comunicación", teniendo "como referencia principal la integración de las redes de telefonía móvil e Internet" (Bárcenas Curtis, 2017, p. 15). Asimismo, mediante un proceso de convergencia mediática, se han desplegado nuevas ventanas y plantaformas más flexibes, las cuales permiten al usuario navegar a través de la televisión, el *smartphone* o Internet por los distintos contenidos (*op.cit.*). De esta forma, según Murdock (2000, pp. 36-37), los usuarios "ya no son lectores secuenciales, sino que son navegantes que trazan rutas personales".

Adicionalmente, estos avances vinieron con el respaldo de lo que Zizek denominaría "el mandato de la ideología dominante", el cual no era otro que "el de gozar de diferentes modos", lo que para el filósofo era un problema contemporáneo: "liberarse del mandato del goce"[111]. Es decir, la ansiedad por el disfrute.

> El siglo XXI se ha caracterizado fundamentalmente por la prevalencia de una velocidad auténticamente desenfrenada en todos los ámbitos de la vida humana, en la que el concepto mismo de tiempo torna en objeto de consumo. A partir de la democratización del Internet y los medios digitales, el ser humano se encuentra ante una ventana de posibilidades que aparentemente apuntan a una mayor libertad pero que, paradójicamente, se han convertido en una nueva manifestación del imperativo de goce, con el que el sujeto queda capturado en la fuerza de la repetición (Soto Orozco, 2019, p. 11).

Este imperativo parece tener un eje importante en la actualidad (más que nunca en la última década) gracias al auge de las plataformas *streaming*, también conocidas como «televisión a la carta» o «vídeo bajo demanda», las cuales presentan servicios que, como puede verse desde los nombres que reciben, parecen dotar al usuario de control o dominio sobre los contenidos que este pueda llegar a consumir (Soto Orozco, 2019, p. 12). "A la carta, bajo demanda, remite a alguna fantasía de tener las cosas "a la medida del deseo" (*op.cit.*). En consecuencia, el escenario actual no conlleva en exclusiva una dimensión tecnológica, sino una cultural (Izquierdo Castillo, 2015, p. 820).

Sin embargo, el consumo tradicional no ha muerto. Hollywood aún respira y vive, pero ya no ocupa la posición hegemónica en la que concentraba su poder mercantil-mediático. La llegada y la popularización de Internet ha tenido con todo ello un fuerte proceso de desintermediación o apomediación queha dado más poder a las plataformas de distribución *online* de contenidos ya que estas se enfocan más en la satisfacción del usuario, lo que, como ha podido verse, se ha convertido en toda una nueva concepción de negocio mediático (*op.cit.*). Por otro lado, según un estudio realizado por Martín Barbero (2015, p. 27) en México en el año 2002, el autor descubrió que las nuevas generaciones no se habían vuelto adictos a Internet, ni se habían aislado, y ni siquiera habían perdido el sentido de la realidad: "La gente joven usa frecuentemente Internet y

[111] Estas citas de Zizek pueden encontrarse de la boca del propio filósofo en el documental *Zizek* (2005) de Astra Taylor.

sigue igualmente frecuentando la calle, gozando la fiesta de fin de semana y prefiriendo la compañía al aislamiento".

10.2. El nacimiento de Netflix y su importancia mediática

Netflix fue inicialmente una tienda *online* de alquiler de vídeo nacida en 1997 que trajo consigo una revolucionaria vía de pago: La cuota o tarifa plana de suscripción por el alquiler de DVDs. Asimismo, en 2007, la compañía fue pionera en cuanto a la introducción del vídeo en *streaming* con el *input* de mantener el sistema de suscripción mensual, lo que también marcaría el mercado en línea para siempre (Izquierdo Castillo, 2015, p. 820).

Netflix surgió en California de la mano de Reed Hastings y Marc Randolph y, entre algunas de sus principales proezas, no se encontraba únicamente el servicio de envío postal de películas a la dirección del cliente, sino la premonización de que el VHS iba a caer para gloria del DVD. Netflix revolucionó el mercado del videoclub gracias a un nuevo sistema de suscripción que denominaron *Marquee program,* mediante el cual los usuarios podían mantener cuatro DVDs alquilados por 15,95$ sin fechas ni tasas de ningún tipo por retrasos u otras circunstancias. En 2000, Netflix acordó el reparto de ganancias con Warner Home Video y Columbia Tri-Star, negocio gracias al cual los estudios se llevarían un porcentaje del alquiler de los DVDs y estos, a su vez, les proporcionarían a Netflix nuevos estrenos a mejores precios. Para 2002, ya eran más de 50 distribuidoras las que habían firmado acuerdos con Netflix, llegando a aumentar un 88% de suscripciones en comparación al año anterior, logrando la llegada 857.000 usuarios nuevos a Netflix (Ojer y Capapé, 2012, p. 203). En 2003, Netflix logró 1.487.000 usuarios; en 2004 alcanzó 2.610.000; en 2005 superó los 4 millones de usuarios y en 2006 llegó a los 6 millones (p. 205). La revolución digital definitiva llegaría entre 2007 y 2012, cuando Netflix creó la plataforma *streaming* de su compañía de alquiler de películas, llegando a cambiar el modelo de negocio actual para siempre.

El 16 de enero de 2007, Netflix anunció que al usuario se le incluiría, sin cargo, una nueva propiedad: "Por cada dólar que el suscriptor pagaba, iba a poder acceder al visionado de una hora de vídeo. Todo ello en *streaming*, desde su ordenador y abarcando un catálogo compuesto por unas 1.000 películas y series de televisión" (Ojer y Capapé, 2012, p. 205). Así, Netflix se convirtió en uno "de los primeros proveedores de contenido basado en el pago mensual" (p. 206). Sin embargo, el éxito consagrador definitivo de la compañía llegó en los *Emmy Awars* de 2013, ya que tres series producidas por la compañía, desde este momento también un estudio como se explicó en el apartado 6.4 de la presente investigación, como fueron *Arrested Development, Hemlock Grove* y *House of Cards*, obtuvieron catorce nominaciones en total, siendo *House of cards* la ganadora de la noche, llegando a competir contra gigantes ya consolidados en la nueva edad dorada de la televisión como HBO (Benito-García, 2014, p. 126). Debido a todo este largo recorrido de éxitos y aciertos, "Netflix en 2013 llegó a los 44 millones de usuarios en USA y fue el responsable del 30% del tráfico en Internet en ese país" (*op.cit.*).

Por un lado, mientras HBO significó una aportación "estética y narrativa del relato televisivo", la interacción con los consumidores mediante la tecnología fue el aporte de Netflix (Pousa, 2018, p. 20). Es decir, se ofrecía al espectador la posibilidad de seleccionar los contenidos que desease ver en función a sus motivaciones o deseos personales, pero sobre todo a las recomendaciones mediante *tags* o etiquetas (*op.cit.*)

a través de *machine learning* y procesos automáticos y algorítmicos. Además, gran parte de la estrategia de las plataformas *streaming* ha sido utilizar un enfoque más próximo al consumidor que al anunciante (Benavides Almarza & García-Béjar, 2021, p. 30). Atendiendo a Lotz (2014), la gran novedad de muchas de estas compañías es que "sus modelos de negocios e ingresos se basan mayoritariamente en el pago que mensualmente realizan sus suscriptores". Por otro lado, se puede hablar en este punto de SocialTV como un término relativamente nuevo y vinculado a los nuevos medios que es utilizado para hablar de "un conjunto de tecnologías, servicios y prácticas que hacen evolucionar el tradicional consumo de televisión a través de de la interacción del espectador con el producto televisivo, directamente en la pantalla o mediante dispositivos auxiliares" (Gallego, 2013, p. 16).

> Estas etiquetas se han convertido en una forma de organizar catálogos e identificar el gusto de los consumidores. En este sentido, la decisión de Netflix de producir House of Cards tiene que ver con la información que obtuvieron del usuario norteamericano gracias al Big Data. Si anteriormente, con el Cinematch los clientes clasificaban las películas usando una escala de cinco estrellas —un sistema que, por otro lado, era compartido con los estudios cinematográficos para ayudarles en sus campañas de marketing— y se les podía hacer recomendaciones, con los datos recogidos online se plantean otro tipo de estrategias basadas en tags. El *tag* se convierte así en el medio, pero también en la herramienta mediante un análisis pormenorizado de cada uno de los productos. Cada obra es definida por una serie de *tags* que, a su vez, generan una suerte de géneros y que en 2014 rondaban ya los setenta y siete mil (Pousa, 2018, p. 20).

Que Netflix deseara el paraíso de HBO para sí no era ningún secreto. Si HBO logró el prestigio de su marca para con la cultura contemporánea, Netflix quiso lo mismo para sus producciones originales, comenzando con diferencias sutiles como pudiera ser ofrecer la temporada completa desde el estreno de la serie. Asimismo, desde 2012 Netflix comenzó a establecer acuerdos empresariales con las productoras de los nuevos países en los que se introdujo el servicio *streaming* a fin de darle un carácter localista o regional a sus producciones como pudiera verse, por ejemplo, con la británica *The Crown* (2016-), la española *Las chicas del cable* (2017-) o la mexicana *Marseille* (2016) (Pousa, 2018, p. 22). Por otro lado, HBO tampoco quedaría atrás en esta lucha ya que, paralelamente, también comenzó a producir miniseries en muchos países como pudiera verse en la italiana *The Young pope* (2016) o la española *Patria* (2020).

A todo esto, las plataformas *streaming*, especialmente Netflix, han sido pioneras en terrenos para el *engagement* a través de redes sociales. El *engagement*, que puede entenderse como «el contacto con la audiencia» (Gallego, 2013, p. 13) puede funcionar como una vía muy útil para conocer la opinión de los asuarios mediante las redes sociales ya que "las series pueden incrementar el *engagement* por el deseo de continuar hablando de ellas entre episodios y temporadas" (Fernández Gómez & Martín-Quevedo, 2018, p. 1295). De esta manera, fomentar el *engagement* con los seguidores permite "comprender lo que la audiencia social valora de una marca a la hora de entablar conversación (p. 1297). A este respecto, José Antonio Luna publicó en eldiario.es un artículo titulado *La dictadura de la masa en la cultura de masas, ¿deben claudicar los creadores ante los fans?* en el que reflexionaba sobre el posicionamiento de las grandes productoras *mainstream* de series de televisión frente a los comentarios, casi exigencias, de los espectadores.

En dicho artículo, Luna (2019)[112] exploraba la capacidad de los fans para reclamar (como en cualquier negocio de a pie) un producto insatisfactorio, solo que lo demandado era el final de la serie *Juego de tronos* o el aspecto físico del erizo Sonic en el tráiler de su película. Una polémica parecida pudo verse en abril de 2021, cuando se presentó el tráiler de la secuela de *Space Jam* (1996) de Joe Pytka, y se mostró al personaje de Lola Bunny con menos talla de sujetador, lo que generó (se hace necesario recordar que a día de hoy no se ha estrenado la película) un gran tráfico en redes sociales: Por un lado, los que se alegraban de que el personaje animado no luciera tan sexualizado y, por otro lado, los que lo encontraban una práctica puritana. Asimismo, el director del *film* explicó: "Estamos en 2021. Es importante reflejar la autenticidad de personajes femeninos fuertes y capaces"[113]. Todo esto es una evidencia de que las obras culturales y las exigencias del público están cada vez más al día en la creación y consumo de contenidos audiovisuales incluso desde antes del estreno.

> Consumir una serie o una película ya no es un acto privado o de un reducido grupo de amigos. Las redes sociales han provocado que el círculo de lo íntimo se expanda más allá de los límites físicos para viajar de un lado a otro de forma virtual. El producto que se adapta sobrevive. El que no, ya sabe a lo que se enfrenta (Luna, 2019).

Por todo ello, comprender que las plataformas *streaming* han entrado a formar parte de los hogares globales es un hecho importante a tener presente. Según Clares-Gavilán & Medina Cambrón (2018, p. 911), el sector del *VoD* está en un evidente crecimiento en los últimos años, y este auge se ha debido principalmente a los siguientes factores (*op.cit.*, p. 918):

- Negociación de los derechos de autor para su explotación en internet.
- Implantación progresiva de la banda ancha.
- Penetración de las smart TV en los hogares.
- Desarrollo y expansión de las grandes empresas del sector a nivel mundial.
- Creación de nuevos contenidos.

Por otro lado, acorde a la Comisión Europea (2016, p. 2), un elemento común que tienen las plataformas en línea en general (como también pudieran ser YouTube, Facebook, eBay, App store, Spotify…) son las siguientes (García Leiva, 2019, p. 76):

- Capacidad para crear y modelar nuevos mercados
- Actuación en mercados plurifacéticos con diversos grados de control sobre las interacciones directas entre grupos de usuarios;
- Aumento del valor del servicio con el número de sus usuarios;
- Uso de las TICs para llegar a sus usuarios de forma instantánea y sin esfuerzo;
- Desempeño de un papel de gran importancia en la creación de valor digital, facilitando nuevos proyectos empresariales y creando nuevas dependencias estratégicas.

[112] Disponible en: https://www.eldiario.es/cultura/cine/juego-sonic-cultura-preferida-espectador_1_1538711.html (Consultado el 13/4/2021).
[113] Disponible en: https://www.eldiario.es/cultura/lola-bunny-estrena-aspecto-sexualizado-nueva-space-jam_1_7279818.html (Consultado el 13/4/2021).

Así pues, otra de las estrategias de Netflix, siendo este un negocio basado en la suscripción del usuario, es que "no destina los datos obtenidos de sus usuarios a la negociación con el sector publicitario como se hacía en el modelo de televisión tradicional, sino que los utiliza para captación y retención de suscriptores" (Heredia Ruiz *et al.*, 2021, p. 120). En consecuencia, comprender el flujo televisivo en el marco del *streaming* conlleva que las plataformas hacen uso de "grandes volúmenes de datos", con los que pretenden llegar a conocer las "dinámicas de consumo de cada usuario" y, en definitiva, "realizar una personalización de la audiencia, para identificar los gustos y predecir qué otros contenidos le podrían gustar, para generar a partir de allí una recomendación de nuevos títulos similares" (*op.cit.*, pp. 121-122).

10.3. Las jóvenes generaciones y el uso de las plataformas streaming: Las nuevas narrativas televisivas frente a los paradigmas anteriores

Más allá de las innovaciones estratégicas a nivel corporativo, la mayor revolución de Netflix ha sido su enfoque en el consumidor, por lo que es de vital importancia aproximarse a quienes son los principales consumidores de plataformas *streaming* y qué es lo que consumen, o esperan, al consumir una serie o película vía *VoD*. En consecuencia, se debe hacer especial hincapié en las generaciones *millennial* y *centennial*, las cuales son en la actualidad las más numerosas del mundo y, por tanto, ofrecerles productos que satisfagan sus expectativas es una tarea que las grandes industrias contemporáneas no dejan de lado. Los *millennials* constituyen el grupo de población más numeroso del mundo, siendo alrededor de 1800 millones de individuos, es decir, el 26% de la población mundial (Ranzolin, 2018, p. 46).

Por tanto, esta generación es la que, actualmente, "consume mayor cantidad de productos de todo tipo, esto incluye las producciones de los medios de comunicación masiva como la televisión" (Fuenmayor & Aranguren, 2018, p. 59). Asimismo, esta generación, que le ha tocado vivir una gran crisis del *sueño americano* dada la constante precarización e inestabilidad de su vida laboral, muestra actitudes utópicas y optimistas, variando su actitud desde una actitud "adaptativa/pragmática" a una que proponga solucionar los problemas mediante la reducción del consumo, el intento por compartir más y buscar redes de solidaridad idealista y transformadora mediante "ideales anti-capitalistas o altermundistas" a fin de "transformar la sociedad" (p. 60). En síntesis, los *millennials* son jóvenes que sienten una profunda incertidumbre en cuanto a su vida laboral y afectiva y han implementado la presencia de la tecnología y las redes sociales de forma completa a sus vidas (p. 64).

Algunas de las actitudes que se han percibido en estos jóvenes a la hora de consumir las pantallas son las siguientes: El fenómeno de la segunda pantalla, que consiste en una tendencia de utilizar un segundo o tercer dispositivo para interactuar con terceros mientras visionan el contenido televisivo (Gallego, 2013, p. 17), prestan una especial atención al audio frente a la imagen como puede apreciarse en el constante uso de los *smartphones* o aplicaciones como Spotify, llegando a relegar la radio en favor de la música (Pedrero Esteban *et al.*, 2019, p. 105) y los mensajes que suelen recibir suelen ser cortos y consisos.

> Los resortes que mueven el consumo televisivo ya no son tan obvios. Las palancas de accionamiento de lo que antes funcionaba por fuerza bruta, la establecida entre cadenas y audiencia, han saltado por los aires y el papel del espectador televisivo, tradicionalmente pasivo, se ha convertido, de manera radical, en activo. La tecnología está presente y, que sea buena o mala, depende estrictamente de su uso (Gallego, 2013, pp. 17-18).

El contenido televisivo de las series que desean consumir los *millennials* suele caracterizarse por la renuncia a antiguos prejuicios relacionados con estereotipos de género y raza, la apertura más flexible e inclusiva, el sentido de hermandad, comunidad y cooperación por encima del individualismo propio y, en definitiva, la idea del cambio social (Fuenmayor & Aranguren, 2018, p. 65). Por otro lado, son una generación muy apegada a la tecnología, lo que fomenta de forma sencilla el consumo de las plataformas. Según García-Ochoa (2019, p. 37) "Los usuarios *millennials* presentan una fuerte dependencia de sus dispositivos móviles utilizándolos más de 3,5 horas al día. Además, realizan conexiones a internet de manera regular durante toda la jornada, aunque esto afecte a su rendimiento académico y/o laboral".

Además, esto también ha fomentado en muchas plataformas y productoras contemporáneas el hecho de no fomentar mensajes desesperanzadores u distópicos a fin de no desagradar al público. Por ejemplo, actualmente si se pincha la película animada *Fantasia* (1940) en la plataforma Disney+ se encontrará el siguiente mensaje de advertencia antes del comienzo del largometraje: "El siguiente programa muestra maltrato o representación negativa de personas o culturas. Tales estereotipos no eran correctos en aquel entonces ni lo son ahora. En lugar de eliminar dicho contenido, queremos reconocer su impacto perjudicial". Asimismo, en junio de 2020, la plataforma HBO max decidió retirar *Lo que el viento se llevó* (1939) de su catálogo como protesta frente a su racismo, poco después de aquellas imágenes que dieron la vuelta al mundo del asesinato de George Floyd en Estados unidos a manos de la policía. La plataforma Hbo Max concedió que la película volvería a la plataforma, pero con un mensaje explicativo al principio. (Fernández-Rodríguez & Romero-Rodríguez, 2021, pp. 29-30).

Por otro lado, las polémicas activistas y culturales aunadas llegaron a construirse incluso sobre la presión del movimiento *#MeToo* en las películas desde los terribles abusos del productor Harvey Weinstein. Tanto el propio Martin Scorsese como el cineasta Quentin Tarantino se han visto enfrentados en sus dos últimos largometrajes con polémicas relacionadas con el papel que representaban los personajes femeninos en sus películas. A Tarantino por el personaje que escribió de Sharon Tate (Margot Robbie) en *Érase una vez en…Hollywood* (2019) y a Scorsese por el personaje de Peggy Sheeran (interpretada por varias actrices) en *El irlandés* (2019). A ambos cineastas se les criticó la poca participación en términos de diálogos o personalidad que tenían ambos personajes femeninos en la trama. Este debate, popularizado por la presencia del Test de Bechdel, creado en 1985, que ha continuado la discusión acerca del papel de las mujeres en el cine, sigue cuestionando algo que ya hizo Laura Mulvey en su artículo *Placer visual y cine narrativo*, publicado en 1975 en *Screen*, en el cual aseguraba que el placer visual latente en las películas era el de una mirada masculina, pensada por hombres y para el goce de hombres (Fernández-Rodríguez & Romero-Rodríguez, 2021, pp. 29-30).

A todo ello se le suman los abusos sexuales que Hollywood ha escondido detrás de la pantalla, e incluso delante, como es el caso de la violación real filmada en *El último*

tango en París (1972). Todo ello es una muestra de que actualmente vivimos un momento de latente cambio social que también se refleja en las películas actuales. El «delante» y «detrás» de la pantalla se juzga e incluso se retroalimenta. Ya no importa únicamente el valor de la película, sino lo que supuso el hacerla y lo que supondrá el que se vea. La violencia animal también es un asunto que se repele en el cine de la actualidad. El hecho de que Francis Ford Coppola matará una vaca para filmar *Apocalypse now* (1979), que el autoral Andrei Tarkovski quemara una vaca para *Andrei Rublev* (1966), o que Pedro Almodóvar filmará la muerte de un toro bravo para una escena en *Hable con ella* (2002), puede llegar a cuestionar la calidad de un *film* determinado. (Fernández-Rodríguez & Romero-Rodríguez, 2021, pp. 29-30).

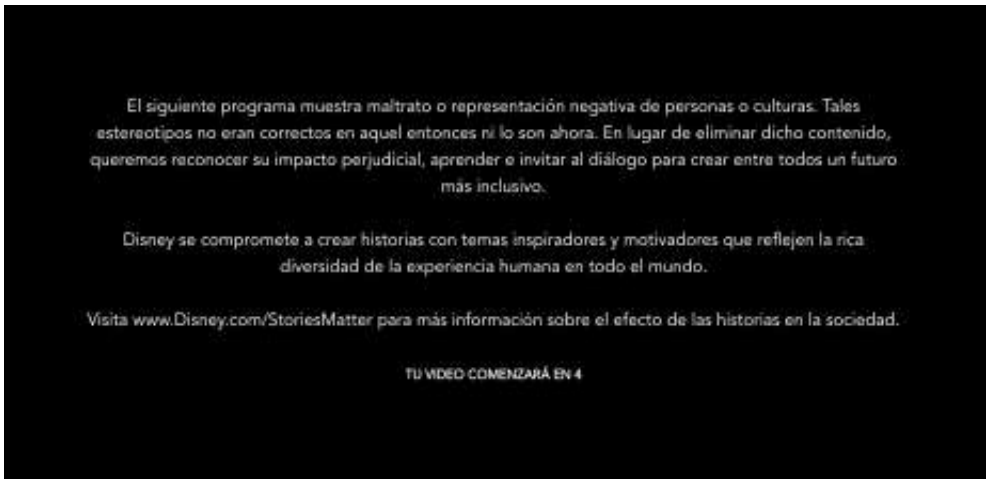


Imagen 147: Advertencia previa a comenzar *Fantasia* (1940) en Disney+.

Por otro lado, Benavides Almarza & García-Béjar (2021, p. 40) expresaron en su investigación sobre la motivación de los jóvenes mexicanos a la hora de consumir Netflix que había cuatro tipos principales de espectadores:

Tipo de Arquetipo	Características principales
Usuario “relajado”	• Utiliza Netflix para gran parte de su entretenimiento • Netflix le ha dado conversación con otras personas • Ver Netflix le produce satisfacción • Netflix es parte de su rutina • Le hace sentir más animado
Uusario “reflexivo”	• El contenido de Netflix le hace pensar de diferentes maneras • El contenido que visiona en Netflix le hace reflexionar en profundidad • El contenido de Netflix inspira cambios de conducta en propia vida
Usuario “social”	• Socializa gracias a Netflix • Le gusta conocer personas que también ven Netflix • Gracias a Netflix ha llegado a sentirse alguna vez “buen ciudadano”

Usuario “mejor persona”	• Una de las primeras actividades del día es ver Netflix • Netflix le hace ser mejor persona

Tabla 1: Elaboración propia a partir de la investigación de Benavides Almarza & García-Béjar (2021, p. 40)

Las TIC y la vida social se han cruzado hasta fomentar nuevas formas de consumo y consumidores hasta tal punto de personalizar la narrativa, fomentando que un *engagement* constante genere ordas de exigentes consumidores y usuarios, que no espectadores: “De historias cerradas, se evoluciona a mundos abiertos, la estabilidad da paso a lo variable, y del narrador se vira hacia la iniciativa del usuario” (Martin Ramallal *et al.*, 2019, p. 283). El mundo del videojuego muestra muy bien esta tendencia como puede verse en muchísimos juegos contemporáneos de mundo abierto como *GTA V* (Rock Star Games) u *Horizon zero down* (Guerrilla Games). Por otro lado, se puede pensar en videojuegos que ya tienen planteado que la toma de decisiones corre a cuenta del jugador, con decisiones limitadas y con poco tiempo para reaccionar a una opción A y una B (o las que correspondan). Por ejemplo, se puede pensar en *Beyond: two souls* (2013)*, Heavy rain* (2010) o *Detroit: Become human* (2018)*,* los tres dirigidos por David Cage y desarrollados por la empresa francesa Quantic dream.

Imagen 148 y 149, de arriba a abajo: El videojuego *Beyond: two souls* (2013) y la película de Netflix *Black Mirror-Bandersnatch* (2018).

El mundo del videojuego sirve para ilustrar lo que el audiovisual desea a toda costa en el momento presente: que el espectador o usuario seleccionen la experiencia y la moldeen a su gusto (ya sea el pecho de Lola Bunny, el final de *Juego de tronos* o si el personaje de *Black Mirror Bandersnatch* debe aceptar o no una invitación). De esta manera, puede verse cómo el consumidor está cada vez más presente desde las primeras tomas de contacto con la fabricación de su producto cultural, el cual cada vez está más diseñado «a la carta», logrando el empoderamiento absoluto del gusto del comprador (o dejándole con la ilusión de empoderamiento y control como se vio anteriormente). Según Orihuela *et al.* (1999) las principales diferencias entre la narrativa lineal y la narrativa interactiva son las siguientes: La narrativa lineal tiene un contenido cerrado, forma estable y el acto es llevado a cabo por un narrador mientras que la narrativa interactiva se sustenta sobre un contenido abierto, forma variable y el acto es realizado por el usuario. A este respecto, se puede pensar en la película de Netflix *Black Mirror-Bandersnatch* (2018) de David Slade y guionizada por Charlie Brooker, *film* de Netflix que permitió que el público pudiera seleccionar distintas opciones pudiendo llegar a durar la experiencia un máximo de cinco horas o menos de una, dependiendo de la buena habilidad a la hora de tomar decisiones.

> El público disfruta y demandará producciones de este tipo, percibiéndolos como una nueva forma de cine distinta al videojuego, por entre otras, por su simplicidad. La hiper-diégesis puede llegar a ser una de las señas de identidad de los canales por streaming. Las películas interactivas VOD tienen todo el potencial para que el mainstream se entienda de una distinta forma, apoyadas en las formulas narrativas que los recursos interactivos TIC traen y traerán consigo. (Ramallal *et al.*, 2019, p. 306)

Según Santaella (2018, p. 53), "el *streaming* y, en este caso específico, el *streaming* a través de Netflix permite nuevas visiones o reconversiones de la narrativa tradicional en diversos aspectos". Esta nueva narrativa modifica las historias desde la promoción de los contenidos hasta la manera en que el usuario "visualiza o experimenta" los contenidos y, del mismo modo, se modifican las mismas estructuras argumentales (*op.cit.*). Sin embargo, estas narrativas no son necesariamente «nuevas», sino que recuperan los patrones tradicionales de la narrativa, como de ello es buen ejemplo las series de HBO. En consecuencia, para Santaella (*op.cit.*) "está ocurriendo una reacción natural contra el vértigo que ha surgido desde y en la estructura de las redes sociales", lo que vendría a ser la realización de series que se acerquen más al cine de autor. Asimismo, en la actualidad se vive un "período de esplendor" en la ficción televisiva, terreno en el que la complejidad narrativa y de los personajes se asemejan al del cine (Cabezuelo-Lorenzo & Liberal Ormaechea, 2018, p. 136).

11. Teorías para la persuasión al espectador: La evolución de la noción de recepción de la escuela de Yale hasta nuestros días

11.1. De Ortega y Gasset a la Escuela de Yale y Marshall McLuhan: Primeros pasos hacia la persuasión al espectador

El fenómeno del espectador, audiencia o público han sido fundamentales y protagonistas de diversos estudios, desde distintas disciplinas como la antropología, la sociología, la psicología, la comunicación, e incluso la filosofía.

Ya afirmaba el filósofo José Ortega y Gasset (1963, p. 18), cuando publicó el primer tomo de su obra *El espectador* en 1916, que era necesario diferenciar entre "la contemplación y la vida", ya que el espectador posee una intención oculta: "él especula, mira—pero lo que quiere ver es la vida según fluye ante él" (p. 18). El espectador de Ortega es un entero "aficionado a las cosas humanas" (p. 84), alguien que "se resiste a aceptar que en el espectáculo de la vida haya departamentos prohibidos" (p. 27) y, en definitiva, un ser que intenta alejarse tanto del escepticismo como del racionalismo "porque discrepa de la opinión donde se engendran" (p. 18).

Es decir, si se parte de que históricamente se ha desconfiado en la ciencia del conocimiento de que "el punto de vista del individuo es falso". Esto para Ortega puede desembocar en dos terrenos: Por un lado, el escepticismo, es decir, que no existe la verdad ya que no hay más punto de vista que el individual, y, por otro lado, el racionalismo, oséase, la verdad existe, pero, para alcanzarla, se ha de adquirir un punto de vista "sobreindividual" (p. 18). Para Ortega, aunque su *Espectador* sea desconfiado de ambas vías, opina que "El punto de vista individual me parece el único punto de vista desde el cual puede mirarse el mundo en su verdad. Otra cosa es un artificio" (p. 18).

> El escritor, para condensar su esfuerzo, necesita de un público, como el licor de la copa en que se vierte. Por esto es *El Espectador* la conmovida apelación a un público de amigos de mirar, de lectores a quienes interesen las cosas aparte de sus consecuencias, cualesquiera que ellas sean, morales inclusive. Lectores meditabundos, que se complazcan en perseguir la fisonomía de los objetos en toda su delicada, compleja estructura. Lectores sin prisa, advertidos de que toda opinión justa es larga de expresar. Lectores que al leer repiensen por sí mismos los temas sobre que han leído. Lectores que no exijan ser convencidos, pero, a la vez, se hallen dispuestos a renacer en toda hora de un credo habitual a un credo insólito. Lectores que, como el autor, se hayan reservado un trozo de alma antipolítico. En suma: lectores incapaces de oír un sermón, de apasionarse en un mitin y juzgar de personas y cosas en una tertulia de café. A hombres y mujeres de tan rara índole se dirige *El Espectador*, que es un libro escrito en voz baja (Ortega y Gaset, 1963, p. 17).

Más allá de la visión moderna de Ortega y Gasset, el espectador, como foco de la persuasión del poder establecido ha tenido históricamente muchas miradas a lo largo de la historia, ya sea desde el Ágora hasta nuestros días en internet, pero se considera que la inicial como estudio en el ámbito científico, concretamente sobre la influencia de los medios de comunicación en la opinión pública, provino de la Escuela de Yale, concretamente de los estudios de Carl Hovland, Irving Janis y Harold Kelley (1953).

En el contexto de las investigaciones de la Escuela de Yale, en la Segunda Guerra Mundial, EE. UU se hallaba en serios problemas de comunicación y persuasión. Mientras la guerra exigía que miles de jóvenes soldados fueran a combatir en páises

profundamente lejanos, las fuerzas militares se veían enfrentadas a realizar un gran esfuerzo de comunicación a fin de "explicar las causas de la guerra, tratar de convencer al pueblo americano de la necesidad de que miles de jóvenes arriesguen su vida" (San Román & González, 2012, p. 32). En esta situación harto dramática, también se exigía mantener alta la moral y el ánimo entre los jóvenes soldados por lo que, el gobierto estadounidense, "contrató a un equipo de científicos sociales y comunicadores para realizar esta tarea de persuasión sin precedentes" (*op.cit.*).

Fue entonces cuando sucedió: Carl Hovland fue llamado en 1942 por el gobierno estadounidense con la misión de "coordinar los programas sobre el cambio de actitud en la Sección Experimental de la División de Información y Educación". Entonces, lo que hizo Hovland fue llevar a cabo una serie de experimentos sobre la influencia y eficacia de unos programas de capacitación muy concretos, pero, especialmente, puso el foco en una serie de documentales realizados por el director de cine Frank Capra para el ejército (San Román & González, 2012, p. 32). En consecuencia, se repasará brevemente los antecedentes propagandísticos durante la Primera Guerra Mundial.

Atendiendo a Montero (2008, p. 214), la llamada "Gran Guerra" fue uno de los acontecimientos más importantes "para observar tanto la influencia de la autoimagen norteamericana en la política exterior de Washington, como la proyección internacional de dicha imagen". El presidente Woodrow Wilson tuvo que enfrentarse a la participación de su país en la Gran Guerra, pero existían una serie de limitaciones ideológicas que significaban un problema en los Estados Unidos para con los asuntos del continente europeo: Esencilamente, se trataba de la creencia colectiva de que "la preservación de los valores de libertad y democracia" exigían "mantener las distancias respecto de un Viejo continente contaminado por siglos de rencillas intestinas (*op.cit.*). En consecuencia, Wilson debía convencer, por un lado, a los ciudadanos estadounidenses de que debían intervenir "en defensa de la democracia" y, por otro lado, que "la promoción a largo plazo de los valores de la libertad exigía una cierta restricción de los derechos que ésta otorgaba mientras durase la lucha" (*op.cit.*). De ambas cosas se encargó el Comité de Información Pública (*Committee on Public Information* o CPI).

Esta fue una oficina propagandística que se encargó de expandir la idea de la guerra como una batalla a favor de valores característicamente americanos. En aquel entonces, se requería de una justificación moral que convenciese a los estadounidenses de que debían abandonar su aislamiento y neutralidad para ir a la guerra y, del mismo modo, poner trabas a la libertad de expresión y dificultar la publicación a los medios de comunicación contrarios a la guerra. Fue en 1917, justo cuando Estados Unidos declaró la guerra a Alemania, que las cámaras legislativas aprobaron la *Espionage Act*. El texto de dicha ratificación imponía penas pecuniarias y de prisión para los que difundieran "informaciones con la intención de interferir en las operaciones o el éxito de las fuerzas navales o militares de Estados Unidos". En definitiva, se trataba de una ley que rechazaba la libertad de expresión y que "dejaba a la administración vía libre para decidir su propio alcance" (Montero, 2008, p. 216)

Así mismo, los Secretarios de Guerra y Estado propusieron que se creará "alguna agencia con autoridad para asegurar la publicación de todos los hechos cruciales de defensa nacional". De esta forma, nació en 1917 el Comité de Información Pública, cuya presidencia fue a parar a las manos de George Creel, un "conocido periodista de tendencia progresista" (Montero, 2008, p. 216). Bajo el liderazgo de Creel, este mecanismo se convirtió en un suministro para los medios de comunicación de noticias oficiales, pero, especialmente, en un artefacto de difusión propagandística que

extendió por los Estados Unidos “las proclamas que forjaron el programa bélico wilsoniano. Todo ello con el propósito final de convencer a los ciudadanos de la necesidad e inevitabilidad de su participación en la contienda” (*op.cit.*).

Curiosamente, el eslogan con el que Wilson ganó las elecciones el año anterior a la creación del Comité fue “Nos mantuvo fuera de la guerra”. Por otro lado, los resultados del CPI fueron espectaculares:

> En 18 meses, el comité generó 75 millones de copias de folletos por encargo; 1.438 dibujos para carteles y tarjetas,incluyendo el famoso cartel del Tío Sam "Te quiero" de James Montgomery Flagg; más de 40 películas, incluyendo *Pershing's Crusaders, Pershing's Crusaders, America's Answer* y *Under Four Flags*; más de 200.000 diapositivas diapositivas; 100.000 ejemplares de su propio periódico cada día de la campaña; 755.190 discursos de los *Four Minute Men* de Creel; y 700 fotografías por día de actividades militares. Toda la campaña costó 4.912.553 dólares para llegar a una de más de 300 millones de personas, de nuevo, sin medios de comunicación instantáneos (Graham, 2017, p. 1).

Así pues, años más tarde, cuando se sucediera la famosa caída de la bolsa de Wall Street, el 24 de octubre de 1929, día conocido como “Crack del 29”, la propaganda tuvo un papel relevante en el cine. Aquel suceso, que daría paso a la crisis denominada «la gran depresión», supusó una catástrofe de colosales consecuencias para Estados Unidos y fue entonces cuando el presidente Franklin Delano Roosevelt empezó a difundir las políticas del *New Deal* (1933-1939), con las que se pretendía “recuperar el optimismo de la población y el espíritu americano” (Durán, 2021, p. 163).

El cine, que por aquel entonces era “la industria cultural más popular del momento” (Durán, 2021, p. 164), no era el único medio que utilizó su gran aceptación para influir en la población americana, ya que la radio también tuvo un papel importante en esta empresa. En pocas palabras, la “repercusión masiva de la radio convirtió a este medio en el protagonista para divulgar las informaciones del *New Deal*, incluso desde el propio gobierno” (p. 165). De hecho, el medio radiofónico era el favorito del presidente Roosevelt para expandir las políticas de dicho programa, ya que le permitía acercarse a los hogares americanos con claridad y familiaridad (*op.cit.*). Por otro lado, retornando al cine, “Hollywood estableció una estrecha relación con el programa político y cultural de Roosevelt en la década de 1930 y pudo asumir una posición de liderazgo cultural” (Smedley, 2011, p. 47).

El presidente Roosevelt fue «permisivo» con Hollywood y sus cinco grandes *majors* (Metro Goldwyn Mayer, Warner Bros, RKO, Paramount y Twentieth Century Fox), permitiéndoles controlar las distintas fases de producción, distribución y proyección “sin miedo a la competencia”, y, a cambio, el gobierno debía ser retratado en la gran pantalla como “salvadores del país que había estado a punto de perderse entre las garras de la depresión y del miedo” (Mainer, 2013, p. 178; Durán, 2021, p. 165). En definitiva, el cine y la radio fueron “la máxima instancia creadora de opinión” (Torreiro, 1996, p. 43).

> El cine fue el medio principal de que la administración Roosevelt se sirvió para difundir sus novedosas medidas socioeconómicas, pero no el único: de esta manera, los *fireside chats* (“discursos frente a la chimenea”) mediante los cuales el propio presidente se dirigía por radio a la nación, desempeñaron un papel

> fundamental en el contexto de la política cultural impulsada por éste (Mainer, 2013, p. 176).

Así pues, "las películas de Hollywood dieron una compleja expresión pública a muchos de los temores y fantasías sobre el *New Deal* y, en concreto, sobre las políticas del estado del bienestar que se aplicaron en el país" (Siomopoulos, 2012, p. 3). Fue así como el cambio de paradigma político que conllevó el *New Deal* supuso el nacimiento de melodramas en Hollywood, cuyas temáticas abarcaban los problemas de los personajes individuales en películas como *Gabriel sobre la Casa Blanca* (1933) de Gregory La Cava, *El emperador Jones* (1933) de Dudley Murphy, *Furia* (1936) de Fritz Lang, *Stella Dallas* (1937) de King Vidor y *Double Indemnity* (1944) de Billy Wilder (*op.cit.*). Fue así como el melodrama hollywoodiense fue el vehículo para la propaganda del *New Deal*, ya fue el uso de este género el que sirvió para "justificar sus programas y ocultar el verdadero impacto de estos programas en la economía y la sociedad estadounidense" apoyando la nueva división "público/privado" (*op.cit.*, p. 7).

> El melodrama es el género más estrechamente alineado con el liberalismo en el sentido de que ambos equiparan el sufrimiento con la moralidad; al igual que la retórica y la teoría liberales, el melodrama de Hollywood pretende que el espectador se sienta identificado con un personaje individual y, por lo general, evita toda investigación de las causas sociales de los problemas individuales. Además, el melodrama utiliza todos los elementos de la cinematografía, el montaje, la puesta en escena y el sonido para defender el principio de individualismo que está en el corazón del liberalismo (Siomopoulos, 2012, p. 7).

Volviendo al cineasta Frank Capra, este dedicó la tercera parte de su autobiografía[114] a explicar su trabajo en la Segunda Guerra Mundial, así como su alistamiento en el ejército, en el que destaca la misión que recibe de instruir a los soldados sobre los motivos por los que acudir a la guerra europea. Fue así como nació la serie de largometrajes documentales *Why we fight.* Fue entonces cuando Frank Capra creó uno de los hitos del cine propagandísitico, conoció a Roosevelt y Churchill y se hizo amigo personal del mismo General Marshall (Echart, 2000, s/p).

El primer documental de esta serie de 7 películas, titulado *Preludio a la guerra* (1942), dirigido por (al igual que todos los episodios de esta serie) el propio Frank Capra y Anatole Litvak, ganó el premio Oscar (*ex aequo*) al mejor documental y fue producido por el ejército estadounidense, el Departamento de Guerra y la misma academia de los premios Oscar (*Academy of Motion Picture Arts and Sciences*). Esto no es de extrañar, pues en la primera mitad del siglo XX se dio en varios países la unión del arte fílmico con el de la propaganda política o militar, como puede comprobarse si se piensa en los documentales nazis de Riefenstahl, el cine revolucionario ruso de Eisenstein o el *film* propagandístico *Raza* (1941) de José Luis Sáenz de Heredia, basado en una novela del dictador español Francisco Franco. Volviendo a los documentales yanquis de Capra, estos fueron los que tanto interesaron a Hovland:

[114] Se trata de la autobiografía *El nombre delante del título. Frank Capra. Una autobiografía*, publicada en 1971.

Título de la serie	Año de estreno	Producción	Sinopsis
Preludio a la Guerra	1942	U.S. Army Special Services, U.S. War Department, Academy of Motion Picture Arts and Sciences	Muestra las causas de la guerra, quiénes son los enemigos y por qué hay que combatirlos.
El ataque de los Nazis	1943	U.S. Army Special Services, The War Department	Muestra las causas de la guerra, quiénes son los enemigos y por qué hay que combatirlos.
Divide y conquistarás	1943	The War Department, Warner Bros.	Tras la invasión de Polonia por los alemanes, que marcó el comienzo de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), las tropas del Tercer Reich invadieron Noruega, Dinamarca y los Países Bajos en un auténtico paseo militar.
La batalla de Inglaterra	1943	Warner Bros., U.S. Army Special Services	Narra la victoria de la *Royal Air Force* británica en su enfrentamiento contra la Luftwaffe.
La batalla de Rusia	1943	U.S. Army Special Services, U.S. War Department. Distribuidora: 20th Century Fox. (Nominado al Oscar de Mejor Documental)	Muestra el enfrentamiento entre la Unión Soviética y la Alemania nazi en la Segunda Guerra Mundial (1939-1945).
La batalla de China	1944	U.S. Army Pictorial Services	Tras la llamada Masacre de Nankín, la batalla de Changsha y los esfuerzos para construir la carretera de Burma, las tropas chinas se aprestan a defenderse de los ataques japoneses.
La guerra llega a Estados Unidos	1945	U.S. Army Pictorial Services	En este documental Capra y Litvak explican con gran solvencia cómo y por qué los Estados Unidos se mostraron reacios a entrar en la II Guerra Mundial hasta el 7 de diciembre de 1941. Sirviéndose de datos procedentes de diversas encuestas, se muestra un paulatino cambio de actitud respecto a la intervención en la guerra a medida que el imperialismo de las potencias fascistas se hace cada vez más evidente y amenazador y el país ve peligrar su libertad y su modo de vida.

Tabla 2: Sinopsis y producción de los capítulos de *Why we fight*. Fuente: Elaboración propia mediante la información de Filmaffinity (2021): https://bit.ly/3CHze70

El propio Capra, consierado como uno de los grandes maestros del cine clásico más humanista, responsable de títulos como *¡Qué bello es vivir!* (1946) u *Horizontes perdidos* (1937), describió cómo recibió el encargo del Jefe del Estado Mayor, el general George C. Marshall, para realizar la serie documental:

> Para ganar esta guerra debemos ganar la batalla de las mentes de los hombres. (…) Ahora, Capra deseo remachar con usted un plan para hacer una serie de filmes con información *de facto*, documentada, los primeros en nuestra historia, que explique a nuestros muchachos del Ejército por qué combatimos, y los principios por los que estamos luchando (Capra, 2000, p. 337).

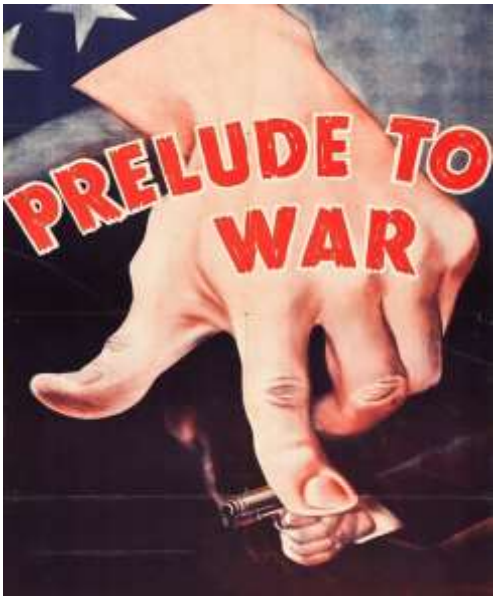


Imagen 150: Cartel original de *Preludio a la Guerra* (1942) de Frank Capra y Anatole Litvak.

Terminada la guerra, Hovland, reunió el material de investigación en el libro *Experiments on Mass Communication*, publicado en 1949. Prosiguiendo sus investigaciones tras este período bélico, regresó a la Universidad de Yale donde trabajó al frente del Programa de Comunicación y Cambio de Actitud, con la finalidad de indagar en cómo cambian las opiniones de un receptor en "función de las variables manipuladas experimentalmente" (San Román & González, 2012, p. 32).

Ubicados en el contexto en el que se movió Hovland, se hace pertinente referirse a sus investigaciones, junto a Irving Janis y Harold Kelley, llevadas a cabo en 1953, sobre la persuasión mediática en los espectadores. Según la perspectiva de estos autores, "para que un mensaje persuasivo cambie la actitud y la conducta, tiene que cambiar previamente las creencias del receptor del mensaje" (Peña, 2000, s/p). Para que esto suceda, el espectador debía recibir creencias diferentes a las que ya tiene y estas debían venir con algún incentivo. Todo este proceso, inspirado en la lógica funcionalista *lasswelliana*, debía tener en cuenta los siguientes elementos, atendiendo a Peña (2000, s/p):

- La fuente (quien emite el mensaje: su experiencia, sinceridad, atractivo, semejanza con el receptor, poder, etc.).

- El contenido del mensaje (calidad de los argumentos, incentivos prometidos, organización, claridad, si pone énfasis en los aspectos racionales o emocionales, etc.).
- El canal comunicativo (visual- auditivo; directo-indirecto).
- El contexto (relajado, serio, agradable o desagradable, distracciones, *etc*).

Asimismo, Hovland y su equipo describieron cuatro efectos psicológicos que los mensajes pueden producir en el receptor (Peña, 2000, s/p): atención, comprensión, aceptación y retención.

Sin embargo, si por algo destaca Carl Hovland es por su Modelo de la Persuasión, desarrollado en 1959, con el que se convirtió en uno de los pioneros en experimentación social más reputado de la historia de la Comunicación.

El Modelo de Persuasión se basa en la teoría de la Transición de la Información y el Juicio Social, pues Hovland consideraba el cambio de actitud como una sucesión de acontecimientos en el que la información, que se encontraba fuera del individuo, afectaba a la actitud del mismo. De este modo, le interesó concretamente cuáles eran los mecanismos y factores que afectaban a las actitudes del consumidor. Asimismo "Este modelo estudió las influencias sobre la fuerza y la dirección del cambio de actitud, y enfatizó y analizó los mecanismos externos que afectan al cambio de actitud" (Zhang *et al.*, 2016, p. 3).

Basicamente, la comunicación persuasiva en la lógica de Hovland -y antes que él, en el pensamiento aristotélico-, sería un proceso mediante el cual un actor (el comunicador) transmite estímulos (normalmente de carácter verbal) con el objetivo último de modificar la conducta de otros individuos (el auditorio) (González Reyna, 2018, s/p). Por otro lado, la efectividad de este proceso también dependerá de las características de sus receptores como pudieran ser "su grado de susceptibilidad ante la persuasiasoón, edad, nivel educativo, creencias previas, autoestima, entre otros" (Moya, 2000, p. 154).

En consecuencia, se hace necesario recordar los cuatro efectos psicológicos (mencionados *ut supra*) que podían dar como resultado este proceso persuasivo: Atención, comprensión, aceptación y retención. Esta serie tiene una funcionalidad necesaria en cada apartado como se verá a continuación de forma más precisa (Moya, 2000, p. 155):

Fases del Modelo de la persuasión	**Explicación**
1º: Atención	El proceso se inicia con la atención, la cuál es una fase consciente de que no todos los mensajes con la intención de persuadir llegan a los espectadores. Por ejemplo, puede pensarse en cómo la gente tiende a ignorar la publicidad televisiva para hacer otras cosas o cómo no se leen todos los anuncios de un periódico por falta de tiempo y ganas.
2º: Comprensión	La segunda fase, la comprensión, entiende que no sirve de nada atender un mensaje si este no es comprendido. Podría pensarse en la información sobre la Bolsa, los artículos técnicos de prensa económica o la información meteorológica.
3º: Aceptación	El tercer paso, la aceptación, se consigue si los receptores llegan a estar de acuerdo con el mensaje persuasivo. El nivel de aceptación del mensaje depende esencialmente de los incentivos que se den al receptor.
4º: Retención.	La cuarta etapa, la retención, es una fase necesaria si se aspira a que el mensaje persuasivo tenga un efecto a largo plazo, cosa que suele ser

	bastante frecuente. Por ejemplo: Un vendedor de coches puede estar interesado en que el comprador se decida en ese momento y no le importa mucho si éste se arrepiente de su decisión transcurrido un año.

Tabla 3: Fases de la persuasión según Carl Hovland.
Fuente: Elaboración propia, a partir de Moya (2000, p. 155).

La polarización de mediados del siglo XX llevó a una preocupación, que en cierto modo persiste en la actualidad, mediante la cual se define una época de "creciente deshumanización y alienación del hombre por el desarrollo de los medios de comunicación, las tecnologías que los sustentean" así como el reflejo de la cultura, ya sea desde Asimov hasta las películas de serie "B" de Hollywood (Peña, 2000, s/p).

> Si el arte es también un reflejo de la realidad, de las preocupaciones del momento, estamos entonces frente a síntomas de un cuestionamiento de la intelectualidad y la percepción de que efectivamente los medios influyen a su público, de acuerdo a las tensiones políticas que imperaban en aquellos años producto de la polarización mundial en el marco de la "guerra fría" (Peña, 2000, s/p).

Esto no era de extrañar en una época en la que ya existía permeabilización transfronteriza -aunque no una globalización como la conocemos en la actualidad-, que permitía que los productos culturales estadounidenses sean apropiados por las audiencias de Alemania del este o Rusia, y visceversa, lo que necesitaba no solo una propaganda -también enlatada en productos culturales- a «favor de los nuestros», sino en contra de los otros espectros ideológicos.

Fue esta una época en la que, en el contexto político e ideológico, sumado al efecto de aceleración de los medios de comunicación, surgieron "ideas acerca de los efectos de los medios en los diversos hábitos de nuestra vida" (Peña, 2000, s/p). Algunos de estos cambios, como así lo indicaron teóricos como Marshall McLuhan y la escuela de Toronto, explicaban que las percepciones no se debían tanto a la ideología o a la educación, como al "campo perceptual humano producto de los propios medios" (*op.cit.*). Así pues, se requiere recordar el más importante aforismo comunicativo de McLuhan:

> En una cultura como la nuestra, acostumbrada desde hace mucho tiempo a fragmentarlo y dividirlo todo para dominar, es sin duda sorprendente tener que recordar que, en realidad y en la práctica, el verdadero mensaje es el mismo "medium", es decir, sencillamente, que los efectos de un "medium" sobre el individuo o la sociedad dependen del cambio de escala que produce cada nueva tecnología, cada prolongación de nosotros mismos, en nuestra vida (McLuhan, 1964, p. 203).

Para McLuhan, el nacimiento de tecnologías relacionadas con los medios hace que se creen efectos en los "ambientes comunicativos en los que están presentes las personas" (Amador, 2013, p. 18). Así pues, la invención de la imprenta inauguró lo que McLuhan denominaría "La era (Galaxia) de Gutenberg", que sería "una época que privilegiaba lo visual y entregaba un orden del mundo lineal como los párrafos de los libros con los cuales la gente aprendía" (Peña, 2000, s/p).

Por otro lado, más allá de Hovland, se hace necesario mencionar la «teoría de la respuesta cognitiva[115]», «el modelo heurístico[116]» y el «modelo de probabilidad de

[115] Expuesta por Greenwald (1968).
[116] Atribuído a Eagly & Ckaiken (1984).

elaboración[117]». Por un lado, «la teoría de la respuesta cognitiva» plantea el acto de la persuasión como un acto de "auto-persuasión", afirmando así que los pensamientos generados por el receptor son la pieza fundamental por encima de la persuasión que proviene del exterior. Es decir, esta teoría postula que se deben tener en cuenta los pensamientos y estímulos endógenos que se generarán en el espectador al recibir la información o comunicación (Igartua, 1998, p. 46) -como estímulos exógenos-.

Por otro lado, el «modelo heurístico» persigue la persuasión sin que el receptor apenas se dé cuenta. Es decir, la persuasión no provendría de un análisis sobre el mensaje en sí, sino que seria "fruto de alguna señal o característica superficial de este (por ejemplo, la longitud o el número de argumentos), de la fuente que lo emite (su atractivo o experiencia), o de las reacciones de otras personas que reciben el mismo mensaje" (Moya, 2000, p. 156).

En último lugar, se hace necesario mencionar el «modelo de probabilidad de elaboración», el cual se caracteriza por su focalización en los procesos que determinan el cambio de actitud cuando se ha recibido un mensaje. Según este último modelo, al recibir un mensaje, el receptor solo dispone de dos formas para elegir si acepta o no el contenido del mismo: La primera forma se denomina «ruta central» y sucede cuando se da una "evaluación crítica del mensaje, se analizan detenidamente los argumentos presentados, se evalúan las posibles consecuencias (…)". Es decir, cuando se da una racionalización del mensaje basada en la información recibida (Moya, 2000, p. 156). La segunda forma se denomina «ruta periférica», y sucede cuando el espectador no posee la motivación o capacidad para evaluar de forma laboriosa el contenido del mensaje (p. 157), lo que puede suceder con una audiencia pasiva o acostumbrada a productos vacíos y «basura» (Valdez-López *et al*., 2020).

Así pues, como afirmó Carr (2019, p. 18) recordando a McLuhan, "los medios no son solo canales de información. Proporcionan la materia del pensamiento, pero también modelan el proceso de pensamiento".

11.2. Breve historia de los espectadores de cine: De los espectáculos de feria a las pequeñas pantallas

Los investigadores de la persuasión pasaron en el siglo XX por muchos experimentos y módelos de índole psicológico, antropológico y cultural con el fin de aprender a comunicar con la máxima eficiencia posible un mensaje al espectador. Esto no consistió exclusivamente en un desfrenado intento propagandístico y publicitario, también fomentó la sociedad del espectáculo (de la que hablaría Guy Debord), la cultura audiovisual y, especialmente, la cinematográfica.

A lo largo de la historia del cine, su exhibición ha sido reinventada en infinitas ocasiones, compartiendo su lugar con otros lenguajes artísticos ligados al entretenimiento de la época, concretamente los espectáculos, así como diversas formas de entretenimiento popular, como pudieran ser la magia, el circo o la música (Zunzunegui, 2007, p. 19; García, 2012, p. 109). En esta línea, no es casual que el cine de los orígenes y el parque de atracciones surgieran a finales del siglo XIX ya que los largometrajes, en aquellos tiempos, configuraban una especie de "teatro de variedades que combinaba diferentes diversiones" (García, 2012, p. 115), del mismo modo que los

[117] Elaborado por Petty, R. & Cacioppo, J. (1981).

parques de atracciones concertaban “actuaciones en vivo, espectáculos tecnológicos y fenómenos ópticos” (*op.cit.*).

Esta circunstancia parece seguir vigente hoy en día, ya que, atendiendo a García Fernández & Sánchez González (2002, p. 11), el arte y la tecnología se han dado la mano desde los orígenes del cine, dado el período de «aceleración» desde finales del siglo XIX:

> El cine nació en un instante en que la Historia había decidido acelerarse. Antes todo duraba mucho, daba lo mismo que fuese la peste o el Barroco. Pero desde finales del siglo pasado, hemos avanzado a paso de carga. En todo: Lo bueno y lo malo. La tecnología y el arte son, hoy en día, dos potros desbocados. Cabalgamos a lomos de tigres (García Fernández & Sánchez González, 2002, p. 11).

Es así como el cine mostraba un gran magnetismo por los adelantos tecnológicos de la época y fue considerado casi “un teatro de los pobres” (*op.cit.*), un espectáculo que “atraía exclusivamente al bajo pueblo” (Burch, 1987, p. 59). De hecho, el director americano Alfred Hitchcock[118] (2011, p. 32) admitió que, en su juventud, acudía con mucha frecuencia al teatro, pero sentía un mayor “interés” por los *films* americanos.

El director José Luis Garci (2015, p. 24) definió el arte casi desde una mirada exclusivamente popular, afirmando que es “aquello que nos hace sentir, pensar, reflexionar, reír, gozar, emocionar; en una palabra, ser mejores personas” y terminó concluyendo que la función definitiva de este tipo de creación (o una de ellas) es “divertir, hacértelo pasar bien”. Atendiendo a García Fernández & Sánchez González (2002, pp. 11-12), el cine no pasaba en sus orígenes de ser una mera actividad física y recreativa, así como el cine de Georges Mèlies un “un espectáculo de barraca de feria”.

Paralelamente, los europeos trataron de darle unos tintes intelectuales al cine: Los expresionistas alemanes en el ámbito psicológico, los surrealistas franceses en el ámbito psico-analítico, los sovíeticos en la esfera propagandística y la perfección del lenguaje cinematográfico mediante el montaje y, en general, la caída de la época de los “inventos antiguos”: “la linterna mágica, los zoótropos y los polioramas ya han sido totalmente derrumbados” (García Fernández & Sánchez González, 2002, pp. 12-13). En esta época, nadie se sentía decepcionado por el cine y su visión era profundamente luminosa: “Estas “catedrales de la evasión” pretendían crear una atmósfera exótica, con prestigiosos programas de atracciones y, en muchos casos, hasta de orquestas propias” (García, 2012, p. 109).

Esta época de esplendor duró aproximadamente de 1920 a 1960. Es decir, que durante medio siglo las salas de cines cumplieron una función social en el espectador y, sobre todo, un lugar “privilegiado en el ocio de las masas” (García, 2012, pp. 109-110), especialmente un espacio en el que se ejercía la sociabilidad. Por otro lado, el cine también buscaba en aquella época de esplendor deshacerse de la etiqueta ferial para pasar a la ficción y a la literatura en busca de nuevas historias para contar. Es así como adquirió, desde su nacimiento, una hermandad aparentemente irrompible entre arte e industria, lo que servía para que muchos le negarán la categoría de arte hasta pasados muchas décadas (Lipovetsky & Serroy, 2009, pp. 32-33). Por otro lado, para

[118] Lo admitió Hitchcock en la famosa entrevista llevada a cabo por el cineasta y crítico francés François Truffaut en *El cine según Hitchcock,* publicada originalmente en 1966.

algunos críticos de la posmodernidad como Baudrillard, el cine sufrió, por su propia naturaleza, una decadencia ligada al avance de su técnica y de la misma cultura cinéfila:

> ¿Qué decir del cine, sino que, a medida que evolucionaba, a medida que progresaba técnicamente, del filme mudo al sonoro, al color, a la alta tecnicidad de los efectos especiales, la ilusión —en el sentido fuerte del término— se iba retirando de él? La ilusión se marchó en proporción a esa tecnicidad, a esa eficiencia cinematográfica. El cine actual ya no conoce ni la alusión ni la ilusión: lo conecta todo de un modo hipertécnico, hipereficaz, hipervisible. No hay blanco, no hay vacío, no hay elipsis, no hay silencio; como no los hay en la televisión, con la cual el cine se confunde de una manera creciente a medida que sus' imágenes pierden especificidad; vamos cada vez más hacia la alta definición, es decir, hacia la perfección inútil de la imagen (Baudrillard, 2006, p. 14).

Esta cita de Baudrillard podría ilustrar el progresivo cambio que el cine ha ido llevando, desde la artesanía del cine tradicional o clásico (ampliamente explicado en el punto 8.1. de la presente tesis doctoral) hasta la gloria de las salas, pasando por las crisis de las multisalas o multicines de los sesenta hasta la revolución digital de nuestros días (explicada en profundidad en el capítulo 9). Por tanto, se trata, una vez se llega al presente punto, de profundizar en los espectadores por encima del arte cinematográfico y su percepción de las pantallas hasta nuestros días.

El espectador cinematográfico es "sujeto pasivo en estado puro" (Morin, 2001, p. 91). Todo pasa lejos de él y, al mismo tiempo, gracias a su "cenetesia psíquica", todo ocurre a la vez dentro del mismo, en el interior de una "placenta de una comunidad anónima y de la oscuridad, cuando los canales están obstruidos", cuando "se abren las esclusas del mito, del sueño, de la magia" (Morin, *op.cit*.). Así pues, para Morin (2001, p. 101), nuestra civilización se halla repleta de alma, por lo que el espectador tiene una incapacidad para "ver" la película, siendo solo apto para "sentirla". "El espíritu del espectador es tan activo como el del cineasta; dicho de otro modo, se trata de la misma actividad. Y el espectador que lo es todo, es igualmente nada. La participación que crea el *film* es creada por él" (Morin, 2001, p. 180).

Atendiendo a Sánchez-López (2020, p. 59), el espectador de cine termina por conjugar "su pasividad física con la hiperactividad cognitiva", siguiendo un proceso complejo que comienza por la atención y continúa con la interpretación mediante distintos códigos, la empatía y el procesamiento de emociones, metáforas y catarsis.

> La narración cinematográfica, más que persuadir o seducir (verbos ligados habitualmente a la experiencia televisiva), cautiva y evoca. Cautiva al aprisionar temporalmente la percepción y la conciencia del espectador. Y evoca en un doble sentido: hacia los referentes y experiencias personales y, desde ellos, hacia los designios de una imaginación que no es la propia. En este sentido, la narración cinematográfica requerirá de un alto grado de atención y concentración por parte del espectador para que se produzca el fin catártico (Sánchez-López, 2020, p. 59).

Por otro lado, cabría preguntarse si el espectador es consciente de su pasividad, tal como indica Morin. Jean Mitry (2002, p. 61) no estaría del todo de acuerdo con Morin cuando afirma que el espectador no ignora del todo su participación afectiva: "El espectador ante la pantalla «realiza» en lo imaginario las situaciones que desea conocer o experimentar (…) aunque no se dé cuenta del acto que realiza ni de las causas que

lo determinan, tiene al menos consciencia de su participación". Esta afirmación de Mitry, según Tarín Cañadas (2016, p. 85), matiza que el espectador no tiene todas sus actividades mentales "suspendidas durante la proyección", sino que la fascinación, provocada por la pantalla, "deriva en una adhesión afectiva e intelectual, pero en ningún caso sitúa al espectador en una posición pasiva".

Por otro lado, tras la caída de las grandes salas de cine de los años setenta, tanto en Europa como en América, estas tuvieron que «reinventarse» con la llegada de minicines y multicines, a fin de solucionar la crisis que supuso la llegada de la televisión a los hogares. Esta era una solución que aportaba ventajas a nivel económico y comercial, como pudieran ser la flexibilidad de horarios y una contribución, más, a los nuevos desarrollos urbanos. Fue entonces cuando los recintos de proyección se instalaron en los centros comerciales, convirtiendo de nuevo el cine en un espectáculo destinado a las masas. Esto dio como resultado una absoluta democratización social del cine, es decir, se garantizaba el acceso a toda persona, fuera de la clase social a la que perteneciese y sin importar raza, edad, género, nivel socioeconómico… (García, 2012, pp. 110-111).

Sin embargo, en la última década se ha estandarizado y popularizado el consumo de contenidos *streaming* (tal como se profundizó en el capítulo 9 de la presente tesis doctoral), impulsado por grandes plataformas como Netflix, HBO u Amazon, y provocando una poderosa "disrupción" en los hábitos de consumo (Neira *et al*., 2021, p. 3). Así pues, la medición del valor de la audiencia es vista desde una lógica mercantil en el mundo actual de plataformas bajo demanda:

> Aquí (En Netflix), la audiencia se emplea para evaluar la eficiencia de programas, como indicador que evalúa el dinero invertido en el contenido en función de la calidad y cantidad de audiencia que ha sido capaz de convocar. Junto a esta audiencia construida para uso interno (no pública) existe otro tipo de audiencia, externa y acumulada, que la compañía emplea como estrategia de *publicity* y, por extensión, como medida de éxito: la cifra cuantifica todas aquellas cuentas que "decidieron ver al menos dos minutos de un programa", en un concepto cercano al *rating* televisivo (Neira *et al*., 2021, p. 14).

Las audiencias de los medios ahora tienen lugar *atawad*, acrónimo inglés de en cualquier momento (*anytime*), en cualquier lugar (*anywhere*) y con cualquier dispositivo (*any device*). Ya se habla, incluso, de atawad+ac, incorporando a la fórmula *any content*, esto es, la idea de cualquier tipo de contenido (Hernández-Pérez & Rodríguez-Mateos, 2016, p. 6). El consumo de los medios es, hoy en día, en muchos casos, multipantalla y multitarea. (p. 1). En consecuencia, el espectador contemporáneo no quiere sentirse "atado a los horarios programados por las cadenas, sino que puede optar por visionar los contenidos cuando lo desee, bien grabándolos (*time shift*), o viéndolos en *streaming* (*VOD* o televisión a la carta)". (Quintas-Froufe & González-Neira, 2016, p. 380).

Por otro lado, acerca de los cambios tecnológicos y digitales que se están viviendo actualmente, también cabría preguntarse acerca de si estas transformaciones afectan a la mirada del espectador, e incluso al análisis narrativo o político de una película. Según el escritor Daniel Krauze (2021, s/p), la llegada de los *smartphones* estropeó su visión del cine como templo: "Es muy raro ir al cine y que no haya una persona sentada al lado mío o sentada enfrente o atrás que no tenga prendido el celular o que no esté hablando. Y eso invariablemente me distrae". Así pues, Krauze (*op.cit.*)

no cree que la mayoría de la población quiera ver un film para, exclusivamente, "apreciarlo o disfrutarlo". Por otro lado, opina que la pandemia de la COVID-19 popularizó el visionado de largometrajes y series vía *streaming*, lo que para muchos fomenta la idea de que una cartelera no es tan variada como el catálogo de una plataforma o, incluso, posturas fatalistas sobre la muerte del propio medio cinematográfico. En último lugar, al escritor le preocupa que, al no haber películas «buenas» en los Oscar o en los *Golden Globe,* el público joven termine por alejarse de la cinefilia o, simplemente, de productos de calidad.

Esto produce el fenómeno de, según Komissarov & Sánchez-Narvarte (2019, p. 43) "La digitalización del contenido, el acceso a Internet mediante conexiones de banda ancha, y la masificación de dispositivos móviles", lo que desemboca, en conjunto, en enormes transformaciones en la industria audiovisual. En consecuencia, estos procesos cambian el modo en que el contenido se "produce, distribuye y consume", posibilitando paralelamente el surgimiento de nuevos modelos de negocios y reestructuración del mercado (*op.cit.*).

Para la crítica Fernanda Solórzano (2021, s/p), las preocupaciones ligadas del *streaming* son semejantes a la de Krauze: Solórzano no cree que las salas vayan a morir debido al componente social que las conforma históricamente y que persiste en la actualidad. También cree que una película visionada vía *streaming*, o incluso, la lectura de un libro, puede aparcarse, pero un espectador no se puede alejar de la película en una sala de cine, por lo que sigue siendo la opción más inmersiva. Por otro lado, añade que la «sobreoferta» del *streaming* satura y desanima a la crítica cinematográfica al haber, cada semana, centenares de estrenos nuevos en plataformas. En consecuencia, la crítica mexicana (*op.cit.*) opina que el interés por la mercadoctenia está favoreciendo películas o series aburridas, saturadas de corrección política y con la opinión del público por bandera. Según Vellasco (2021, s/p): "Nadie sabe cuál será el futuro del cine. La única constante durante la pandemia ha sido el cambio. La Covid-19 repercutió de forma distinta en cada eslabón de la cadena productiva de la industria".

> Siempre ha habido una preocupación, por parte de quien se dedica a la industria del entretenimiento, por lo que se ponga en el mercado, pero ahora hay un temor no solamente por las pérdidas económicas, que está ligado, sino también por las sanciones morales; o sea se está perdiendo la voluntad de riesgo por miedo a la sanción moral que puede derivar en sanción económica. Y eso provoca productos audiovisuales aburridos (…). Ya sea por corrección política o por querer agradar a la audiencia los creadores están cediendo. Me llama la atención que en el caso de *Game of thrones* los fans inconformes con el final estaban pidiendo que se rehiciera para que fuera como ellos querían. Es cierto que siempre ha habido el tema de cómo preferiría la audiencia que terminara una historia, pero que los creadores se sometan a eso me parecería la mayor claudicación del cine y de la televisión. Con tal de no perder a los trescientos millones de fans que pueda tener una serie, ir tanteando cómo debe terminar para no decepcionar. Estamos en estos tiempos donde el público siente que tiene más derecho a decidir qué se debe ver que los propios directores o los propios guionistas. A mí me preocupa que, en las dinámicas actuales entre quien consume y quien produce, se imponga la voluntad del primero (Solórzano, 2021, s/p).

Por otro lado, es importante atender a la irrupción de los nuevos medios tecnológicos como ventanas a la desinformación, convirtiendo a las redes sociales y

plataformas digitales en un “caldo de cultivo para promover la viralidad y la masificación de un contenido haciéndolo parecer natural” (Romero-Rodríguez *et al.*, 2021, p. 468). Es decir, los medios pueden crear realidades en el espectador y el cine no está alejado de esta perspectiva en la actualidad. Según Lipovetsky & Serroy (2009, p. 14), el cine actual conduce más a la diversificación de contenidos que a la uniformidad: “A fin de cuentas, el cine no sabría vivir ni desarrollarse sin películas innovadoras que, satisfaciendo la necesidad de novedades del público, movilizan la oferta y el mercado”. En este orden de ideas, los *mass media* no pueden escapar de su hoja de ruta comercial ni de su inclinación por la ley de oferta y demanda, llegando a ofrecer al público lo que este desea recibir (Eco, 1984, p. 61).

Por tanto, como puede apreciarse, los efectos de la comunicación de masas tienen efecto en el florecimiento de *fake news* y actitudes hacía la política. En este sentido, resulta de gran interés los sentimientos en los espectadores contemporáneos de eficacia, aliencación y cinismo político (Romero-Rodríguez *et al.*, 2021, pp. 471-472):

Términos	Definición
Eficacia	Variable de carácter psicosocial fundamentada en la creencia subjetiva de un individuo o grupo de poseer capacidades para participar e influir en el curso de los acontecimientos políticos (Klesner, 2003).
Alienación	Respuesta afectivo-emocional de un individuo o grupo frente al sistema político y sus líderes, generalmente con connotaciones negativas, estrechamente vinculado con cuatro sentimientos interrelacionados (Long, 1990, p. 88)
Cinismo	Sentimiento de frustración individual o colectiva que indica un grado de insatisfacción con los políticos y con el trabajo gubernamental (Erber & Lau, 1990).

Tabla 4: Definición breve de los sentimientos de Eficacia, Alienación y cinismo.
Fuente: Romero-Rodríguez *et al.*, 2021, p. 471-472.

Estos sentimientos políticos son respuestas de carácter afectivo y emocional fundamentadas en creencias políticas que dan como cosecuencia una visión del mundo. Los medios, en efecto, influyen en la percepción de la realidad social, cultural y política. La profusión de cambios tecnológicos del actual sistema ecosistema digital han transformado la manera en que los espectadores (ya sea de cine o televisión ya que se ha comprobado que cada vez ambos campos se interrealacionan con mayor facilidad y menos diferencia) perciben el contenido que consumen. En consecuencia, pareciera que en la actualidad se respira un ambiente censor y ultra mercantil a la hora de crear y consumir contenidos, en el que el futuro del cine no queda del todo claro si será en salas o en dormitorios o en el que el público podrá ser más censor que la propia industria audiovisual debido al gran poder emocional y catártico de sus propios sesgos cognitivos.

11.3. Sentimientos de Eficacia, Alienación y Cinismo

11.3.1. Eficacia

La observación de las actitudes políticas ha tenido un gran interés desde que los investigadores empezaron a atender a los mismos en la década de 1950 (Morrell, 2003, p. 589). Por tanto, antes de entrar en profundidad en el escaparate contemporáneo de estos sentimientos hacía la política, se hace necesario repasar su historia hasta nuestros días.

En primer término, la eficacia política era definida como “un constructo unidimensional y se medía con cuatro ítems de acuerdo-desacuerdo” que tuvo una evolución que, acorde a Morrell (2003, p. 590), se resume de la siguiente forma:

1. *NOSAY*: “La gente como yo no tiene nada que decir sobre lo que hace el gobierno”.
2. *COMPLEX*: “A veces política y gobierno parecen tan complicados que una persona como yo no puede entender realmente lo que está pasando”.
3. *VOTING*: “Votar es la única manera de que la gente como yo pueda opinar sobre la forma en que el gobierno dirige las cosas”.
4. *NOCARE*: “No creo que a los funcionarios públicos les importe mucho la gente como yo”.

Sin embargo, entre 1968 y 1980 aparecieron dos ítems más a tener en cuenta en el NES (*American National Election Studies*) (Morrell, 2003, p. 590):

5. *CONGRESS*: “En general, los que elegimos para el Congreso en Washington pierden rápidamente el contacto con la gente”.
6. *PARTIES*: “Los partidos solo están interesados en los votos de la gente, pero no en sus opiniones”.

Pese a ello, los investigadores terminaron por concluir que la eficacia política tenía dos únicas dimensiones que tomaron más importancia con los años[119]:

- Eficacia política interna: Aquella que se refiere a los sentimientos de competencia personal de los ciudadanos para comprender la política (Niemi *et al.*, 1991, p. 1407).
- Eficacia política externa: Término que describe las percepciones políticas de los ciudadanos sobre la capacidad de respuesta que ofrecen las instituciones a las peticiones de los ciudadanos (Niemi *et al.*, 1991, p. 1408).

Según Kahne & Westheimer (2006, p. 292), la eficacia política interna se refiere a la sensación de una persona de poder participar «eficazmente» en el proceso político, por lo que las personas que poseen un alto “grado de eficacia política interna”, son aquellas que se creen más capaces “de participar en los asuntos cívicos”. Por otro lado, la eficacia política externa refleja la percepción de que el gobierno corresponde a las demandas de la ciudadanía.

La eficacia política apareció por primera vez en *The voter decides* (1954) de Campbell, Gurin y Miller, y fue definido por sus creadores como “la sensación de que el cambio político y social es posible y donde el ciudadano individual tiene el poder de desempeñar un papel en el logro de este cambio” (Campbell *et al*., 1954, p. 187; Kenski & Jomini, 2006, p. 74).

Pese a que la eficacia política lleva siendo estudiada desde los años 50, los investigadores parecen no ponerse de acuerdo en la correcta forma de medirlo. Según Niemi *et al.* (1991, 1408), tras muchas pruebas, se añadieron cuatro nuevas preguntas sobre la eficacia política interna en el Estudio Electoral Nacional de 1988, dando como

[119] Ambas desarrolladas por Robert E. Lane en 1959 en *Political Life: Why and How People Get Involved in Politics* bajo el sello de Free Press.

resultado un alto grado de eficacia interna. Los cuatro nuevos elementos de eficacia interna probados en 1987-88 fueron los siguientes (Niemi *et al.*, 1991, p. 1408*;* Morrell, 2003, p. 590):

> 1*. SELFQUAL:* "Me considero bien cualificado para participar en política".
> *2. UNDERSTAND:* "Considero que tengo un conocimiento bastante bueno de las cuestiones políticas importantes a las que se enfrenta nuestro país".
> *3. OTHERS:* "Parece que a otras personas les resulta más fácil entender los temas complicados que a mí".
> *4. PUBOFF:* "Siento que podría hacer un trabajo tan bueno en un cargo público como la mayoría de las personas".
> *5. NOT SURE:* "A menudo no me siento seguro de mí mismo cuando hablo con otras personas sobre política y gobierno".
> *6. INFORMED: "*Creo que estoy mejor informado sobre política y gobierno que la mayoría de la gente".

En consecuencia, "La eficacia política interna ha permanecido en gran medida estable desde finales de la década de 1960, mientras que la eficacia política externa ha disminuido constantemente" (Sullivan & Riedel, 2001, p. 4354). Además, ambas partes de la eficacia política se hallán "relativamente estables a nivel mundial" pero las dos se relacionan de forma distinta con el individuo: Mientras que la eficacia política interna se relaciona con las transformaciones en el ámbito socioeconómico y en la etapa vital del individuo, la eficacia política externa es más sensible a los cambios en el entorno político llegando a obviar, en muchos casos, las características propias del ciudadano en cuestión (*op.cit.*). Como puede verse, este término ha sido identificado, de forma general, como un medidor de salud democrático (Valera, 2013, p. 60). Sin embargo, la crisis democrática actual, iniciada con la crisis económica de 2008, parece haber iniciado una gran "desafección" hacía la política (p. 57).

> Los sistemas democráticos reales han sido incapaces de satisfacer algunas de las propuestas fundamentales de la teoría de la democracia y exhiben severas patologías en su implementación contemporánea: la supervivencia de "poder invisible" o falta fundamental de transparencia y apertura, la persistencia de oligarquías, la prevalencia de los grupos sobre los individuos en el espacio político, el renovado vigor en la representación de intereses privados, el colapso de la participación ciudadana y el fracaso de los regímenes democráticos en la educación cívica de la ciudadanía (Valera, 2013, p. 60).

Además, el concepto de eficacia política ha estado históricamente relacionado con la posición socioeconómica, la educación y la "condición de mayoría étnica" (Sullivan & Riedel, 2001, p. 4354; Prewitt, 1968, s/p) y, como puede apreciarse, "los primeros estudios sobre la eficacia política examinaron los antecedentes personales y pasaron a argumentar que la eficacia política afecta al sistema político" (Sullivan & Riedel, 2001, p. 4354). Sin embargo, en los últimos años la relación entre políticos y su público se ha visto menguada. Existe un problema con la confianza hacía los políticos. Según Cappella (2002, p. 230), "la confianza social es la percepción fundamental sobre la que es posible la sociedad". Es decir, se trata de una confianza de carácter

interpersonal, una “actitud hacía otras personas que no son parientes o íntimos”, es decir, “la percepción de que otras personas son, en general, justas, dignas de confianza y serviciales” (*op.cit.*). En contraposición, los desconfiados serían aquellos que “suponen que los demás están predispuestos a mirar por sí mismos y a aprovecharse” (*op.cit.*).

Para Cappella (2002, p. 230), en los últimos 20 años se ha observado una importante decadencia de la confianza social, así como la pertenencia a grupos sociales, y en las últimas 4 décadas del pasado siglo, ha descendido el sentimiento de aceptación hacía la idea “se puede confiar en la mayoría de la gente”, llegando a disminuir aproximadamente un 40%: “del 57% en 1960 al 34% en 1998 (Norris, 2000). En consecuencia, desde la década de 1960 hasta nuestros días, “la confianza social, la confianza institucional y el compromiso cívico han disminuido, y los descensos han sido precipitados” (Cappella, 2002, p. 232).

11.3.2. Cinismo

Es importante atender al concepto de cinismo político en tanto a la desconfianza sintomática y, por tanto, carente de buena parte del sentimiento de eficacia política en las democracias actuales. Según Erber & Lau (1990, p. 236), apoyándose en la tesis de David Easton, “la legitimidad de los sistemas políticos democráticos depende en gran medida de que el electorado confíe en el que el gobierno hará lo correcto, al menos, la mayor parte del tiempo”. Es decir, depende de la confianza de la ciudadanía hacía sus gobernantes.

El cinismo político habla básicamente de la insatisfacción de los ciudadanos con el gobierno llegando a generar frustración en el pueblo. Además, dicha frustración se expresa “en la creencia de que los políticos se preocupan más de su propio interés que por el de los ciudadanos, más por conservar sus puestos que por los intereses del país” (Balmas, 2014, p. 437). En definitiva, los cínicos tienden a las evaluaciones negativas de los hábitos de trabajo, honestidad e integridad de los políticos (*op.cit.*).

La tesis principal del libro de Joseph N. Cappella y Kathleen Hall Jamieson, titulado *Spiral of cynicism* (publicado en 1997), fue que “los medios de comunicación informan en gran medida de manera estratégica sobre la política, lo que alimenta la desconfianza y el cinismo del público” llegando a erosionar “el compromiso cívico y la participación electoral” (de Vreese, 2005, p. 284). En su investigación, Cappella y Jamieson “aportaron la primera prueba directa del impacto de los marcos estratégicos” mediante un programa de estudios experimentales, análisis de contenido y encuestas, llegando a dos grandes conclusiones (Valentino *et al.*, 2001, p. 349):

1. Los marcos estratégicos afectan al tipo de información que la gente extrae de una noticia. Es decir, las noticias estratégicas propagan el pensamiento estratégico sobre la política. Los sujetos de los estudios de Cappella y Jamieson (*op. cit.*) recordaron mucha más información estratégica sobre los candidatos de la campaña que los que se expusieron a noticias más orientadas a otros temas.
2. En segundo lugar, las noticias estratégicas sobre la campaña aumentan el cinismo sobre los candidatos.

Una vez aquí, es de vital importancia hablar de lo que entendían estos autores por comunicación estratégica. Este concepto se define como "noticias que se centran en ganar y perder, se rigen por el lenguaje de «guerra y juegos», hace hincapié en «los actores, los críticos y las audiencias», se centra en el estilo y en las percepciones de los candidatos" y, además, da importancia a las encuestas de opinión (Jamieson, 1992, s/p; de Vreese, 2005, p. 284).

Por otro lado, según Lin & Lim (2002, p. 26), la evidencia sugiere que los medios de comunicación tienen "parte de culpa en la creación de la actitud negativa hacia la cobertura mediática de las camañanas, así como del cinismo y la falta de eficacia de la gente hacia el proceso político" llegando a fomentar un alto nivel de desafección política en la población joven. Como resultado, gran parte de la ciudadanía ignora su responsabilidad participativa en el proceso político y, en consecuencia, "la democracia se ve socavada" (*op.cit.*). Todo ello conduce al tercer sentimiento que se pretende analizar en este apartado, junto a la eficacia y al cinismo político: La alienación política.

11.3.3. Alienación

Según Long (1990, p. 88), la alienación política es una "respuesta afectiva por parte de un individuo al sistema político y a sus líderes, que es básicamente de naturaleza negativa" compuesta por cuatro sentimientos interrelacionados:

- Un sentimiento de ineficacia política.
- Un sentimiento de descontento en relación con los resultados del sistema político.
- Un sentimiento de desconfianza hacia los motivos y comportamiento de los líderes políticos.
- Un sentimiento de alejamiento del sistema político

Para Thompson & Horton (1960, p. 190), la alienación política es consecuencia de la propia ineficacia de los políticos, dando lugar a la apatía y la indeferencia "como respuesta a la conciencia de la impotencia y al difuso descontento de ser impotente frente a los que sí ejercen el poder". Además, este sentimiento da como resultado un "voto de resentimiento o un voto organizado de oposición" (*op.cit.*). Estos autores consideraban que la alienación política es un concepto "peculiarmente sociológico" (p. 191) que, aunque pueda confundirse con la "cuasi paranoia" de un ser misántropo, este término responde a una "respuesta emergente a la estructura social" y como una reacción a la "incapacidad relativa de influir o controlar el propio destino social" (*op.cit.*).

Sin embargo, la definición de Thompson & Horton ha sido ampliada con los años fomentándose, por parte de los investigadores, la relación de este concepto afectivo con el sentimiento de la apatía. Fueron McDill & Ridley (1962) quienes caracterizaron la alienación como un elemento de apatía en respuesta a la impotencia de la ciudadanía y, posteriormente, fue Finifter (1970), quien, finalmente, consideró que la alienación política implica "un elemento de apatía" (Balmas, 2014, p. 436), llegando a concluir que la alienación "es una sensación de que las opciones políticas (es decir, el voto en las elecciones) no tienen sentido, ya que uno no puede cambiar las condiciones sociales y políticas" (*op.cit.*).

Según Finifter (1970, pp. 390-391), la alienación política parte de cuatro potenciales vías posibles:

1. La impotencia política: La sensación de que un individuo no puede influir en las acciones gubernamentales. Se trata de una reacción que se expresa como la "asignación autoritaria de valores para la sociedad".
2. Falta de sentido político: Las decisiones políticas son percibidas por la ciudadanía como imprevisibles, por lo que resulta difícil comprender el sistema político. Este modo de alienación se diferencia del primero en tanto a que, en el caso de la impotencia, las decisiones pueden ser "claras y predecibles".
3. Sensación de "anomia"[120]: La "falta de normas políticas percibidas". Se trata de la percepción de que las normas o reglas que deben regir las relaciones políticas se han destruido, convirtiendo las desviaciones del "comportamiento prescrito" en comunes. Por ejemplo, "la creencia de que los funcionarios violan los procedimientos legales en el trato con el público o en la toma de decisiones políticas".
4. Aislamiento político: Se trata del rechazo a las normas y objetivos de la política ya que eston son ampliamente sostenidos y compartidos por otros miembros de la socidad. Por ejemplo, sentir que "el voto u otras obligaciones políticas definidas socialmente son meras formalidades conformistas o que la participación pública es inadecuada para la formulación de políticas públicas".

Asimismo, McDill & Ridley (1962, pp. 206-207), aseguraron que los sentimientos de alienación política tenían la tendencia de expresarse mediante el voto, llegando así a fomentar el resentimiento contra el poder político. De este modo, se fomenta en el ciudadano la imagen de su ciudad como un lugar de maldad, corrupción, deterioro y degradación. En síntesis, ambos autores descubrieron que "la educación, la anomia y la alienación política están significativamente relacionadas con el comportamiento y la actitud de voto en un asunto del gobierno metropolitano" (p. 213). Por otro lado, ambos investigadores tuvieron presente que no debe ser atribuído el fracaso de los gobiernos metropolitanos a "la falta de concienciación, aislamiento social o a la desconfianza del liderazgo político", y que también debe tenerse en cuenta el amplio "segmento de la comunidad desinformado, así como social y politcamente retraído (*op.cit.*).

Así pues, como puede apreciarse, los sentimientos de eficacia, alienación y cinismo político tienen un largo recorrido académico en el campo de la comunicación y la política. En la actualidad, estos sentimientos se estudian en relación a la era de internet y las *fake news*. Balmas (2012, p. 446) añadió que "el proceso-comunicativo de consumo de noticias falsas influye en las actitudes políticas, aunmentando los sentimientos de ineficacia, alienación y cinismo hacía los políticos". En consecuencia, el realismo percibido por los consumidores de noticias falsas suele ir de la mano del consumo de las noticias "duras" (*op.cit.*). Sobre las llamadas "noticias duras", Balmas (*op.cit.*) demostró que el nivel de "percepción de realismo de las *fake news* era mayor entre los individuos con una alta exposición a noticias falsas y una baja exposición en noticias duras que entre los individuos con alta exposición a noticias duras y falsas". Por otro lado, según Romero-Rodríguez *et al.*, (2021, p. 476), las personas que tienden a la

[120] Según Finifter (1970, p. 391), anomia es un concepto que "denota una desvitalización de las normas sociales que regulan el comportamiento individual".

exposición mayoritaria de «pseudoinformaciones» pueden llegar a interpretarlas como "meta-mensajes-reales", aunque los contenidos se traten de programación de carácter humorístico.

En definitiva, los sentimientos de eficacia, cinismo y aliencación política pueden también iluminar otro terreno a oscuras más allá de los sentimientos políticos o el consumo del *fake news*: La concepción que tienen los espectadores de narrativas audiovisuales contemporáneas, ya sea en sala de exhibición o vía *streaming*, película o serie, de estos tres sentimientos.

Por otro lado, en los últimos años, ha aflorado un elevado nivel de consumo de narrativas audiovisuales vía *streaming*, en parte por la estandarización de las series de televisión como arte, igualándose al cine desde la perspectiva de crítica y público a nivel mundial, y, por otro lado, por una época en que películas y series se han dado la mano, a fin de aunar públicos, fascinados por la crítica social y política, convirtiendo este tema en un imperativo criterio «artístico».

Ese imperativo resulta fundamental para comprender los motivos que llevan al público contemporáneo, más abierto al concepto de *streaming* a causa de la pandemia de la Covid-19, a elegir un determinado producto cultural o no: ¿Prefieren narrativas que les den la razón y censuran lo que va en contra de sus ideas? ¿Se les incentiva al disfrute sádico de sus enemigos ideológicos? ¿Es el entretenimiento una simple catarsis del desencanto generalizado? ¿Cómo se sienten los espectadores al ver estos productos y por qué los disfrutan? ¿Es la audiencia la que desea la censura de lo que se considere incorrecto en la «homogeneidad social» o es la industria la que lo fagocita?

En consecuencia, muchas de estas respuestas esperan ser respondidas debido a la importancia capital de su naturaleza social y comunicativa: En un mundo saturado de *streaming* y narrativas, siempre a medio camino entre la pornografía de la crueldad y la ideología política, ¿cómo percibe el público estas hipótesis? La sensación de eficacia, cinismo y aliencación parecen ser unos sentimientos que bien pudieran ser estudiados en el entretenimiento rutinario de gran parte del público mundial en la actualidad, dependiendo de cada producto y nacionalidad por otro lado, debido a la imperiosa necesidad de descifrar si se banaliza la crueldad de las pantallas o si tiene peso en la ideología política, e incluso en la visión moral, de su público.

11.4. La opinión pública y el individuo: Efecto de arrastre, falacia ad populum, la espiral del silencio y el efecto tercera persona

11.4.1. La espiral del silencio: Características y actualidad

Por otro lado, más allá de los sentimientos mencionados en el punto anterior, se hace necesario en el presente estudio mencionar dos estudios fundamentales sobre la percepción de la opinión pública y el comportamiento humano. Por tanto, en primer lugar, se procederá a explicar las características principales de la *espiral del silencio*, teoría promulgada por la politóloga Elisabeth Noelle-Neumann en 1974, en segundo lugar, el «efecto de arrastre» y la falacia *ad populum* y, en útlimo lugar, el *efecto tercera persona*, creado por W. Phillips Davison en 1983.

La espiral del silencio empezó su gestación en la década de los sesenta cuando Noelle-Neumann empezó a investigar sobre la opinión pública, estableciendo finalmente esta teoría que serviría para comprender el impacto de los medios de comunicación en el individuo. De forma muy resumida, "La espiral del silencio, establece –entre varias

cosas- que la corriente de opinión dominante o percibida como vencedora en una sociedad, genera el efecto de atracción que incrementa su fuerza final" (Contreras Orozco & Pablo Porras, 2016, p. 90). Esta situación podía darse en círculos cerrados e íntimos como, por ejemplo, en familias; se sucedía cuando "actores de autoridad desarrollan ciertas opiniones sobre ciertos temas" (*op.cit.*), fomentando que los miembros del grupo se adhieran a la forma de pensar de dichos actores con el fin de evitar conflictos, logrando también que aquellos que no se sumen a dicha creencia sean considerados como débiles, parias, aislados y con una individualidad reprimida (Contreras Orozco & Pablo Porras, 2016, p. 90). En definitiva, la espiral del silencio postula que la disposición de los individuos a expresar opiniones se deriva de sus percepciones sobre la opinión dominante (Kushin *et al*., 2019, p. 1).

Atendiendo a Noelle-Neumann (1993, s/p), esta teoría se basa en cuatro supuestos:

- La sociedad amenaza con el aislamiento al individuo que se desvía de la opinión dominante.
- El individuo experimenta un constante miedo al aislamiento.
- Como consecuencia de este miedo al aislamiento, el individuo intenta sondear continuamente las corrientes de opinión.
- Los resultados de este cálculo afectan al comportamiento en público, especialmente en lo que respecta a la expresión abierta o al ocultamiento de las opiniones.

La tesis principal de la autora era que "la gente intanta evitar el aislamiento en áreas controvertidas en las que hay valores en juego". En este sentido, la espiral del silencio determina que las personas que, observando el ecosistema social, advierten que su criterio, en tanto a valores u opiniones, es tomado en cuenta o se la da importancia, "se sienten fuertes" y carecen del miedo al aislamiento, por lo que no temen expresar sus opiniones en público, sean conocidos o anónimos, ya que están "seguros de sí mismos". Por otro lado, los que perciben que sus distintos pareceres pierden fuerza, se hacen "más cautelosos y se quedan callados". En consecuencia, un grupo manifiesta su opinión con tranquilidad mientras otro no, contribuyendo a que el tema en cuestión sea presentado de una forma determinada al público (Noelle-Neumann, 1993, s/p).

Así, la teoría de la espiral del silencio propone que es probable que "los individuos hablen en público si se perciben a sí mismos como una mayoría presente o futura sobre un tema" (Poulakidakos *et al*., 2018, p. 374). De esta forma, la gente sigue de cerca su entorno social mediante los medios de comunicación, a fin de evaluar el clima de opinión.

> Según la teoría de la espiral del silencio, el hecho de que alguien hable fuerte o se quede callado, por lo que respecta a la opinión pública, depende de la observación de cuáles son las ideas sobre temas conflictivos que son bien recibidas y cuáles dan lugar al aislamiento, y en especial, qué bando es el que está cada vez más fuerte y cuál el que pierde puntos. La gente basa fundamentalmente sus conclusiones en las impresiones recibidas de los medios de comunicación (Noelle-Neumann, 1993, s/p).

En sus primeras investigaciones sobre la espiral del silencio, Noelle-Neumann trató temas controvertidos con los sujetos del estudio, tales como el aborto, la tasa de alcoholemia, la pena capital, las parejas no casadas que vivían juntas, el castigo corporal a los niños o la prohibición del partido comunista. Uno de los descubrimientos fue que la disposición a discutir en público varía según el sexo, la edad, la ocupación, los ingresos y la residencia. Asimismo, "los hombres, los jóvenes y las clases media y alta son generalmente los más propensos a hablar, y estas diferencias se mantienen para todos los demás hallazgos" (Noelle Neumann, 1974, p. 46).

De esta manera, la espiral del silencio presenta a los medios de comunicación como "parte del sistema que el individuo utiliza para ganar información sobre el medio ambiente". Por tanto, todo aquello que quede vallado más allá de su núcleo personal o privado, solo podrá conocerlo a través de los medios. Por consiguiente, el individuo reaccionará, de forma habitual, "a la presión de la opinión como un hecho público". En consecuencia, para Noelle Neumann, "los medios de comunicación deben ser vistos como creadores de opinión pública: proporcionan la presión ambiental a la que la gente responde con prontitud, aquiescencia o silencio" (Noelle Neumann, 1974, p. 51).

Actualmente, la difusión de información ha cambiado la manera en que la gente se informa. Mientras el periodismo tradicional solía ser, en origen, la única vía de información accesible para grandes públicos, en la época contemporánea se suman nuevas fuentes que han surgido en el ecosistema digital, fomentando una época en la que "cualquiera puede proporcionar información en un formato digital". Es decir, la expansión de fuentes ha generado un aumento de la diversidad de opiniones. Por tanto, dado que "la relación causal entre la exposición a un contenido mediático particular y expresión de opinión en público es la columna vertebral teórica del concepto de la espiral del silencio", hoy en día es tan relevante como nunca hablar de esta teoría (Poulakidakos *et al*., 2018, pp. 373-374).

Asimismo, sucede en los medios digitales, y no solo en el entorno real, que "cuanto más cruda sea una controversia, los partidarios de puntos de vista opuestos más se evitan mutuamente". De esta manera, se tiende a evitar los puntos de vista diferentes de forma mutua (Noelle Neumann, 2010, p. 315), fomentándose así la homofilia y los «guetos digitales».

Por otro lado, los medios de comunicación también son fundamentales para comprender la espiral del silencio: Si se atiende a las funciones periodísticas de "agendar, tematizar o silenciar" como el significado de "conocer, definir, opinar, solucionar, imponer, controlar la actividad política", se llega a la conclusión de que son los medios los que también participan y fomentan a quien irá dirigido el silencio (la debilidad) y a quien el ruido (la fuerza). La espiral del silencio, así como muchos estudios relacionados con la agenda mediática, se conforman a partir de "los efectos cognitivos de la comunicación", sosteniendo que la cobertura mediática "no sólo depende de la cantidad de información o énfasis que se les de a los temas políticos y tampoco del número de actores implicados". Los medios, en definitiva, describen un campo de juego político propio que acarrea consecuencias "en el conocimiento, interpretación, valoración y comportamiento de las audiencias" (Santillán Buelna, 2015, p. 17).

Concretando en la actualidad, la web 2.0 ha abierto las puertas a otras visiones de la teoría de la espiral del silencio. Hoy en día, mientras desaparecen los monopolios informativos, se democratizan las fuentes, se da prioridad a las dinámicas cooperativas por encima del aislacionismo del siglo XX, se abre el camino a la conexión móvil (siendo la mitad de la población mundial poseedor de un dispositivo de esta clase) y se reduce

la brecha digital creando, cada día más, que la información no pertenezca a un propietario absoluto: “Un mundo capaz de ilustrarte desde cómo planchar unos pantalones, hasta cómo construir una bomba con una pelota de ping pong” (López-Bonafont, 2011, p. 222).

Sin embargo, esta situación, en la que pareciera “el fin de la espiral del silencio” no se ha dado del todo, ya que la “profesionalización del uso de las redes sociales”, ha convertido a Internet en un “campo de batalla en el cual empresas, partidos políticos y ONGs se codean para llegar a sus públicos objetivos”. Por ejemplo, la generación Y ha ido perdiendo su “capacidad de asimilación”, saturándose por todas las novedades constantes habidas en la red (López-Bonafont, 2011, p. 223). Por supuesto, en esta guerra hay empresas, partidos y ONGs destinadas a que todos “los mortales” de la red entren en su espacio, siendo ellos los “que dictan las reglas en un mundo caótico” (p. 224). De esta manera, estos grupos construyen un etorno “cohesionado e identificado” que absorbe al usuario y, en consecuencia, “la espiral del silencio se reproduce en Internet con los mismos vicios que le caracterizan fuera de él” (p. 225).

En una encuesta llevada a cabo por el *Pew Research*, acerca del uso de las redes sociales como medio de expresión, se “demostró que las redes perpetúan la teoría de la espiral del silencio”. Esto se debe a que el usuario suele silenciar opiniones si considera que “no son populares o no son mayoritarias” (Contreras Orozco & Pablo Porras, 2016, p. 109). En dicha encuesta, los participantes “estaban menos dispuestos a expresar sus opiniones en las redes sociales que frente a una persona”. Concretando, un 86% encajaría discutir un tema cara a cara, mientras solo un 42% publicaría algo sobre el tema en Facebook o Twitter. De la misma manera, tanto en la realidad como en redes, los encuestados preferían expresar sus opiniones si percibían que su público pensaría del mismo modo (*op.cit.*).

11.4.2. Badwaggon effect y la falacia ad populum: El inviduo y el rebaño

Tanto la espiral del silencio como el efecto tercera persona retrotraen al conocido como «efecto de arrastre» *(Badwaggon effect),* el cual se define como un “cambio positivo, a nivel individual, en el voto, elección o decisión de participación hacia un candidato, o partido, que resulta cada vez más popular” (Barnfield, 2019, p. 3). En síntesis, el «efecto de arrastre» parte de que es la popularidad lo que influye al individuo en el cambio de voto o preferencia a favor de un determinado candidato o partido. Es decir, es la tendencia a adoptar como propia la opinión de la mayoría (Sundar *et al.*, 2008; Franklin & Shyan, 2020, p. 2).

También puede entenderse que se da este efecto psicológico cuando los electores ejercen su derecho al voto por los candidatos o partidos que probablemente resulten ganadores o que hayan sido proclamados como tales en los *mass media* o en las encuestas y sondeos. Así, el votante espera estar “de lado del ganador” (Valdez & Amparo, 2011, s/p).

A fin de explicar el origen de este efecto, se procede a definir brevemente su historia. El anglicismo *bandwagon* es un “carro que lleva una banda en un desfile, circo u otro espectáculo” (Valdez & Amparo, 2011, s/p) y la frase “salta al *bandwagon*”, fue empleada por primera vez en 1848, cuando Dan Rice, un payaso de circo, usó su *bandwagon* para promocionar la campaña de Zachary Taylor, a fin de llamar la atención con la música. Cuanta más gente subía al bandwagon, más se generaba la sensación de popularidad en el candidato. Por supuesto, Taylor ganó las elecciones (*op.cit.*).

Imagen 151: Ilustración de *Bandwagon effect*.

Leibenstein (1950, p. 189) halló, como contrario del «efecto de arrastre», al efecto *snob*, el cual se definía como la situación en la que un individuo deja de consumir una mercanía debido a que la está consumiendo mucha gente. Asimismo, en términos de consumo, cuanto más fuerte es el "anticonformismo y el deseo de marcar el carácter distintivo de uno", mayor es el efecto *snob* y, por el contrario, cuanto mayor es el sentimiento de dependencia por parte del individuo, mayor es el efecto de arrastre, llegando este grupo a elegir "productos que gocen de aprobación y reconocimiento entre los miembros de estos grupos" (Niesiobędzka, 2018, pp. 27-28).

Del mismo modo, como otro efecto contrario al efecto de arrastre, se halla el "efecto desvalido" (Ceci & Kain, 1982) refiriéndose al "escenario en el que los votantes se ven motivados a desviarse de la opinión o preferencia mayoritaria" (Fleitas, 1971). En pocas palabras, serían aquellos que sentirían simpatía por las opiniones minoritarias, muy en la línea de las «minorías ruidosas», explicadas por Noelle-Neumann en *La Espiral del Silencio*.

Según un estudio de Niesiobedzka (2018, p. 31), los participantes que eran expuestos a anuncios que incluían referencias a personas famosas estaban dispuestos a pagar más por un producto de lujo. Asimismo, el eslogan "Siéntete como una estrella de cine" alentó a los encuestados a colocar un logotipo de marca de lujo más grande que la opción del anuncio sin eslogan (*op.cit.*).

En la misma línea, en la investigación de Farjam (2020), el efecto de arrastre fue sólido dentro de diferentes sistemas electorales y a través de diferentes temas políticos. Así, "las formas modernas de comunicación e intercambio de información, como las redes sociales y la mensajería instantánea, pueden actuar como un «turbocargador» para el efecto de arrastre y, por tanto, aumentar su potencial para interrumpir el proceso democrático" (*op.cit.*, p. 7).

En consecuencia, no es de extrañar que existan muchas investigaciones recientes sobre el efecto de arrastre y las redes sociales. Fein *et al.* (2007) argumentaron que cuando los votantes sienten que se da la existencia de una norma social mayoritaria, estos se sienten obligados a abandonar sus puntos de vista para cumplir con la normativa hegemónica en cuestión. Del mismo modo, Bartels (1988) argumentó que las encuestas de opinión pública fomentan la sensación de «incentivo» en el votante, ya que este percibe que puede permitirse minimizar la información

“requerida para llegar a una elección correcta o a maximizar su utilidad” (Hahn *et al.*, 2017, p. 4).

Atendiendo a Hahan *et al.* (2017, p. 14), los comentarios de la red social Twitter tienen una gran capacidad para fomentar el efecto de arrastre en el público de un debate electoral televisado, evidenciándose este efecto tanto en votantes liberales como en conservadores. Por tanto, se podía concluir que “la exposición al clima de opinión pública a través de publicaciones en redes sociales puede tener un efecto considerable en el electorado” (*op.cit.*).

Además, según Shim & Klive (2018, pp. 23-24), no hay una gran diferencia en la actualidad, en términos de medios *online* y tradicionales, a la hora de hablar de “partidismo, congruencia ideológica o efecto de arrastre”, pero sí que los medios digitales “facilitan el acceso a personas de ideas afines de manera comunitaria, entre aquellos que son potencialmente entusiastas y sus intereses coinciden”. En definitiva, se puede apreciar cómo las personas que consumen, ya sean productos para sí mismos o ideas políticas para meter en una urna, desde el efecto de arrastre, son aquellas que “están menos preocupadas por el precio y más por la afiliación grupal, conformidad y adaptación” (Eastman, 2018, p. 225).

Del mismo modo, el efecto de arrastre también puede ser relacionado con la falacia *ad populum* (en latín «al pueblo»), la cual, según Walton (1980, p. 264), se define como una falacia realizada al dirigir una “apelación emocional a los sentimientos o entusiasmos de “la galería” o “el pueblo” con el objetivo de obtener el asentimiento a un argumento respaldado de forma inadecuada”. Por ejemplo, a modo de ilustración de la presencia de *ad populum*, podría pensarse en el *film 12 hombres sin piedad* (1957) de Sidney Lumet, en el que el miembro de un jurado (Henry Fonda) se enfrenta a once hombres que se han puesto de acuerdo en la culpabilidad de un acusado basándose en corazonadas de grupo, pero no en argumentos solidos. Walton (*op.cit.*, p. 274) especificó la existencia de cuatro elementos estándar dentro de la falacia *ad populum*:

- Una inferencia doxásticamente inválida de un conjunto de creencias por un grupo.
- La desviación o abandono del argumento.
- El “fracaso de la relación”: La falacia aqui es la del *ignorante elenchi* (o conclusión irrelevante), que sería un argumento incorrecto ya que se dedica a probar o concluir algo distinto a lo que se pretendeía.
- Los entusiasmos de masas. Es decir, la apelación a "la personas" o "la galería" a modo de llamado emocional diseñado para despertar los sentimientos y entusiasmos de la multitud.

Así pues, se precisa diferenciar la falacia *ad populum*, que se dirige a un grupo, de la falacia *ad hominem*, que se dirige a un individuo. Es decir, mientras una falacia intenta lograr la aprobación del grupo (*ad populum*), la otra (*ad hominem*) pretende desacreditar a un individuo (Walton, 1980, p. 266). Sin embargo, Walton (1999, p. 101) amplió su tesis sobre *ad populum* afirmando que sus argumentos no eran necesariamente falaces siempre, pero sí que aportanaban un “apoyo plausible pero provisional a una conclusión, especialmente en situaciones en las que se carece de información completa” (Godden, 2008, p. 109).

De esta manera, Walton proponía que no todos los tipos de argumentos *ad populum* tenían necesariamente estructura de *bandwagon* (efecto de arrastre), y que la

única forma que había de descifrar la presencia de la falacia debía ser a través de la dialéctica (*op.cit.*). Podría pensarse en el ejemplo ofrecido por Gaviria & Jiménez-Leal (2014, p. 106) sobre este supuesto de los argumentos *ad populum* propuesta por Walton, en el que, a través de imaginar una escena de un crimen, se puede entender que se tenga más en cuenta que el hecho de que un mayor número de testigos hayan presenciado dicha escena otorgará más credibilidad a la versión ofrecida por los mismos que en el caso de que existiera un único testigo.

> Muchas apelaciones a la opinión popular tienen un componente epistémico incorporado. En otras palabras, muchas afirmaciones de la opinión popular, cuando se analizan cuidadosamente, no son sólo afirmaciones de las que todo el mundo cree tal o cual cosa. Son afirmaciones implícitas o explícitas en las que todo el mundo cree tal cosa porque tal proposición es de dominio público" (Walton, 1999, p. 110).

En síntesis, la falacia *ad populum* y el efecto de arrastre son dos fenómenos que exploran cómo las personas, en función de su necesidad de aceptación de grupo o popularidad, tenderán a ignorar su pensamiento individual en benefecio del pensamiento hegemónico construido por los *mass media*, partidos políticos u otras personas que, de alguna forma, han abrazado la idea de que «si lo piensan muchos, algo de verdad tendrá».

11.4.3. El efecto terca persona de Davison: La percepción en el otro

El efecto tercera persona nació de las reflexiones que tuvo W. Phillips Davison a principios de los años 50 a través de una serie de anécdotas sucedidas tras la II Guerra Mundial. El germen de esta teoría contaba la historia de una unidad de servicio compuesta por tropas negras, pero con oficiales blancos en la isla de Iwo Jima. Los japoneses, al enteresarse de la existencia de esta unidad, enviaron aviones repletos de propaganda hacía ellos. En dichos panfletos, se profundizaba en la idea de que “esta era una guerra de hombres blancos y que los japoneses no tenían nada contra la gente de color. No arriesgues tu vida por el hombre blanco. Entrégate a la primera oportunidad que tengas, o simplemente deserta. No te arriesgues”. Lo que se logró es que los superiores americanos retiraran a dicha unidad del campo de batalla. Es decir, no se puede saber si tuvo un efecto concreto en las tropas negras, pero sí que la propaganda tuvo un efecto en los oficiales blancos (Davison, 1983, p. 1).

Otra de las experiencias que llevaron a Davison a idear el efecto tercera persona (*third-person effect*) fue que años más tarde de la anécdota de la II Guerra Mundial, mientras el investigador indagaba sobre la formación de opinión política en Alemania, el sociólogo tuvo ocasión de preguntar a unos periodistas cuánta influencia pensaban que tenían los periódicos en la forma de pensar de los lectores. Según Davison (1983, p. 2), las respuestas recibidas con mayor frecuencia eran en la línea que "los editoriales tienen poco efecto en la gente como tú y como yo, pero es probable que el lector común se vea muy influenciado". Es decir, muchos de los periodistas entrevistados tendían a pensar que los editoriales de los diarios tenían un efecto en la opinión de otras personas, pero se descartaba por completo que eso pudiera sucederles a ellos mismos. De esta manera, y a partir de dichas experiencias personales, Davison dio forma a la hipótesis del efecto de tercera persona.

> Esta hipótesis predice que las personas tenderán a sobreestimar la influencia que tienen los medios de comunicación de masas en la actitudes y conductas de los demás. Más específicamente, las personas que son miembros de una audiencia que está expuesta a una comunicación persuasiva (ya sea que esta comunicación tenga la intención de ser persuasiva o no) esperarán que la comunicación tenga un mayor efecto en los demás que sobre ellos mismos. Y ya sea que estos individuos estén o no entre la audiencia ostensible del mensaje, esperan el impacto de esta comunicación en otros y, en consecuencia, que podría llevarlos a tomar algunas acciones. Cualquier efecto que logre la comunicación puede así deberse no a la reacción de la audiencia aparente, sino más bien al comportamiento de aquellos que anticipan, o creen percibir, alguna reacción en la parte de los demás (Davison, 1983, p. 3).

Según Davison (1983, p. 3), este efecto se llama "de tercera persona" por que "aparecen terceras personas de dos puntos de vista observacionales". De esta forma, la opinión de aquellos que evalúan los efectos comunicativos, su mayor carga no irá contra el "yo", sino contra "ellos", es decir, terceras personas (la otredad). Sin embargo, Davison ofreció una segunda definición a este concepto, explicando que el efecto tercera persona sería entendido de otra manera si se trata del punto de vista de un propagandista u otro comunicador que pretenda utilizar la persuasión en su discurso. Para estos comunicadores persuasivos "las terceras personas son aquellas que de alguna manera se ocupan de las actitudes y comportamiento de la audiencia aparente" (*op.cit.*). Así, el propagandista puede tratar de manipular el comportamiento de estas terceras personas buscando, aparentemente, influir en alguien más. Para ello, se podría pensar en el ejemplo de las tropas blancas y la propaganda de los japoneses entregadas a los soldados negros en la II Guerra Mundial.

En definitiva, "se trata de una hipótesis según la cual las personas tienden a percibir a los otros como más vulnerables a los efectos de los medios de comunicación que ellos mismos" (Guerrero-Solé, 2013, p. 122). Así, Davison diferenció dos componentes básicos del efecto *(op.cit.)*:

- Perceptual: Las personas tienden a percibir mayores efectos en los otros que en ellos mismos.
- Conductual: Teniendo en cuenta esta percepción, los individuos se ven impedidos a tomar algún tipo de acción.

Teniendo en cuenta que diversas investigaciones han probado la solidez del componente perceptual del efecto tercera persona, las investigaciones posteriores se han enfocado en el componente conductual. Concretamente, hacia "el apoyo a la prohibición de contenidos considerados como socialmente no deseables", tales como la pornografía, la violencia, o los mensajes políticos engañosos (Guerrero-Solé, 2013, p. 123).

Las primeras investigaciones sobre este efecto hallaron que ocurre más consistentemente "cuando el objeto de un mensaje persuasivo se percibe como indeseable y cuando el problema es personalmente importante" (Perloff, 1993; Rosenthal, 2015, p. 3).

Gunther & Storey (2003) describieron el *third-person effect* como un "corolario de influencia negativa" la tendencia a percibir en tercera persona cuando el objeto de la

persuasión “no es deseable”. Diversos estudios han extendido el corolario de la influencia negativa más allá de los mensajes persuasivos, enfocándose en contenido de medios considerados como "dañinos", tales como videojuegos violentos (Boyle, McLeod, & Rojas, 2008), imagen corporal idealizada (Chia, 2009), representaciones de la homosexualidad (Ho, Detenber, Malik, & Neo, 2012), colocación de productos alcohólicos (Shin & Kim, 2011), programas de telerrealidad (Sun, Shen y Pan, 2008) y sexting (Wei y Lo, 2013).

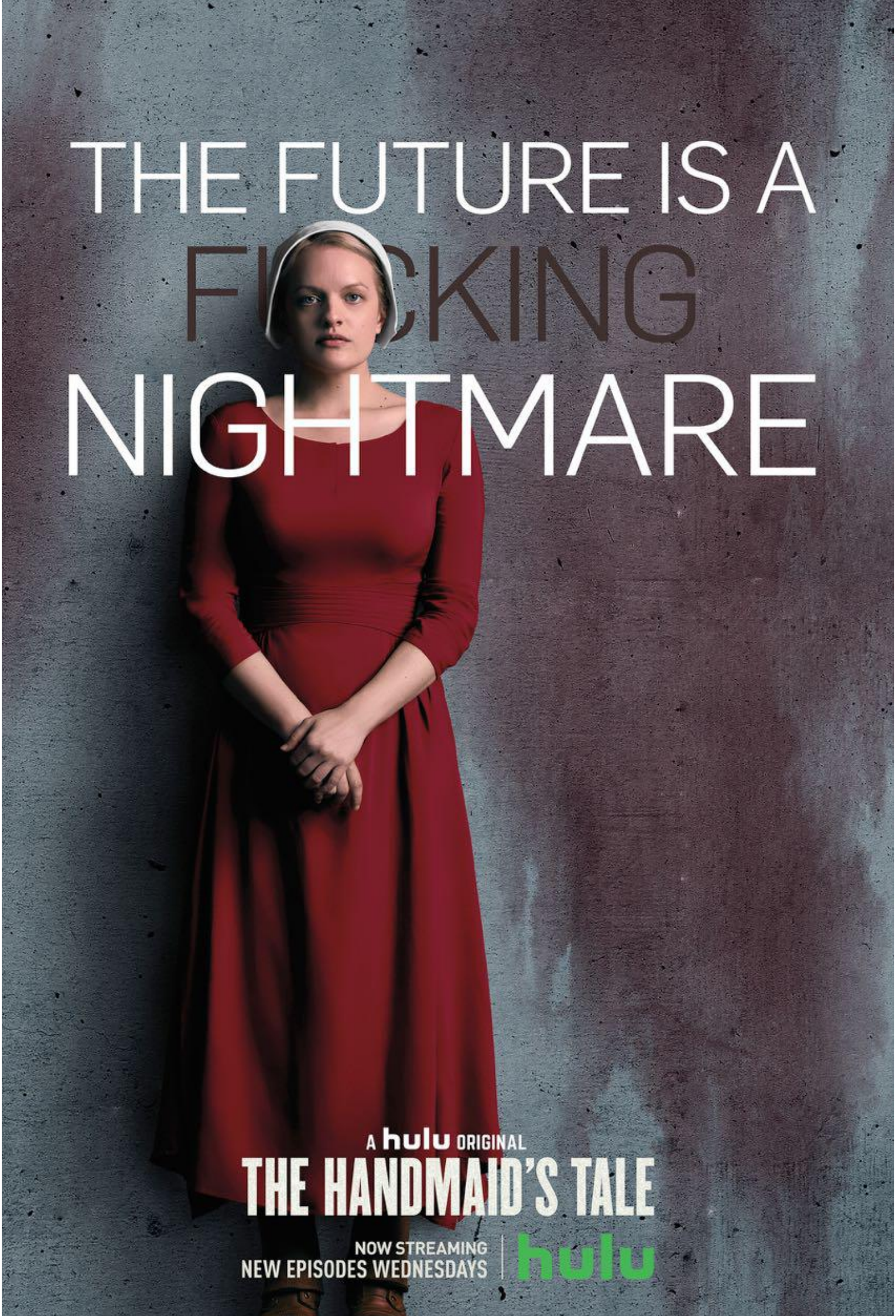
Según el corolario, “las personas pueden creer que están más influenciadas que otros por mensajes cuando el contenido u objeto de la persuasión es deseable” (Rosenthal, 2015, pp. 3-4). En definitiva, el efecto tercera persona sólo toma forma cuando los mensajes emitidos en los medios de comunicación son considerados “indeseables” y desaparece, o invierte (efecto primera persona), cuando son tomados como “deseables” (Guerrero Solé, 2012, p. 122).

Atendiendo a Banning & Sweetser (2007, p. 453), tres efectos a relacionar con el efecto tercera persona son la ignorancia pluralista, la implicación del ego y la distancia social.

- Ignorancia pluralista: La ignorancia pluralista es un fenómeno que sucede cuando una persona cree que los demás, en sociedad, son más diferentes de sí mismos de lo que realmente es el caso. En definitiva, que la gente cree que los demás saben menos que ellos. Podría pensarse en el caso de un conductor que piensa que los demás conductores son más estúpidos que la propia persona (Mutz, 1989; Banning & Sweetser, 2007, pp. 453-454).
- Implicación del ego: Perloff (1989) encontró que el ego es fundamental para motivar el efecto tercera persona y encontró que los participantes que tenían una “fuerte posición “partidista”, en términos políticos, tenderían a tener un mayor efecto de tercera persona al recibir mensajes de este campo (Banning & Sweetser, 2007, p. 454).
- Distancia social: Muchos estudios de este efecto, basan sus descubrimientos en el corolario de la distancia social (Cohen *et al.*, 1988). Es decir, al decidir el impacto que un mensaje en particular tendrá sobre otra persona, “la persona interrogada determinará qué tan similar es "el otro" a esa persona al contrastar el yo con el objetivo “otro”. Cuanta más distancia social (menos semejanza) tiene el “otro”, mayor es el efecto de tercera persona (Banning & Sweetser, 2007, p. 454).

Perloff (1996, p. 3) afirma que “El efecto de tercera persona es una noción contemporánea, arraigada en la relatividad de percepción, y comprometida con la centralidad de las percepciones en los asuntos públicos” (Conners, 2005, p. 4). Como ha podido comprobarse, los estudios de este efecto han orbitado, generalmente, alrededor de casos en los que la influencia mediática sería percibida como “socialmente indeseable” (*op.cit.*). De esta manera, puede apreciarse que el afán de censura sigue permaneciendo operativo hoy en día, no solo en comunidades religiosas, sino en “organizaciones regidas por importantes principios filosóficos o religiosos”. Asimismo, podría pensarse en el cine o en la televisión, y en como ambas industrias están “impulsadas por la fuerte necesidad de muchos adultos de proteger a los niños de lo que los adultos ven como moralmente nocivo desde una visión psicológica” (*op.cit.*, p. 15). Sin embargo, en el mundo contemporáneo, en el que las figuras paternas tienen

poco control efectivo sobre la manera en la que sus hijos consumen medios, “los esfuerzos son prácticamente discutibles” (*op.cit.*).


THE FUTURE IS A
FUCKING
NIGHTMARE
A hulu ORIGINAL
THE HANDMAID'S TALE
NOW STREAMING
NEW EPISODES WEDNESDAYS
hulu

12. Marco metodológico.

12.1. Contexto y justificación de la investigación

En la actualidad, el medio audiovisual parece encontrar nuevos horizontes en el terreno de la producción y la distribución, haciéndose patente un incremento notorio de la cantidad de cine y series de televisión que abordan la vida del espectador como principal fuente de entretenimiento. Paralelamente, el cine y la televisión empiezan a ser juzgados de una forma más semejante, llegando las series a tener una relevancia cultural que parece deberse, en parte, al auge de las plataformas de *streaming*. Mientras tanto, el cine se confunde con la televisión y viceversa. Las pantallas dejan de estar en las salas y pasan a estar compartidas en *tablets* o *smartphones*, y algunos festivales de cine se celebran *online*, mientras, paralelamente, en algunos de estos eventos culturales se proyectan series. Por consiguiente, puede entenderse el momento actual como una revolución en la forma de entender el negocio de la industria cinematográfica y, por en consecuencia, en la forma que tienen los espectadores de acceder a las obras audiovisuales destinadas al entretenimiento.

En este convulso terreno, la cultura *mainstream*, aquella destinada al gran público, y por ello profundamente relacionada con la cultura de masas, sigue favoreciendo un espectáculo audiovisual con el que se espera entretener al público más diverso posible y en cualquier parte del mundo. Al mismo tiempo, la clásica 20th Century Fox es engullida por Disney, y para 2021 la plataforma *streaming* Netflix ocupó el sexto puesto de la MPAA como uno de los seis principales estudios americanos que exportan sus productos al mundo, encontrando más competencia con otras plataformas que han pasado a ser estudios, como es el caso de Amazon. El resultado de lo anterior son películas producidas por y para plataformas *streaming* que ganan el Oscar a la mejor dirección o acuden a festivales de categoría A como son el de Venecia, Cannes o San Sebastián, mientras el *soft power* logra hacerse un espacio más amplio a través de los distintos canales de distribución *online*. Es por ello que, una vez derribadas las fronteras entre el cine y la televisión en el terreno industrial y de consumo, resulta de interés comprender el camino que están siguiendo las series *streaming* a nivel narrativo, es decir, lo que se está consumiendo.

Pese a que el cine de masas siempre ha optado por un entretenimiento más humanista, en los últimos años parece existir una fuerte corriente de cine de la crueldad que ha reaparecido con fuerza en los cineastas posmodernos desde principios del siglo XXI. Nacidos principalmente en el seno de festivales de autor, cineastas como Ruben Östlund (*The square, Tourist*), Yorgos Lanthimos (*The lobster, The favourite*), Michael Haneke (*Funny games, Caché*), Gaspar Noe (*Irreversible, Climax*), Andrey Zvyagintsev (*Nelyubov, Leviafan*) o Lars Von Trier (*Dogville, The house that Jack built*), parecen haber hallado el prestigio no solo en el seno europeo, sino en los premios más representativos de la industria americana como los Oscar o los Golden Globe Awards. Es decir, este cine de la crueldad, tan novedoso, parece estar encontrando nichos de mercado más allá de los festivales a los que siempre se ha visto sometido debido a los cánones del cine *mainstream*, más enfocado al entretenimiento y el confort (en líneas generales) del público de masas.

En este terreno constante de cambios en el modelo industrial y de consumo que viven las ficciones audiovisuales de masas, enfocadas concretamente en el cine y las series de televisión, se encuentran la erótica de la crueldad y la pornografía del horror

como elementos clave para el éxito y reconocimiento frente al público y la industria. Pese a que el cine y la historia del arte siempre han mostrado la crueldad y la perversidad, se percibe la presencia de la «abyección» como una estrategia mercantilista que ha ido poco a poco modificando los gustos del público hacia un terreno misántropo o pesimista, alejado de una visión reflexiva o moral e introduciendo una visión inmersiva en la crueldad a través de varios ingredientes recurrentes dentro de las tramas, como corrupción en las esferas de poder, violencia física o psicológica a animales y personas, degradación de la relación entre el ser humano y la naturaleza, racismo o machismo, entre otras. Este estudio puede ser útil para conocer más en profundidad una tendencia de absoluta actualidad que se da en el cine contemporáneo, en la que los gustos de los espectadores se orientan hacia lo cruel y perverso. Por tanto, puede resultar de valor para reconocer nuevos gustos o deseos de consumo entre los espectadores. Además, la saturación de violencia o crueldad en el cine, o en el audiovisual en general, es una tendencia actual y que esto desemboque en un cine de la crueldad es un fenómeno que sin duda merece ser estudiado.

Por otro lado, se trata de un tema novedoso ya que la mayoría de los estudios existentes relacionados con esta temática se inclinan más hacia el exceso de violencia en el cine. Sin embargo, no lleva el «apellido de crueldad», acuñado por Truffaut y Bazin, y reutilizado por los diferentes medios en relación a un buen número de películas presentadas en festivales en los últimos años. Además, también es novedosa la cantidad de violencia y perversidad que el gran público está dispuesto a aceptar en las películas, cada vez más extrema y cotidiana.

Por último, este estudio nace de la necesidad de indagar en la crueldad mostrada en las series de televisión pertenecientes a la cultura *mainstream*, relacionándola con el cine de la crueldad, con el fin de comprender qué ingredientes están más presentes en estas obras audiovisuales que pretenden denunciar la perversidad humana. No es menester de esta investigación juzgar lo ético o no ético de las representaciones, así como no se pretende optar por la censura de ningún tipo de contenido, sino que se pretende reflexionar sobre la posible banalización que este cine de la crueldad masivo, cada vez más presente gracias a las series de televisión, parece estar generando en la audiencia a través de una erótica basada en el morbo y en lo abyecto, una fascinación pornográfica de los horrores de nuestro tiempo y de nuestra especie. Esta investigación pretende aportar una visión que permita «desnudar» el lenguaje y la narrativa audiovisual del entretenimiento contemporáneo en el que la crueldad y la diversión parecen ir de la mano, aunque sea bajo el simulacro de lo denunciativo.

En último lugar, más allá de las narrativas, cabe buscarse la percepción espectatorial para con la crueldad habida en las pantallas. Es decir, buscar si los espectadores habituales de plataformas *streaming* perciben que existe un exceso de crueldad o abyección en las narrativas que consumen y conocer, por supuesto, la manera en que distinguen la presencia de ambos indicadores y cómo se relacionan con los mismos.

Esto llevó a la investigación a otro plano de actualidad: La percepción de los espectadores para con la censura y el agrado o desagrado que sienten hacía las narrativas que visionan. Por un lado, nos encontramos en un momento en el que la polarización social en redes digitales puede ser interpretada, a simple vista y en líneas muy generales, como un instrumento para el empoderamiento ciudadano o para la censura de aquello que pueda ofender o disgustar al espectador (que es cada vez más «cliente») como pudiera ser, por ejemplo, el físico de un personaje de ficción o el

tratamiento de un determinado colectivo de minorías sociales. Hay varios ejemplos muy recientes de productoras que han decidido intervenir antes, durante y después del estreno de una obra audiovisual en la actualidad: Por ejemplo, el caso de la disminución de pecho de Lola Bunny para la secuela de *Space Jam* (2021), cuando aún no se ha estrenado la película al momento de la redacción de este apartado. Asimismo, se hallan más ejemplos como el cambio de doblaje al castellano para un personaje transexual en la película *Una joven prometedora* (2021) que estaba doblado por un hombre y, debido a la indignación en redes sociales, la productora y distribuidora Universal comunicó su interés en cambiar dicho doblaje por el de una mujer con sus consecuentes disculpas al público ofendido e indignado por el doblaje inicial.

Del mismo modo, puede pensarse en cómo HBO Max retiró, en 2020, de su catálogo el film *Lo que el viento se llevó* (1939) por contenido racista a los pocos días del asesinato del afroamericano George Floyd a manos de un agente de policía estadounidense. Por último, puede pensarse en el caso del mítico personaje de videojuegos «Sonic» que, ante la reacción por parte de los espectadores del tráiler promocional de la película (y su posterior repulsa al aspecto escogido por la productora), se decidiera cambiar el físico del personaje en tiempo 219écord debido a las malas reacciones del público ante el tráiler para que luciera tal y como querían los espectadores, para el estreno del film. La cuestión es: ¿El público cree que tiene derecho a legitimar un cambio necesario o lo consideran un acto de censura? En este sentido, se pretenden estudiar las variables psicosociales de alienación, eficacia y cinismo en los espectadores de plataformas *streaming*.

En definitiva, este estudio pretende analizar en su marco referencial, por un lado, la narrativa y el lenguaje del cine de la crueldad en la cultura *mainstream* contemporánea, desde una perspectiva de análisis de contenido audiovisual, sin olvidar la importancia de estudiar, desde la posición espectorial y con enfoque cuantitativo, la recepción de este contenido, con especial énfasis en variables psicosociales que se han adaptado para comprender de qué manera el público cree poder afectar las historias y los enfoques (*framing*) a partir de la presión que ejercen desde su actividad prosumidora en redes sociales. Esta correlación de variables nos podría demostrar que existe una «paradoja de la crueldad» en la cultura de la cancelación, en la que la audiencia puede preferir el consumo de series y largometrajes con altas cargas de abyección y pornografía del horror en su esfera privada, mientras que nace un «nuevo puritanismo», bajo una visión de espiral del silencio y efecto de tercera persona, con temas transversales de cultura de la cancelación.

12.2. Línea de investigación, objetivos e hipótesis del estudio

El presente estudio se focaliza en tres apartados: En primer lugar, la percepción que poseen las audiencias de España y México de las plataformas *streaming* en tanto a los sentimientos de eficacia, alienación y cinismo político. Por otro lado, el grado de tolerancia que existe hacia el cine de la crueldad habido en las narrativas audiovisuales contemporáneas. Mientras que, en tercer lugar, se busca conocer si existen en estas audiencias efecto de tercera persona (*third-person effect*) y motivaciones de espiral del silencio por argumentos *ad populum* y comportamiento gregario que pueda motivar la cultura de la cancelación. Se pretende así descifrar si se ha naturalizado la presencia de lo abyecto en las series de televisión y películas actuales, si esto es percibido por los espectadores, y si las audiencias tienden a opinar y participar en manifestaciones

digitales en contra de alguna producción por efecto de tercera persona y para adaptarse a la mayoría silenciosa de la espiral del silencio.

La importancia de este estudio radica en conocer cómo recibe el público la visión de la política y la crueldad humana habida en estas nuevas tramas, cada vez más catárticas y sensacionalistas. De esta forma, al identificar estas respuestas emocionales en la audiencia de ambos países iberoamericanos se puede esclarecer su relación emocional con el audiovisual y la política. En este sentido, en la presente investigación se plantean tres objetivos generales: el primero (OG1), analizar los sentimientos de eficacia, alienación y cinismo que los espectadores *millenials* y *centennials* consideran tener sobre los contenidos de las narrativas audiovisuales, en especial sobre largometrajes y series de ficción *mainstream* en el escenario *streaming*.

El segundo objetivo general (OG2) es el de descifrar cómo teorías de percepción de la opinión pública, en concreto la espiral del silencio, el efecto de tercera persona, el efecto *bandwagon* y los argumentos *ad populum*, influyen en la capacidad detendencia a la censura y cultura de la cancelación de los espectadores *millennials* y *centennials*. Por último, el tercer objetivo general (OG3) es examinar si los contenidos de cine de la crueldad son estimados por los espectadores *millennials* y *centennials* como factores de emoción que conllevan a atrapar su interés y atención. Para cumplir estos objetivos generales, se plantean 3 objetivos específicos (OE) para cada objetivo general, siendo los siguientes:

Objetivo General	**Objetivos Específicos**
OG1. Analizar los sentimientos de eficacia, alienación y cinismo que los espectadores *millennials* y *centennials* consideran tener sobre los contenidos de las narrativas audiovisuales, en especial sobre largometrajes y series de ficción *mainstream* en el escenario *streaming.*	OE1. Precisar el nivel de eficacia que consideran tener los espectadores con respecto a las narrativas audiovisuales y en su capacidad de censura de contenidos.
	OE2. Medir el nivel de alienación que consideran tener los espectadores frente a los directores y al sistema de producción audiovisual actual.
	OE3. Estimar el nivel de cinismo e insatisfacción generalizada frente al sistema de producción de contenidos audiovisuales actual.
OG2 Descifrar cómo teorías de percepción de la opinión pública, en concreto la espiral del silencio, el efecto de tercera persona, el efecto *bandwagon* y los argumentos *ad populum*, influyen en la tendencia a la censura y cultura de la cancelación de los espectadores *millennials* y *centennials*.	OE4. Explorar la visión que tienen los *millennials* y *centennials* de temas controvertidos en las narrativas audiovisuales actuales vía *streaming*. OE5: Descubrir si los espectadores *millennials* y *centennials* opinan que es más peligroso para otros recibir productos audiovisuales con temáticas que consideren "indeseables", desde un punto de vista social o cultural, que para ellos mismos. OE6: Evaluar si opera la espiral del silencio y el efecto *bandwagon* en las audiencias *millenials* y *centiennials* sobre temas controvertidos.
OG3. Examinar si los contenidos de cine de la crueldad son estimados por los espectadores *millennials* y *centennials* como factores de emoción que conllevan a atrapar su interés y atención.	OE7. Identificar los elementos del cine de la crueldad en las obras audiovisuales *mainstream*.
	OE8. Conocer qué elementos del cine de la crueldad identifican los espectadores y cuáles jerarquizan en función de los que les genera mayor interés.
	OE9. Reflexionar si la audiencia considera necesario, para mantener la fidelidad de los acontecimientos, el realismo, y combatir los problemas actuales mediante narrativas

	audiovisuales se debe abandonar todo tipo de censura moral, de contenidos o discursiva.

Tabla 5. Planteamiento de los objetivos específicos de la investigación

Asimismo, se han obtenido las siguientes preguntas de investigación, cada una de ellas vinculada a un objetivo específico (OE):

- RQ1. ¿Consideran las audiencias que, si se quejan públicamente del enfoque de una narrativa cinematográfica en las redes sociales, los guionistas, directores, distribuidoras y plataformas, se verán obligados a modificar o censurar la obra? (Vinculada a OE1).
- RQ2. ¿Consideran las audiencias que la decisión de hacer una determinada producción audiovisual, así como del encuadre (*framing*) de la misma, responde a intereses alejados a los de la ciudadanía? (Vinculada a OE2).
- RQ3. ¿Consideran los espectadores que las grandes productoras y distribuidoras audiovisuales se preocupan solo de sus intereses económicos y políticos? (Vinculada a OE3).
- RQ4. ¿Consideran los espectadores *millennials* y *centennials* que los temas controvertidos o tomados como indeseables (machismo, aborto, racismo, ecologismo, política…) les afecta más a los demás que a ellos mismos? (Vinculada a OE4).
- RQ5. ¿Entienden como un peligro los espectadores *millennials* y *centennials* el hecho de mostrar determinadas temáticas en las narrativas audiovisuales por la influencia negativa que estas podrían tener sobre grupos vulnerables o minorías sociales? (Vinculada a OE5).
- RQ6. ¿Sienten los espectadores *millennials* que si su opinión personal no se amolda al discurso hegemónico sobre las producciones audiovisuales en redes sociales es mejor guardar silencio o adherirse a la idea dominante? (Vinculada a OE6).
- RQ7. ¿Qué elementos narrativos están presentes y son característicos en las producciones audiovisuales *mainstream* del cine de la crueldad en las plataformas *streaming*? (Vinculada a OE7).
- RQ8. ¿Qué elementos narrativos del cine de la crueldad identifican los espectadores y cuáles de estos consideran más importantes a la hora de decidir el consumo de una serie o largometraje de ficción? (Vinculado a OE8).
- RQ9. ¿Consideran las audiencias que, para mantener la fidelidad de los acontecimientos, el realismo, y combatir los problemas actuales mediante narrativas audiovisuales se debe abandonar todo tipo de censura moral, de contenidos o discursiva? (Vinculada a OE9).

Si bien el estudio que se plantea es de diseño cuantitativo y de soporte descriptivo y correlacional, el alcance de esta investigación es exploratorio, toda vez que aunque se busca tener un tamaño y representación muestral que permita la inferencia estadística sobre la población de las generaciones *millenial* y *centennial* México y España, así como se cuidará el principio de proporcionalidad de estratificación (aleatoria estratificada por afijación proporcional), es casi imposible para un estudio de esta naturaleza contar con ciertos sectores poblacionales de audiencia objetivo, como es el caso de poblaciones de centros no urbanos. Sin embargo, por la propia naturaleza descriptiva y correlacional del estudio, se plantean a continuación una serie de hipótesis que servirán, más que como prejuicios a verificar o negar, como líneas de partida que después serán debatidas en el apartado de discusiones de esta tesis doctoral.

Así, como hipótesis de partida y a modo de respuesta para la primera pregunta de investigación (RQ1), se considera que las audiencias sí sienten y poseen cierta predisposición a exigir a los creadores audiovisuales que, en nombre del reciente empoderamiento clientelista y no del arte o la narrativa como pudiera haber sido hace unos años, se deba cambiar una narrativa en función de ser complacidas. Así parece evidenciarse en muchos de los cambios habidos en los últimos años, en los que las masas han reclamado a los creadores que sus obras se sitúen en el terreno de lo que estos aspiran a consumir. En este sentido, la unión de las redes sociales y plataformas *streaming* han logrado que los *bloggers* de cine sean tan escuchados como un crítico cinematográfico especializado y, del mismo modo, que los espectadores de *Juego de Tronos* puedan presentar quejas por su disgusto ante un final determinado u otros casos como el aspecto físico de un personaje concreto (véase el caso de Sonic o Lola Bunny, referidos *ut supra*).

En cuanto a la segunda pregunta de investigación (RQ2), se toma en consideración la sensación de que los espectadores perciben que sus anhelos sociales y culturales se mimetizan creando un sentimiento de tranquilidad al respecto. Es decir, el «clientelismo narrativo» parece haber generado una impresión de que todo lo que interesa al momento presente está representado constantemente en las series de televisión y en las películas *mainstream*. En este sentido, se siente que lo que les debe entretener debe ir aunado obligatoriamente a la actualidad.

Con respecto a la tercera pregunta de investigación (RQ3), parece evidente que las audiencias sienten que se les debe escuchar y tomar en consideración en todo momento. Es decir, se parte de la creencia de que las audiencias parecen sentirse responsables de los creadores y, es por ello, que estos últimos se hallan dispuestos a contentarles. En síntesis, no se espera que las audiencias sientan que los creadores y/o productores se sientan concernidos únicamente en torno a sus ideas políticas a la hora de fabricar un producto cultural audiovisual, pero sí a sus ambiciones económicas, pues el objetivo de las industrias culturales es -por encima de todo- las ganancias que se puedan generar. Así pues, es de esperar que las audiencias sepan que la industria atiende más al aspecto económico-mercantil que al ideario político, por lo que las controversias podrían generar desagrado *a priori* frente a una obra, afectando el tráfico de audiencia a las salas de cine y a la visualización en las plataformas.

En lo referido a la cuarta pregunta de investigación (RQ4), se le preguntará al encuestado por su opinión a la hora de enfocar el efecto tercera persona desde la posición de “lo deseable”. Tal y como se explicó en el punto 11.4.2, el efecto tercera persona sólo toma forma cuando los mensajes emitidos en los medios de comunicación son considerados “indeseables” y desaparece, o invierte (efecto primera persona), cuando son tomados como “deseables” (Guerrero Solé, 2012, p. 122). Por tanto, esta pregunta determinará si el encuestado tiene un elevado nivel del efecto primera persona al tomar los contenidos “deseables” como aquellos que le afectan de manera primaria a sí mismos antes que a los demás.

En cuanto a la quinta pregunta de investigación (RQ5), se pretende descifrar hasta qué punto el efecto tercera persona está presente entre los *millennials* y *centennials*. Es decir, si consideran que los contenidos que ellos tomen como “indeseables” en el cine o la televisión es peligroso debido a que terceras personas podrían “creérselos” o ser tomados enserio.

En cuanto a la sexta pregunta de investigación (RQ6), se busca saber si los espectadores *millennials* y *centenials* son víctimas de la llamada «espiral del silencio»,

teoría de Noelle-Neumann explicada en el apartado 11.4.1, que se pregunta por el silenciamiento de las ideas no populares en sociedad, posiblemente materializada a través del efecto *bandwagon*.

En lo relativo a la séptima pregunta de investigación (RQ7), se aspira a saber si hay espectadores que sienten que, cuando sus opiniones no se ajustan a las ideas apremiantes en la sociedad, deban callarlas o esconderlas por temor a ser juzgados por los grupos ideológicos más fuertes. De esta manera, podrá descifrarse si la espiral del silencio sigue haciendo mella en los espectadores más jóvenes de las plataformas *streaming*.

En torno a los elementos narrativos del cine de la crueldad más *mainstream* y contemporáneo (RQ7), es de esperar que la audiencia tenga naturalizada la presencia de la denuncia moral mediante altas dosis de efectismo, diferentes niveles de abyección y elevadas cotas de crueldad estetizada y pornográfica en las narrativas. El consumidor actual, posmoderno, seriéfilo y cinéfago, devora productos de forma hambrienta, se siente banalizado ante la constante sensación de pesimismo y crueldad con la que convive en su rutina de imágenes y, asimismo, exige que las narrativas lleguen a las últimas consecuencias, sean estas cuales sean y siempre y cuando sean «shockeantes» o impactantes. Así pues, el principal objeto del cine de la crueldad *mainstream* y posmoderno es desnudar de forma hiperrealista, estetizada, y pornográfica la crueldad del ser humano actual.

Por lo que concierne a los elementos que identifican los espectadores del cine de la crueldad más *mainstream* (RQ8), se espera que la audiencia no identifique ninguno como tal bajo la premisa de que la narrativa, saturada de crueldad y generadora de opinión en la actualidad, debe ceñirse a un discurso «constructivo», moral y «positivo». Es decir, que la enseñanza moral[eja] es, en definitiva, la justificación discursiva que muestra la abyección como una necesidad para que el ser humano aprenda una «valiosa lección» sobre su propia maldad o la de sus semejantes o gobernantes.

Por último, la sexta pregunta de investigación (RQ9) parece responderse en tanto a que la audiencia se encuentra algo confundida dada las evoluciones de los últimos años. Por un lado, la audiencia sí que aspira a la fidelidad hiperrealista de los acontecimientos crueles habidos en las tramas que consumen, pero, al mismo tiempo, consideran que la incorrección política ligada de ciertos mensajes finales podría desatar la ira individual y colectiva de muchos espectadores. Esto también lo saben los creadores y, en consecuencia, las series y películas, más cercanas al cine de la crueldad posmoderno, parecen caer en un estado de nihilismo narrativo y estético en donde la provocación y el arte de lo subversivo está por encima de lo moral o didáctico. En este sentido, parte de la audiencia que recrimina la falta de ética y moralidad en el audiovisual parece buscar una utopía en la que ya no cree, mientras que otra parte de los espectadores parecen buscar exclusivamente la distopía como medio de crecimiento espiritual, lo que resulta mucho más propio de los espectadores contemporáneos.

12.3. Diseño metodológico

12.3.1. Naturaleza de la investigación

La naturaleza de la presente investigación es de campo y de enfoque cuantitativo, pues busca conocer las magnitudes de los fenómenos explicados con anterioridad en una muestra representativa de las audiencias de España y México, a través de la realización de una encuesta, cuyo cuestionario fue validado previamente por un juicio de expertos.

En lo que respecta al alcance, a pesar de que se busca un tamaño muestral que permita, mediante procedimientos de estadística descriptiva, inferir las respuestas al total de la población, no es menos cierto que existirán sectores (*clusters*) menos representados en el estudio, aunque se buscará una afijación proporcional, por lo que este se entenderá con alcance exploratorio y variables correlacionales. De esta forma, se pretende conocer la percepción de aquello que es consumido audiovisualmente y así obtener conclusiones que, lejos de verificar o desmentir las hipótesis de investigación planteadas, busquen el debate y las implicaciones teóricas y prácticas sobre las preguntas de investigación.

La metodología cuantitativa se caracteriza por utilizar "la recolección de datos para probar hipótesis con base en la medición numérica y el análisis estadístico, con el fin de establecer pautas de comportamiento y probar teorías" (Hernández Sampieri *et al.*, 2014, p. 4). Una vez premeditadas las hipótesis del estudio, como pueden encontrarse en el apartado 12.2., que antes de llevar a cabo la investigación son estrictamente "creencias" (*op.cit.*, p. 5), la instrumentalización cuantitativa permitirá teniendo estas «veletas», ordenar los resultados en función de debates epistemológicos confirmatorios.

La investigación cuantitativa establece que existen dos realidades: La interna y la externa. La primera consiste en las "creencias, presuposiciones y experiencias subjetivas de las personas", y la segunda realidad se explica como "objetiva, externa e independiente de las creencias que tengamos sobre ella". Esta segunda realidad, la objetiva, se establece como "susceptible de conocerse" y, siguiendo esta lógica, se pretende hallar dicha realidad de forma "externa y autónoma del investigador" (Hernández Sampieri *et al.*, 2014; Grinnell, 1997; Creswell, 2013a). Según Jiménez Albornoz (2015, p. 7), es importante atender a que las indagaciones cuantitativas "estudian objetos que son distintos de los sujetos investigadores":

> La cuantificación, entonces, es parte de los procesos en los cuales los actores que operan con significado construyen el mundo social. El mundo social es producido a través de significados, pero esa construcción es 'real' y produce consecuencias objetivas, las que son posibles y útiles de ser estudiadas cuantitativamente. La construcción social de la realidad no es algo que opera sólo significativamente ya que en su operación construye objetividades, y es en tanto objetividades que esas realidades requieren ser investigadas (Jiménez Albornoz, 2015, p. 7).

Por un lado, los críticos de la naturaleza cuantitativa la denominan "impersonal, fría, limititiva, cerrada y rígida", mientras que, paralelamente, los contrarios al enfoque cualitativo lo acusan de "vago, subjetivo, inválido, meramente especulativo, sin posibilidades de réplica y sin datos solidos que apoyen las conclusiones" (Hernández *et al.*, 2003; Castro Monge, 2010, p. 32). Sin embargo, atendiendo a Grinnell (1997) y Castro Monge (*op.cit*., pp. 32-33), ambos enfoques son poseedores, en general, de cuatro fases semejantes, e igual de válidas:

> • Ambos enfoques logran probar y demostrar el grado en que las suposiciones o ideas tienen fundamento, a la vez revisan tales suposiciones o ideas sobre la base de las pruebas o del análisis.
> • Proponen nuevas observaciones para esclarecer, modificar o fundamentar las suposiciones; o incluso para generar otras.
> • En los dos se da la observación y evaluación de fenómenos.

• Se establecen suposiciones como resultado de la observación y evaluación realizadas.

Sin embargo, para la presente tesis doctoral se considera más oportuna la investigación cuantitativa, ya que permitirá explicar si las hipótesis en torno a los sentimientos y variables psicosociales son confirmadas, o simplemente se tratan de especulación teórica basada en la observación previa del investigador. Sin embargo, más que un ejercicio confirmatorio o denegatorio, se acuden a hipótesis y preguntas de investigación como una estructura que permite el orden de la discusión posterior.

Por otro lado, el enfoque del presente estudio se ha desarrollado como una investigación de campo. Según Martínez (2007, p. 74), cuando se habla de investigación, necesariamente se habla de "trabajo de campo y observación", siendo estas dos cualidades fundamentales para el análisis de distintas realidades, así como sus necesidades o problematizaciones. En este sentido, el trabajo de campo es la vía mediante la cual se puede ir más allá del análisis, acudiendo a fuentes primarias y, en consecuencia, haciendo que la teoría y la práctica se retroalimenten, dando mayor profundidad al discurso (*op.cit.*). En definitiva, es un tipo de estudio que, en Ciencias Sociales, se caracteriza por "la recogida de información de una muestra previamente seleccionada" (González-Samé, 2019, p. 377).

Finalmente, la presente investigación doctoral se decanta por un alcance mixto: exploratorio y correlacional. Por un lado, el alcance exploratorio, que atendiendo a Yin (1994) y Castro Monge (2010, p. 38) busca "familiarizarse con un fenómeno o una situación sobre la que no existe un marco teórico bien definido" y, por otro lado, el alcance correlacional, persigue "la aplicación de procesos estadísticos inferenciales que buscan extrapolar los resultados de la investigación para beneficiar a toda la población" (Ramos, 2020, p. 3). En el caso de este estudio, las dos encuestas a realizar serían en España y México, dos de los países de habla hispana con mayor número de suscriptores a las plataformas *streaming*.

12.3.2. Fases del proceso de investigación

En toda investigación científica se requiere el seguimiento de unas fases organizadas y estructuradas. En este caso se plantean las siguientes fases o etapas prácticas y técnicas para cumplir las funciones requeridas para el logro de objetivos planteados. Atendiendo a Di Marco (2013, p. 70), el proceso de investigación solo es posible mediante una continuidad de fases metodológicas "a medida que se molden dentro de un camino de carácter dinámico y procesal (no lineal) que deberá recorrer el investigador". Asimismo, según Del Rio (2011), las fases de investigación son las mostradas a continuación:

Imagen 152: Fases de la investigación: Elaboración propia a partir de Del Río (2011, s/p).

1. **Concepción de la idea:**

    - Se concibió la idea a partir de inquietudes personales tras varios trabajos de investigación previos sobre el cine de la crueldad en la cultura *mainstream*.
    - Se redactaron las preguntas de investigación.
    - Se empezó a indagar en una exploración previa de referencias bibliográficas, para definir hasta dónde se había abarcado el estudio empírico del planteamiento del problema de esta investigación.
    - Se realizó una revisión sistemática de literatura mediante el método PRISMA (*Preferred Reporting Items for Systematic reviews and Meta-Analyses*), en primer lugar, en las bases de datos de referencia internacional (Web of Science y Scopus), y después, en bases de datos regionales y especializadas.

2. **Planteamiento del problema a investigar y de los objetivos:**

    - A partir de las preguntas de investigación, fueron precisados los objetivos y las hipótesis.
    - Se justificó la factibilidad de la investigación.

3. **El marco teórico y conceptual:**

- Se llevó a cabo una revisión documental previa (información existente y relativa al tema: teorías, hipótesis, objetos de estudio, estudios, etc.), la cual se hizo haciendo diferentes cribas en materiales bibliográficos especializados, la base de datos TESEO, así como bases de datos de referencia internacional (Web of Science y Scopus).
- Se conceptualizaron los términos básicos y se reestructuraron las hipótesis.
- Se realizó una revisión crítica de la literatura científica se hizo siguiendo un orden por impacto de las bases de datos, comenzando por el *Social Sciences Citation Index* (SSCI) del *Core Collection del Journal Citation Reports* (JCR), luego se realizó la búsqueda de material de referencia en *Scopus*, seguido por revistas ubicadas en el *Emerging Sources Citation Index*, dentro de la *Web of Science* (WoS).
- Paralelamente, y debido a la búsqueda de una construcción histórica de la crueldad expresada en el medio cinematográfico, se acudieron a muchos libros clásicos y autores de referencia del medio a fin de dar una visión más completa del tema a tratar.

4. Diseño del módelo de análisis:

- A partir del planteamiento de los objetivos y de los constructos teóricos, se diseñó la investigación.
- Se definió, en función de la factibilidad técnica, el enfoque, alcance y las técnicas de investigación.
- Se elaboraron los instrumentos de recogida de información a partir de los constructos teóricos.
- Se validó el instrumento de recogida de datos (cuestionario) mediante juicio de expertos.
- Se definieron las técnicas o herramientas para la explotación y/o tratamiento de los datos.

5. Recogida de datos:

- Se definió la muestra para ambos países, utilizando técnicas de estratificación muestral y afijación proporcional que permitiera la inferencia estadística, teniendo en especial consideración el alcance exploratorio de este estudio.
- Se aplicó una prueba de pilotaje en ambos países de la muestra para verificar la consistencia interna del instrumento, así como su comprensión.

- Se aplicó el instrumento de recogida de información en las unidades de análisis pertinentes.
- Se comprobó que se siguieron los criterios establecidos para la aplicación del instrumento de recogida de información.

6. Exploración de los datos:

- Definición de los pasos/formatos de explotación/procesamiento de los datos.
- Explotación/análisis de los datos (SPSS, transcripciones, vaciado, etc.).
- Sistematización de los datos (se realizaron las tablas y gráficos).

7. Análisis de la información:

- Lectura, interpretación y selección de los datos más significativos en función de los objetivos, las hipótesis y/o las preguntas de investigación.
- Se describieron y relacionaron las relaciones entre variables.
- Se extrajeron las principales conclusiones para dar respuesta a las hipótesis y/o las preguntas de investigación.

8. Elaboración de informe:

- Exposición del procedimiento seguido.
- Presentación de los resultados.
- Concluir dando respuesta a las hipótesis y/o preguntas de investigación y recomendaciones.

12.3.3. Estructura de la investigación

En esta parte se constituyen aspectos relativos a las actividades ejecutadas durante el proceso de investigación. Con detalle se presenta el proceso intrínseco de la misma. Se evidencian tareas desarrolladas en la presente investigación para el logro de los objetivos formulados con anterioridad:

Imagen 153: Estructura de la investigación (Elaboración propia).

1. **Revisión de literatura:** Mediante la aplicación de la técnica de la revisión documental, se efectuó una revisión de la literatura científica más relevante con la finalidad del desarrollo del marco teórico.

2. **Formulación de los objetivos:** Una vez realizado el marco teórico, se diseñaron los objetivos, dos generales (OG) y seis específicos (OE), en relación a los sentimientos experimentados por los espectadores en tanto al cine de la crueldad contemporáneo, así como a la eficacia, cinismo y alienación política, en las series de televisión *mainstream*.

3. **Diseño de la investigación:** Mediante un estudio cuantitativo, se pretendió obtener resultados a fin de comprender la recepción emocional de los espectadores explicados en los objetivos e hipótesis del estudio.

4. **Selección de la muestra:** La muestra del presente estudio consiste en espectadores de la plataforma Netflix de España y México. En los siguientes apartados se detallarán con mayor profundidad los criterios que han sido tomados en consideración para su selección y determinación como objetos de estudio.

5. **Diseño instrumental:** Con la finalidad de desentrañar los sentimientos de los espectadores de Netflix en España y México, se señala la encuesta como instrumento fundamental del presente estudio. Según Hernández Sampieri *et al.*, (2014, p. 191), las muestras probabilísticas son esenciales en diseños cuantitativos por encuestas, ya que estas pretenden “generalizar los resultados a una población”.

6. **Validación de los instrumentos:** Tras el diseño instrumental de la encuesta, se procedió a la validación de la misma. A través de un formulario de encuesta

enviado a un conjunto de expertos, se juzgaron las fortalezas y debilidades investigadoras del instrumento. Posteriormente se aplicó un pilotaje a una proporción mínima de la muestra efectiva, para confirmar la comprensión y la consistencia del instrumento de recogida de datos.

7. **Trabajo de campo con instrumentos:** Se llevó a cabo el trabajo de campo para la recogida de datos de los espectadores de Netflix en la aplicación de los instrumentos.

8. **Tabulación de la información:** Al finalizar con la recogida de información, se procedió a la tabulación de datos de la encuesta en el programa IBM SPSS® v. 25.

9. **Análisis de los resultados:** Completadas las tabulaciones, se procedió a sistematizar los resultados. En primer lugar, se procedió a catalogar los mismos en el sistema AFE (Análisis Factorial Exploratorio) para su posterior validación. Para las correlaciones, se utilizó el coeficiente de correlación de Pearson (*p*) como medida de dependencia lineal entre dos variables aleatorias cuantitativas.

10. **Conclusiones y recomendaciones:** En último lugar, se presentaron las conclusiones, limitaciones y prospectivas, finalizando con algunas recomendaciones para próximas líneas de investigación.

12.4. Instrumentos de investigación

12.4.1. Exploración de variables teóricas

En este punto se procederá a explicar los motivos de selección de las variables dependientes del cuestionario que se pretende utilizar. Según Hernández Sampieri *et al.*, (2014, p. 111), a las "supuestas causas se les conoce como variables independientes y a los efectos como variables dependientes". En primer lugar, se añaden ambos tipos de variables:

Orden	Variables independientes	Opciones de los encuestados
VI1	País de residencia	385 por país (España y México – Dos países hispanohablantes que más consumen *streaming*).
VI2	Edad	18-41
VI3	Sexo	(M, F, otro)
VI4	Nivel educativo	Primaria, ESO-Secundaria, Formación Profesional-Técnico no universitario, Universitario (grado en curso), Universitario (grado culminado), Universitario (máster/maestría en curso), Universitario (máster/maestría culminada), Universitario (doctorado en curso), Universitario (doctorado culminado)
VI5	Espectro ideológico con el que se identifica	Extrema izquierda, izquierda moderada, centro, derecha moderada, extrema derecha
VI6	Plataforma *streaming* que consume más asiduamente	Netlifx, HBO, Filmin, Amazon Prime, Disney+, Otra
VI7	¿Cuál es la principal razón por la que usted consume contenidos audiovisuales?	Ocio-diversión, crítica, acompañamiento, arte

Tabla 6: Variables independientes (Elaboración propia).

Orden	Variables dependientes	Afirmaciones (respuestas en escalas de Likert)
VD1	Sentimiento de Eficacia.	Expresarse en redes sociales debe servir para cambiar las cosas que se consideren injustas de una obra audiovisual por parte del espectador (por ejemplo, el tratamiento de un colectivo minoritario o el físico de un personaje).
VD2	Sentimiento de Eficacia.	Expresarse en redes sociales es un acto empoderador para los espectadores y debe servir para que las productoras puedan mejorar sus contenidos y escuchar a los espectadores de sus obras, teniéndolos en cuenta.
VD3	Sentimiento de Eficacia.	Expresarse en redes sociales no implica que una productora deba cambiar nada ya que cada individuo tiene su propia opinión y cambiar una trama o ciertas partes de una obra audiovisual supondría un acto de censura para los creadores.
VD4	Sentimiento de Alienación.	Cuando una película o serie cambia su historia o enfoque por petición o presión social en las redes sociales se debe a una visión clientelista y económica, más que por empoderamiento del espectador.
VD5	Sentimiento de Alienación.	Cuando una película o serie modifica su narrativa o trama por presión social en las redes sociales se debe a su compromiso para con los espectadores y por ofrecer productos de mayor calidad.
VD6	Sentimiento de Alienación.	Cuando una película o serie modifica su narrativa o trama por presión social en las redes sociales es debido a que muchas cosas que antes se pasaban por alto, ahora es impensable hacerlo. Corregir errores es signo de avance social, no de censura.
VD7	Sentimiento de Cinismo	Las grandes casas productoras y distribuidoras piensan exclusivamente en sus intereses políticos y económicos a la hora de crear una determinada serie o película.
VD8	Sentimiento de Cinismo	Las grandes productoras y distribuidoras no les importa en absoluto nada relacionado con las causas que denuncian los espectadores en redes sociales, solo les importa no perder espectadores y expandir sus ideales políticos en las obras.
VD9	Sentimiento de Cinismo	Las grandes productoras y distribuidoras solo les interesa crear el contenido que la gente quiera consumir, más allá de sus intereses ideológicos.
V10	Espiral del silencio	Las productoras de cine y series de televisión atienden al ambiente social para detectar qué temas controvertidos

		deberían tratarse y cuales deberían ser silenciados en sus narrativas.
V11	Efecto de arrastre (*Bandwagon effect*)	Las productoras fomentan la presencia de temas polémicos *de moda* a fin de que haya más espectadores consumiendo su producto.
VD12	Elementos del cine de la crueldad percibidos por la audiencia.	El cine y las series de la actualidad están saturadas de crueldad e imágenes explícitas que pueden resultar innecesarias o exageradas para transmitir una idea.
VD13	Elementos del cine de la crueldad percibidos por la audiencia.	Si se muestran altas cotas de crueldad e imágenes explícitas en las series y películas contemporáneas es debido a que estas imágenes son fruto de la realidad, más allá de que guste o disguste verlas.
VD14	Elementos del cine de la crueldad percibidos por la audiencia.	El audiovisual no debe ser una "válvula escapista" de la realidad, sino que debe enfrentar al espectador con las duras realidades del mundo para que este conozca la crueldad de la naturaleza humana.
VD15	Elementos del cine de la crueldad percibidos por la audiencia.	Cuestionar moralmente las imágenes crueles de las series y películas supondría un acto de censura para los creadores audiovisuales.
VD16	Elementos del cine de la crueldad percibidos por la audiencia.	Mostrar sin paliativos el sufrimiento de los problemas del mundo en el entretenimiento audiovisual se hace con el fin de concienciar a los espectadores.
VD17	Elementos del cine de la crueldad percibidos por la audiencia.	La visión apocalíptica y distópica de muchas series y películas actuales es una moda fruto de la exageración mediática.
VD18	Elementos del cine de la crueldad percibidos por la audiencia.	Las series y películas de hechos históricos, biográficos o basados en historias reales deben mostrar rigor y fidelidad histórica y realismo, incluso por encima de la voluntad de sus creadores.
VD19	Elementos del cine de la crueldad percibidos por la audiencia.	Consumir películas o series de televisión en la actualidad es algo deprimente que mina el ánimo del espectador y le resta la sensación de vitalidad.

Tabla 7: Variables dependientes (Elaboración propia).

En primer lugar, al referirnos a las variables independientes, es importante aclarar que se seleccionó la edad de 18 a 41 años de la población de *millennials* y *centennials* españoles y mexicanos (datos de población en el apartado 12.5.) debido a temas éticos, así como a la existencia de las dificultades que conllevó tratar de acceder a encuestar menores de edad, por lo que se ha optado por empezar la franja de edad en los 18 años, que es la mayoría de edad y la capacidad de obrar y de autorrepresentación, tanto en España como en México. En torno a las variables dependientes, se añade la siguiente justificación:

En primer lugar, las tres primeras variables dependientes (VD1, VD2 y VD3) estudian el sentimiento de eficacia en los espectadores. Resulta pertinente recordar que

la eficacia, según Klesner (2003), es una "variable de carácter psicosocial fundamentada en la creencia subjetiva de un individuo o grupo de poseer capacidades para participar e influir en el curso de los acontecimientos políticos". Estas tres variables dependientes han pretendido responder al OG1, más concretamente al OE1, pretendiendo averiguar la concepción que tienen los espectadores acerca de modificar tramas en narrativas audiovisuales, así como en su capacidad de censura de contenidos. Así pues, también pretenden dar respuesta a la pregunta de investigación (RQ1). La justificación para estas tres variables en la encuesta pudo apreciarse al final del marco teórico del presente estudio, en el que se mencionaban casos[121] en que la audiencia se queja a las productoras de cine por su enfoque en una determinada área. En consecuencia, se quiere dilucidar si la audiencia cree tener legitimidad para cambiar las cosas que les increpen personalmente a la hora de consumir un *film* o una serie de televisión. Es decir, si sienten que la reclamación a las productoras puede servir para crear un «mundo mejor». En este sentido, la VD1 pretende descifrar si la audiencia cree que la expresión en redes debe dar paso a la solución de lo que esta considera «injusto», la VD2 saber si la audiencia considera estas reclamaciones como un acto empoderador para los espectadores y la VD3 conocer si la audiencia se tomaría estos actos como una petición de censura a los productores o a los guionistas de un determinado *film*.

En segundo lugar, las siguientes variables dependientes (VD4, VD5 y VD6) tratan de desentrañar el sentimiento de alienación en el público. Debe recordarse que este es una "respuesta afectivo-emocional de un individuo o grupo frente al sistema político y sus líderes, generalmente con connotaciones negativas" (Long, 1990, p. 88). Estas tres variables pretenden dar respuesta al OG1, concretamente al OE2, y, del mismo modo, a la segunda pregunta de investigación (RQ2). Se quiere dilucidar si los espectadores sienten que los cambios que reclaman, en caso de ser realizados, es debido a una visión clientelista o a una visión moral. En este sentido, la VD4 aspira a descubrir si el público siente que lo que reclama es debido a una imposición puramente comercial, la VD5 saber si los espectadores creen en la buena voluntad de sus cambios por un compromiso basado en la calidad y, por último, la VD6 estudia si la audiencia siente que los cambios que se piden no son de naturaleza censora, sino signo de «avance».

En tercer lugar, las variables dependientes que siguen (VD7, VD8 y VD9), buscan descifrar el sentimiento de cinismo en los espectadores. Se debe recordar que se trata de un sentimiento "de frustración individual o colectiva que indica un grado de insatisfacción con los políticos y con el trabajo gubernamental" (Erber & Lau, 1990). Así pues, se tratan de unas variables que responden al OG1, concretamente al OE3 y a la pregunta de investigación 3 (RQ3). En este caso, se busca conocer el grado de insatisfacción que percibe la audiencia con las productoras y el tratamiento de las narrativas que realizan. Asimismo, la VD7 indaga en la percepción espectatorial de las productoras como entidades que solo persiguen el bienestar económico y político, la VD8 inquiere en la visión que tiene la audiencia de las productoras como signo de absoluta pasividad hacía sus reclamaciones y, por último, la VD9, aspira a descifrar si la opinión del público es que las productoras no les importa el dinero y la política, solo hacer el contenido que les guste a los espectadores.

[121] Véase el aspecto de Sonic en *Sonic: La película* (2020), el tamaño del pecho de Lola Bunny en *Space Jam: Nuevas leyendas* (2021), o que el doblaje de un personaje al castellano del film *Una joven prometedora* (2021), interpretado por una mujer transexual, fuera cambiado, en su fórmato de estreno en plataformas, Blu-ray y DvD, para ser doblado por una mujer.

En cuarto lugar, las variables dependientes VD10 y V11, se enfocan en la percepción que tienen las jóvenes generaciones entre 18 y 41 años en torno a la espiral del silencio y el efecto de arrastre (*bandwagon effect*), es decir, se busca saber si tienen la sensación de que las productoras de Hollywood siguen la corriente de correctismo político o si, por el contrario, están restituyendo un problema que les parece justo. En definitiva, saber si cuestionan lo que ven de alguna forma o si les parece que no hay nada que cuestionar. Estas variables dependientes pretenden responder al OG2, concretamente al OE4, OE5 y OE6. En primer lugar, la VD10 persigue dilucidar si los espectadores a encuestar sienten que las temáticas «delicadas», tales como el aborto, machismo, ecologismo, extremos políticos o nociones históricas, son tratadas por moda o por verdadera concienciación, aportando voz a algunas ideas y silenciando otras. En segundo lugar, la VD11 aspira a descifrar si los espectadores opinan que hay cierto tipo de representaciones ideológicas que, por ser polémicas, populares o hegemónicas en sociedad, van a ser admitidas de manera altamente aceptada por esta parte de la sociedad. Estas dos variables dependientes se añadieron de forma posterior al juicio de expertos, debido a que cuatro expertos, inconexos entre sí, consideraron en el juicio que estas deberían incluirse. Por tanto, en la validación del juicio de expertos (ver punto 12.4.3) no se tomaron en consideración estas dos variables, ya que se añadieron *a posteriori*, siendo 17 variables dependientes las consultadas a expertos, y 19 las mostradas en la tabla 7.

En quinto y último lugar, las variables dependientes VD12, VD13, VD14, VD15, VD16, VD17, VD18 y VD19, buscan los elementos del cine de la crueldad percibidos por la audiencia. Estas variables estudian una parte fundamental de la investigación, ya que se pretende confirmar una de las hipótesis de partida de este estudio: Si la audiencia percibe la saturación de crueldad, violencia, abyección o morbo con la que convive en su rutina o, si, por el contrario, no siente su presencia debido a que se tiende a justificar su existencia según los sentimientos políticos que estos posean. Estas variables dependientes, que funcionan como covariables para los posteriores ejercicios de correlación, pretenden responder al OG3, concretamente a OE7, OE8 y OE9, ligadas a las preguntas de investigación 4, 5 y 6 (RQ4, R15 Y RQ6).

En primer lugar, la VD12 pregunta al encuestado si concibe que la crueldad y explicitud gráfica pueden resultar innecesarias para la transmisión de ideas, estando las películas y series repletas de crueldad. En segundo lugar, la VD13 atiende a la percepción de este fenómeno como una muestra de realismo, incomode o no. En tercer lugar, la VD14 enfrenta al público con la idea de que la narrativa audiovisual debe dejar de ser una «vía de escape» para ser una «exploración de la condición humana», con toda la crueldad que dicha visión pueda conllevar. En cuarto lugar, la VD15 se pregunta por la consideración de censores que podría darse a aquella parte de la audiencia que se queje de un exceso de violencia o crueldad gráfica en dichas narrativas. En quinto lugar, la VD16 se cuestiona si la exploración de la crueldad tiene un fin didáctico para la audiencia o de concienciación. En sexto lugar, la VD17 pregunta sobre si el motivo de la crueldad en el cine y series de televisión es fruto de la exageración mediática a la que está, cada vez, más habituada la audiencia. En séptimo lugar, la VD18 pretende cerciorarse acerca de si los espectadores creen que la verosimilud histórica debe estar

por encima de la visión de los creadores[122]. En octavo y último lugar, la VD19 pregunta a los espectadores si estos perciben su ánimo cabizbajo tras ver películas o series en la actualidad.

12.4.2. Diseño del instrumento de análisis

Atendiendo a Hernández Sampieri *et al.*, (2014, p. 217), un cuestionario es un "conjunto de preguntas respecto de una o más variables que se van a medir" y debe ser congruente con las preguntas de la investigación y las hipótesis. La vía para llevar a cabo una encuesta es mediante la realización de un instrumento-cuestionario, que pueda ser utilizado para fines muy variados como, por ejemplo, para calificar la labor de un gobierno, o la percepción de la ciudadanía sobre problemas relacionados con su inseguridad. En síntesis, la encuesta es una técnica de investigación cuantitativa que pretende generalizar porcentualmente, *ergo* inferir estadísticamente, resultados de investigación.

Atendiendo a Sánchez-Carrión (2012, p. 174), una encuesta es una herramienta cuantitativa útil a varios niveles:

- **En el nivel epistemológico**: el objeto (aquello que queremos conocer: opiniones, hechos…) es real, la herramienta (la encuesta) es neutra y, por lo tanto, es posible reproducir lo investigado como forma de ver si la investigación está bien o mal hecha.
- **En el nivel metodológico**: la encuesta es la herramienta adecuada para conocer la dimensión sobre los hechos y los comportamientos del objeto investigado.
- **En el nivel tecnológico**: al hacer la encuesta, no cometemos errores de medida (en el nivel de lo observado), la muestra que sacamos es representativa de la población investigada (en el nivel de lo no observado) y la técnica de análisis utilizada se ajusta a los datos que tenemos (en el nivel del análisis).

El tipo de encuesta empleada en este trabajo es la encuesta seccional, que se define como "aquella que se realiza en una cierta población o en una muestra de ella en un período corto de tiempo". Algunas de sus características son formar parte de los llamados «estudios sincrónicos» (es decir, en un mismo tiempo), corresponder a "fotografías instantáneas" que se toman en un momento dado. Además, el nombre de seccionales proviene del hecho de que la encuesta "entrevista a personas que pertenecen a los principales estratos del colectivo estudiado" (Briones, 2012, p. 46).

En el caso del presente estudio, el objetivo de la encuesta es identificar el nivel de identificación sentimental que sienten los espectadores de Netflix en tanto a las cualidades del cine de la crueldad *mainstream*, la eficacia, el cinismo y la alienación política. A partir de la muestra seleccionada se procedió al diseño del cuestionario, el cual tenía dos partes marcadas: Variables dependientes e independientes.

Según Hernández Sampieri *et al.*, (2014, p. 111), cuando se forman las hipótesis, "a las supuestas causas se las conoce como variables independientes y a los efectos

[122] De ello se trató en el marco teórico al referirse a casos como *La favorita* o *La cinta blanca*, *films* «históricos» que utilizan el pasado para hablar de la eterna condición perversa de los seres humanos.

como variables dependientes". Básicamente, solo es posible hablar de variables independientes y dependientes "cuando se formulan hipótesis causales o hipótesis de la diferencia de grupos". Las variables independientes se expresaron con opciones a elegir por los encuestados y las dependientes con escala Likert: Se realizó así una encuesta remitida por *Google Forms*, consistente en 24 preguntas, 7 preguntas de variables independientes con opciones y 17 en forma Likert, siendo 1 "muy en desacuerdo" y 5 "muy de acuerdo". La escala Likert es empleada habitualmente para este tipo de mediciones, ya que "se considera fácil de elaborar; además, permite lograr altos niveles de confiabilidad y requiere pocos ítems mientras que otras necesitan más para lograr los mismos resultados" (Ospina Rave *et al.*, 2005, p. 19).

12.4.3. Validación del instrumento por juicio de expertos

Una vez diseñado el instrumento-cuestionario, este se vió sometido a un juicio de expertos. Los expertos "son personas cuya especialización, experiencia profesional, académica o investigativa relacionada al tema de investigación, les permite valorar, de contenido y de forma, cada uno de los ítems incluidos en la herramienta" (Rodríguez, 2014, p. 25).

Atendiendo a Escobar-Pérez & Cuervo-Martínez (2008, p. 29), el juicio de expertos es un método de validación que se describe como "una opinión informada de personas con trayectoria en el tema, que son reconocidas por otros como expertos cualificados en éste, y que pueden dar información, evidencia, juicios y valoraciones".

Por consiguiente, una vez prediseñado el cuestionario a partir de variables teóricas, se procedió a la búsqueda, rastreo y planificación de un grupo de expertos que pudieran tener cabida en la validación de los indicadores de análisis para la investigación. Según Cabero & Llorente (2013), el número de expertos adecuado para una validación depende de aspectos formales como la facilidad o posibilidad de acceder a los mismos, mientras que para otros autores como Escobar-Pérez & Cuervo-Martínez (2008, p. 29) consideran que se debe seleccionar el número de expertos a través de una diversidad del conocimiento.

Asimismo, los indicadores a los que se atendió para la selección de los expertos fueron los siguientes:

- Criterio de suficiencia: Tener suficiente bagaje académico, investigador y/o profesional de reconocido prestigio.
- Criterio de pertinencia: Que sus ámbitos de estudio, o su profesión, estuvieran relacionadas con la televisión y el cine.
- Criterio de experiencia: Que tuvieran experiencia investigadora y docente.

Por tanto, para la validación de la encuesta se seleccionaron diez profesionales del campo de la investigación en Comunicación (tabla 8):

Experto	Centro de trabajo	Especialidad
Dr. Rafael Linares Palomar	Universidad Rey Juan Carlos, España.	Profesor Titular del Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universidad Rey Juan Carlos

		(Madrid). Doctor en Ciencias de la Información por la Universidad Rey Juan Carlos (Madrid). Productor de televisión y cine. Nominado dos veces a los premios Goya. Sus líneas de investigación están centradas en el estudio del marketing y la promoción cinematográfica.
Dr. Daniel Sánchez Salas	Universidad Rey Juan Carlos, España.	Profesor Titular del Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universidad Rey Juan Carlos (Madrid). Sus líneas de investigación están centradas en el análisis y las teorías del cine y teoría general de la imagen.
Dr. Salvador Gómez García	Universidad de Valladolid, España.	Profesor Titular del Departamento de Historia Moderna, Contemporánea y de América, Periodismo y Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universidad de Valladolid. Sus líneas de investigación se centran en el estudio de la narrativa y el encuadre, así como la historia de la Comunicación.
Dra. Sara Osuna Acedo	UNED.	Catedrática de Universidad en el Departamento de Didáctica de la Educación de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (España). Sus líneas de investigación son MOOC (sMOOC y tMOOC), convergencia de medios, escenarios digitales, discapacidad y redes sociales.
Dra. Begoña Gutiérrez San Miguel	Universidad de Salamanca, España.	Profesora Titular de la Universidad de Salamanca. Su actividad investigadora está relacionada con las narrativas audiovisuales, los estudios culturales y de género.Directora y Editora de la Revista Fonseca Journal of Communication.
Dr. Agustín Gómez Gómez	Universidad de Málaga, España.	Profesor Titular en el Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universidad de Málaga. Sus líneas de investigación están centradas en el estudio del cine y de las narrativas cinematográficas, así como en la fotografía y el estudio de la imagen. Director de la revista Fotocinema.

Dra. Carmen Marta Lazo	Universidad de Zaragoza, España.	Catedrática de Periodismo de la Universidad de Zaragoza. Investigadora Principal del Grupo de Investigación en Comunicación e Información Digital (GICID). Sus líneas de investigación se centran en la comunicación digital y los nuevos medios. Co-editora de Revista Mediterránea de Comunicación.
Santiago Ramón Gómez García	Universidad de Sevilla, España.	Responsable de Gestión de Producción en Canal Sur Radio y Televisión S.A. Desde 1989 trabaja en el Departamento de producción de CSRTV. Profesor de Producción y Empresa Audiovisual II y III del Grado de Comunicación Audiovisual en EUSA - Escuela Universitaria Superior de Andalucía (adscrita a la Universidad de Sevilla).
Dra. María del Mar Rodríguez Rosell	Universidad Católica de Murcia, España.	Doctora en Ciencias de la Información (línea de investigación Comunicación Audiovisual). Acreditada por ANECA como Titular de Universidad. Dos Sexenios de investigación. 20 años de experiencia docente en la Universidad Católica de Murcia (España). Sus líneas de investigación se centran en el estudio de los prosumidores, especialmente niños y jóvenes.
Dra. Isleny Cruz-Carvajal	-Universidad Rey Juan Carlos, España. -Universidad Complutense de Madrid, España.	Profesora visitante en el Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universidad Rey Juan Carlos (Madrid). Doctora cum laude por la Universidad Complutense de Madrid (UCM). Masters en Historia y Estética del Cine, en Escritura de Guiones y en Comunicación Audiovisual. Sus líneas de investigación se centran en estudios de género, narrativa cinematográfica y géneros audiovisuales.

Tabla 8: Biorama del grupo de expertos (Elaboración propia).

A los profesionales investigadores citados en la tabla 8 se les envió una guía de evaluación de expertos. Dicho documento fue remitido mediante correo electrónico y fue devuelto cumplimentado con los criterios pertinentes al diseño de forma y contenido del cuestionario. La validación que hicieron de las variables a encuestar (descritas con detalle en las tablas 6 y 7) fueron las mostradas a continuación (tabla 9):

	Totalmente en desacuerdo	En desacuerdo	Ni desacuerdo ni deacuerdo	De acuerdo	Muy de acuerdo
VI 1-7		10%	30%	10%	50%
VD1	10%		50%		40%
VD2		10%	30%	30%	30%
VD3		10%	30%	20%	40%
VD4		20%	10%	10%	60%
VD5	20%	30%	10%	10%	30%
VD6		20%	50%	10%	20%
VD7			20%	30%	50%
VD8		10%		60%	30%
VD9	10%		20%	30%	40%
VD10		40%	10%	30%	20%
VD11	10%	40%	20%	20%	10%
VD12	10%	20%	30%	20%	20%
VD13	20%	30%	10%	20%	20%
VD14	10%	10%	30%	20%	30%
VD15	20%	20%	30%	20%	10%
VD16		20%	20%	30%	30%
VD17	50%		20%	20%	10%

Tabla 9: Resultado del juicio de expertos: Variables dependientes e independientes (Elaboración propia).

Una vez los expertos han respondido a la encuesta validando las variables para el análisis del presente estudio, se procede a trabajar los datos obtenidos de forma estadística. En primer lugar, se obtiene la media aritmética (M) que, según Castro Sánchez (2002, p. 183), “es aquel valor de la variable que representa el centro degravedad de la distribución. Es decir, la media aritmética (M) proporciona aquel valor de la variable en la que la distribución de observaciones queda equilibrada. Así pues, la media aritmética representa el punto de equilibrio de la distribución, a modo de balanza.” Por consiguiente, la media aritmética permite conocer el equilibrio existente en la distribución de los indicadores. Al ser la escala de Likert del 1 al 5, la media daría como resultado de mínimo un valor de 2,5, por lo que todo indicador que obtenga más de este número se consideraría con peso suficiente para ser incluido en el instrumento final. En el caso del presente estudio, todas las variables de la encuesta, a excepción de una (VD17), como puede verse en la tabla 10, obtuvieron una media superior a 2,5, por lo que se consideró oportuno retirar únicamente el que no superó ese número. La media total de este instrumento ha sido 3, 47. Por otro lado, también se obtuvo la mediana, que según Sampieri *et al*. (2014, p. 286) “es el valor que divide la distribución por la mitad. Esto es, la mitad de los casos caen por debajo de la mediana y la otra mitad se ubica por encima de ésta”.

Variable	VI-1-7	VD1	VD2	VD3	VD4	VD5	VD6	VD7	VD8	VD9	VD10	VD11	vd12	VD13	Vd14	Vd15	vd16	Vd17
Exp.1	3	3	4	2	2	4	4	3	2	3	2	2	1	2	4	1	2	1
Exp. 2	4	3	4	3	2	2	3	4	4	4	2	2	2	2	3	2	2	1
Exp.3	2	3	3	3	5	5	3	4	4	5	4	4	5	4	3	3	3	1
Exp.4	5	5	5	5	5	5	5	3	4	5	4	3	4	4	5	4	4	4
Exp.5	5	5	4	3	5	2	3	5	4	1	3	1	3	1	3	3	3	1
Exp.6	3	1	2	4	4	1	2	4	4	4	4	2	3	3	4	4	4	4
Exp.7	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5
Exp. 8	5	3	3	5	5	2	2	5	5	3	2	3	4	5	2	1	4	1
Exp. 9	5	5	5	4	3	3	3	5	4	5	5	4	3	2	5	3	5	3
Exp 10	3	3	3	5	5	1	3	5	5	4	2	2	2	1	1	2	5	3
Media	4	3,6	3,8	3,9	4,1	3	3,3	4,3	4,1	3,9	3,3	2,8	3,2	2,9	3,5	2,8	3,7	2,4
Mediana	4,5	3	4	4	5	2,5	3	4,5	4	4	3,5	2,5	3	2,5	3,5	3	4	2

Tabla 10: Media aritmética de las respuestas del juicio de expertos[123].

Asimismo, tras la eliminación de la VD17 por no superar el mínimo exigido por la media aritmética (M), el siguiente paso fue calcular la confiabilidad con ayuda del Alfa de Cronbach (α). Según Welch y Comer (1988), el Alfa de Cronbach (α) concibe que los ítems a analizar (medidos en escala Likert) se encuentran profundamente correlacionados. Según Quera Virla (2010, p. 250), desde el nacimiento del Alfa de Cronbach los investigadores han sido capaces de "evaluar la confiabilidad o consistencia interna de un instrumento constituido por una escala Likert". Además, según Ledesma, Molina y Valero (2002), el Alfa de Cronbach es el método de confiabilidad más empleado por los investigadores y permite acceder a un mayor grado de homogeneidad en el instrumento, y, de este modo, proporciona información sobre la validez o no de los ítems establecidos para medir los objetivos planteados en el presente estudio. Según Tavakol y Dennick, (2011), el resultado del alfa debe estar entre 0,7 y 0,9 para que el instrumento sea considerado confiable (siendo 0 la posición más baja y 1 la más elevada). El resultado del Alfa de Cronbach del instrumento del presente estudio ha dado como resultado 0,90, por lo que se considera altamente confiable y homogéneo.

α	Coeficiente de confiabilidad del cuestionario	0,90
K	Número de items del instrumento	17
$\sum S_i^2$	Sumatoria de la varianza de los items	23,42
S_T^2	Varianza total del instrumento	148,96

Tabla 11: Datos del Alpha de Cronbach (α) (Juicio de expertos).

En último lugar, se procedió a realizar la medida de concordancia por Kappa de Fleiss, que según Torres Gordillo y Perera Rodríguez (2009, pp. 95-96) es una fórmula

[123] Nota: El orden de los expertos no es relativo al revisado en la tabla 8. La media total del instrumento validado es m=3,47.

estadística que, a diferencia del Kappa de Cohen que sería definido como “un estadístico de concordancia entre dos investigadores que corrige el azar” (p. 95), añadiría “el cálculo del sesgo del codificador (precisión-error) y el cálculo de la concordancia (calibración)”. La interpretación del índice Kappa de Fleiss sería la siguiente: Entre 0.40 y 0.60 sería una concordancia regular, entre 0.61 y 0.75 se daría una concordancia buena y si el resultado es superior a 0.75 la concordancia sería excelente (Torres Gordillo & Perera Rodríguez, 2009, p. 99). En el caso de la encuesta realizada a expertos, el Kappa de Fleiss ha dado como resultado - 0,01256, por lo que no existe una gran concordancia general entre los distintos expertos de la encuesta.

Cuenta de EXPERTO	**Etiquetas de columna**					
Etiquetas de fila	**1**	**2**	**3**	**4**	**5**	**Total general**
VD1	1		5		4	10
VD10		4	1	3	2	10
VD11	1	4	2	2	1	10
VD12	1	2	3	2	2	10
VD13	2	3	1	2	2	10
VD14	1	1	3	2	3	10
VD15	2	2	3	2	1	10
VD16		2	2	3	3	10
VD2		1	3	3	3	10
VD3		1	3	2	4	10
VD4		2	1	1	6	10
VD5	2	3	1	1	3	10
VD6		2	5	1	2	10
VD7			2	3	5	10
VD8		1		6	3	10
VD9	1		2	3	4	10
VI-1-7		1	3	1	5	10
Total general	**11**	**29**	**40**	**37**	**53**	**170**

Tabla 12: Validación a las variables en la encuesta de expertos para la ficha de análisis.

Como puede verse en la tabla 12, las variables que han obtenido una respuesta favorable han sido 90 de acuerdo, 40 en desacuerdo y 40 en una posición intermedia (170 respuestas totales). Las variables que han obtenido un mayor grado de acuerdo han sido VD3, VD4, VD7, VD8 y VD9. Por el contrario, las variables que han tenido mayor desacuerdo han sido los números VD5, VD11 y VD13. Por último, las variables que empatan en número de “favorables” y “desfavorables” han sido VD5 y VD13 al ser sumadas con el valor intermedio de la escala. En el resto de respuestas de los expertos, existe una homogeneidad más positiva que negativa. Todo esto queda detallado en la tabla 13, a fin de ilustrar las variables que se utilizarán en la encuesta final. Por todo ello, se han decidio suprimir las variables independientes 5, 11 y 13 y dejar el resto de variables tal y como se plantearon al principio de la encuesta.

Consideración de los expertos	Número de las variables	Descripción de las variables.
Variables consideradas más favorables por los expertos.	VD3, VD4, VD7, VD8, VD9.	VD3: Expresarse en redes sociales no implica que una productora deba cambiar nada ya que cada individuo tiene su propia opinión y cambiar una trama o ciertas partes de una obra audiovisual supondría un acto de censura para los creadores. VD4: Cuando una película o serie cambia su historia o enfoque por petición o presión social en las redes sociales se debe a una visión clientelista y económica, más que por empoderamiento del espectador. VD7: Las grandes casas productoras y distribuidoras piensan exclusivamente en sus intereses políticos y económicos a la hora de crear una determinada serie o película. VD8: Las grandes productoras y distribuidoras no les importa en absoluto nada relacionado con las causas que denuncian los espectadores en redes sociales, solo les importa no perder espectadores y expandir sus ideales políticos en las obras. VD9: Las grandes productoras y distribuidoras solo les interesa crear el contenido que la gente quiera consumir, más allá de sus intereses ideológicos.
Variables consideradas menos favorables por los expertos.	VD5, VD11, VD13.	VD5: Cuando una película o serie modifica su narrativa o trama por presión social en las redes sociales se debe a su compromiso para con los espectadores y por ofrecer productos de mayor calidad. VD11: Si se muestran altas cotas de crueldad e imágenes explícitas en las series y películas contemporáneas es debido a que estas imágenes son fruto de la realidad, más allá de que guste o disguste verlas.

		VD13: Cuestionar moralmente las imágenes crueles de las series y películas supondría un acto de censura para los creadores audiovisuales.
Empate entre positivas y negativas al sumar el punto intermedío de la escala Líkert.	VD5, VD13.	VD5: Cuando una película o serie modifica su narrativa o trama por presión social en las redes sociales se debe a su compromiso para con los espectadores y por ofrecer productos de mayor calidad. VD13: Cuestionar moralmente las imágenes crueles de las series y películas supondría un acto de censura para los creadores audiovisuales.

Tabla 13: Interpretación de los resultados de la encuesta a expertos.

En lo relativo a las observaciones cualitativas al instrumento, que formaban parte del último ítem del cuestionario de validación, cuatro de los 10 expertos recomendaron incluir aspectos de la espiral del silencio, el efecto arrastre, el efecto de tercera persona y la falacia *ad populum*. Visto que cuatro expertos inconexos, sin conocimiento entre ellos mismos, opinaron de la inclusión de estos efectos psicosociales, se procedió a revisar su pertinencia teórica a partir de la inclusión de variables a través de estudios citados en el marco teórico de esta investigación. De esta manera, se incluye un objetivo general nuevo en la investigación (OG2) que daría respuesta a la inclusión de teorías de percepción de la opinión pública, compuesta por OE4, OE5 y OE6 sobre el efecto de tercera persona, espiral del silencio y efecto *bandwagon*.

12.4.4. Versión definitiva del instrumento

Tras el proceso de comprobación de la fiabilidad y validez del cuestionario, llevado a cabo gracias a la participación de expertos y de estudios de confiabilidad como el Alfa de Cronbach y el Kappa de Fleis a las respuestas aportadas, y de la modificación que supusieron las recomendaciones de los expertos, se presenta la versión definitiva del cuestionario, entendiendo que, como resultado de los procesos anteriores, hubo cambios sustanciales al instrumento inicial (comparar Tablas 6, 7, 14 y 15).

Orden	Variables independientes	Opciones de los encuestados
VI1	País de residencia	385 por país (España y México – Dos países hispanohablantes que más consumen *streaming*).
VI2	Intervalo de edad	18-21, 22-25, 26-34, 35-41.
VI3	Sexo	(M, F, otro)
VI4	Nivel educativo	Primaria, ESO-Secundaria, Formación Profesional-Técnico no universitario, Universitario (grado en curso), Universitario (grado culminado), Universitario (máster/maestría en curso), Universitario (máster/maestría culminada), Universitario (doctorado en curso), Universitario (doctorado culminado)

VI5	Espectro ideológico con el que se identifica.	Extrema izquierda, izquierda moderada, centro, derecha moderada, extrema derecha
VI6	Plataforma streaming que consume más asiduamente	Netlifx, HBO, Filmin, Amazon Prime, Disney+, Otra
VI7	¿Cuál es la principal razón por la que usted consume contenidos audiovisuales?	Ocio-diversión, crítica, acompañamiento, arte

Tabla 14: Variables independientes definitivas (Elaboración propia).

Orden	Variables	Afirmación (para escala de Likert)
VD1	Sentimiento de Eficacia.	Quejarse en las redes sociales debería servir para cambiar aquellas cosas que se consideren injustas de una obra audiovisual por parte del espectador (por ejemplo, el tratamiento de un colectivo minoritario).
VD2	Sentimiento de Eficacia.	Las redes sociales deberían servir para que las productoras audiovisuales puedan escuchar a los espectadores de sus obras, tomando en cuenta su opinión como consumidores.
VD3	Sentimiento de Eficacia.	Las opiniones en redes sociales no deben implicar que una productora deba cambiar el guion de una obra audiovisual, pues cada individuo tiene su propia opinión y cambiar una trama o ciertas partes de una obra audiovisual supondría un acto de censura para los creadores.
VD4	Sentimiento de Alienación.	Cuando una película o serie cambia su historia o su enfoque (histórico, social...), por petición o presión en las redes sociales, es debido a una visión clientelista y económica de las productoras más que por empoderamiento del espectador.
VD5	Sentimiento de Alienación.	Cuando una película o serie modifica su narrativa o trama por presión social en las redes sociales es debido a que muchas cosas que antes se pasaban por alto, ahora es impensable hacerlo. Corregir errores es signo de avance y progreso social, no de censura.
VD6	Sentimiento de Cinismo	Las grandes casas productoras y distribuidoras (Warner, Disney, Universal, Netflix...) piensan exclusivamente en sus intereses políticos y económicos a la hora de crear una determinada serie o película.
VD7	Sentimiento de Cinismo	Las grandes productoras y distribuidoras no les importa en absoluto nada relacionado con las causas sociales que denuncian los espectadores en redes, solo les importa no perder audiencias y expandir sus ideas políticas.
VD8	Sentimiento de Cinismo	Las grandes productoras y distribuidoras solo les interesa crear el contenido que la gente quiere consumir por temas de mercado, más allá de sus intereses ideológicos.
VD9	Espiral del silencio	Las productoras de cine y series de televisión atienden al ambiente social que se respira en sociedad para detectar qué temas controvertidos deberían tratarse y cuáles deberían ser silenciados en sus narrativas.

VD10	Efecto de arrastre (*Bandwagon effect*).	Las productoras fomentan la presencia de temas polémicos "de moda" a fin de que haya más espectadores consumiendo su producto.
VD11	Efecto Tercera Persona.	Sientes que el contenido que consumes, incluso si se tratan temas “delicados” (política, aborto, inmigración…) en las películas y series actuales no te afecta tanto a ti, pues eres consciente de lo que ves, pero sí crees que podría afectarle más a los demás.
VD12	Elementos del cine de la crueldad percibidos por la audiencia.	El audiovisual no debe ser una "válvula escapista" de la realidad, más bien debería enfrentar al espectador con las duras realidades del mundo para que este conozca la crueldad de la naturaleza humana.
VD13	Elementos del cine de la crueldad percibidos por la audiencia.	Mostrar sin paliativos el sufrimiento de los problemas del mundo en el entretenimiento audiovisual se hace con el fin de concienciar a los espectadores, más que por simple morbo.
VD14	Elementos del cine de la crueldad percibidos por la audiencia.	La visión apocalíptica y distópica de muchas series y películas actuales es una moda derivada de la exageración mediática a la que estamos cada vez más acostumbrados.
VD15	Elementos del cine de la crueldad percibidos por la audiencia.	Las series y películas de hechos históricos, biográficos o basados en historias reales, deben mostrar rigor y fidelidad histórica y realismo, incluso por encima de la voluntad de sus creadores.
VD16	Elementos del cine de la crueldad percibidos por la audiencia.	Hoy en día, consumir películas o series de televisión actuales es algo deprimente que mina el ánimo del espectador y le resta la sensación de vitalidad.

Tabla 15: Variables dependientes definitivas (Elaboración propia).

Además, una vez se tuvó preparada la encuesta para ser enviada, esta fue mandada previamente al Comité de Ética de Investigación (CEI) de la Universidad Rey Juan Carlos, quienes aprobaron satisfactoriamente el instrumento tras una única ronda de correcciones.

12.5. Muestra

En los métodos cuantitativos, la muestra “es un subgrupo de la población de interés sobre el cual se recolectarán datos, y que tiene que definirse y delimitarse de antemano con precisión, además de que debe ser representativo de la población” (Sampieri *et al.*, 2014, p. 173). El objetivo del investigador debe ser que los resultados hallados en la muestra sean generalizados, extrapolados e inferidos a la población, siendo el interés de este estudio que la muestra sea estadísticamente representativa (*op.cit.*). Asimismo, atendiendo a López (2004, s/p). hay tres definiciones esenciales a tener en cuenta:

1. Población. Es el conjunto de personas u objetos de los que se desea conocer algo en una investigación. "El universo o población puede estar constituido por personas, animales, registros médicos, los nacimientos, las muestras de laboratorio, los accidentes viales entre otros" (Pineda *et al.*, 1994, p. 108).

2. Muestra. Es un subconjunto o parte del universo o población en que se llevará a cabo la investigación. La muestra es una parte estadísticamente representativa de la población.

3. Muestreo. Es el método utilizado para seleccionar a los componentes de la muestra del total de la población. "Consiste en un conjunto de reglas, procedimientos y criterios mediante los cuales se selecciona un conjunto de elementos de una población que representan lo que sucede en toda esa población" (Mata & Macassi, 1997, p. 19).

En las investigaciones cuantitativas, la labor del investigador en comunicación social es seleccionar una población, extraer la muestra, proceder al muestreo probabilístico, teniendo cuidando de que sea representativa a toda la población (Pineda *et al*., 1994, p. 120). El muestreo probabilístico es un "subgrupo de la población en el que todos los elementos tienen la misma posibilidad de ser elegidos" (Sampieri *et al*., 2014, p. 175). La primera vía para llevar a cabo un muestreo probabilístico es calcular un tamaño de muestra que sea representativo de la población mientras que, la segunda, consiste en seleccionar los elementos muestrales de manera que al inicio todos tengan la misma posibilidad de ser elegidos (p. 180). Así pues, el tipo de muestro probabilístico que se llevará a cabo es el aleatorio simple. Se trata de un método de selección de unidades, extraídas de una población "homogénea" de tamaño (n) de forma que, en cada una de las muestras, tengan la misma oportunidad de ser escogidas (Tamayo, 2001, pp. 4-5).

12.5.1. ¿Qué es un milennial y un centennial?

Atendiendo a Dimock (2019), investigador del *Pew Research Center*, los *millennials* son aquellos individuos nacidos entre 1981 y 1996, mientras que cualquier persona nacida a partir de 1997 sería considerada miembro de otra generación posterior. La generación Z (*centennials*) sería aquella nacida entre 1997 y 2012. Es decir, actualmente, en 2022, la generación *millennial* la conforman personas que tienen entre 26 y 41 años, mientras que los *centennials* son aquellos cuya edad se establece entre los 18 y 41 años -también para 2022-.

En primer lugar, los *millennials* son miembros de una generación que nacen rodeados de medios mayoritariamente digitales pero que han tenido acceso también a la tecnología analógica (Barrientos-Báez *et al.*, 2021, p. 286), y cuya identidad está construída sobre "los cambios culturales resultantes de los cambios sociales, eventos económicos y políticos que han ocurrido en los años de formación de este desarrollo generacional" (Ross & Rouse, 2020, s/p). Por ejemplo, algunos rasgos que caracterizan a los *millennials* son diversidad étnica y el haber vivido el rápido ritmo de la globalización, así como la proliferación tecnológica y la recesión económica. Además, les interesan los "valores de tolerancia y justicia social" (*op.cit.*).

En segundo lugar, los *centennials,* atendiendo a otro análisis del *Pew Research Center* (Parker *et al.*, 2019)*,* a pesar de coincidir en muchos de los valores de la generación *millennial,* se diferencian de esta generación en dos facetas*:* En primer lugar, los miembros de la Generación Z son más propensos a decir "que conocen a alguien que prefiere que los demás usen pronombres de género neutral para ellos" (*They*) y, en segundo lugar, son más dados a preferir que los formularios o perfiles en línea que

preguntan sobre el género “deba incluir opciones distintas a hombre o mujer” (Parker *et al.*, 2019).

Del mismo modo, los *centennials* reflejan características de los *millennials* en cuestiones de índole social y política como “la raza demográfica, la diversidad étnica, la percepción de que la diversidad racial y étnica es buena para la sociedad, la creencia de que el gobierno debe velar por el bien de la sociedad y el liberalismo político” (Ross & Rouse, 2020, s/p). En definitiva, son grupos generacionales concienciados con la justicia social y la diversidad en todas sus formas.

12.5.2. Estrategia y técnica de muestreo – España

En este punto se procederá a explicar el actual estado del equipamiento y uso de las TIC en los hogares, así como el uso de plataformas *streaming* en España. Según el INE (Instituto Nacional de Estadística), publicado en noviembre de 2021, en los últimos tres meses el 93,9% de la población de 16 a 74 años ha usado internet, el 55,2%ha comprado en la red y el 17,6 de los ocupados de 16 a 74 años ha teletrabajado durante la semana anterior. De hecho, desde el 2014, el número de hogares con banda ancha en España no ha hecho más que crecer (tabla 16).

PERIODO	VALOR	TIPO DATO
2021	95,9	Definitivo
2020	95,3	Definitivo
2019	91,2	Definitivo
2018	86,1	Definitivo
2017	82,7	Definitivo
2016	81,2	Definitivo
2015	77,8	Definitivo
2014	73,0	Definitivo

Tabla 16: Hogares con conexión de banda ancha en España. Fuente: INE (2021).

Así pues, según la Fundación Telefónica (2021, p. 11), España es “líder en fibra” y alcanzará, para finales de 2025, un 100% de cobertura. Así pues, si España ya alcazaba un alto grado de digitalización hace años, los confinamientos habidos a lo largo del 2020, año de la pandemia de la COVID-19, han acelerado el proceso (p. 18):

- Los usuarios que utilizan internet varias veces al día han pasado del 74,9% en 2019 al 81% en 2020.
- El porcentaje de la población que utiliza internet al menos 5 días a la semana también crece notablemente (5,5 puntos más), hasta alcanzar el 83,1 %.
- El incremento del uso de internet es más apreciable entre las personas de más edad, que han aprovechado su conexión para mantener el contacto con sus familiares y amigos durante las etapas de aislamiento y para acceder a contenidos de ocio y entretenimiento.
- El porcentaje de usuarios diarios en la franja de los 55 a los 64 años ha crecido 7,8 puntos porcentuales en 2020, y se ha situado en el 72,7%.

- Entre los 65 y los 74 años el crecimiento ha sido de 7,4 puntos, y ha llegado al 50,7%. Por encima de los 75 años también se han producido notables incrementos.
- Los usuarios diarios de 75 y más años suponen el 17,1% del total, 5,2 puntos más que en 2019.

Respecto a las actividades concretas, el 57 % vieron más series o películas en servicios de streaming, el 47 % dedicaron más tiempo a las redes sociales, el 46 % utilizaron más la mensajería instantánea, el 39 % escucharon más música a través de servicios de streaming y el 36 % gastaron más tiempo en aplicaciones móviles (Fundación Telefónica, 2021, p. 58). Además, debido al confinamiento, con sus evidentes necesidades de distancia social se han alterado las costumbres de ocio de la población, lo que ha hecho que los "espectáculos públicos", tales como "conciertos, cine, teatro, deporte", hayan sido reemplazados por "más horas de consumo audiovisual del hogar" (p. 241). Asimismo, las plataformas de distribución bajo demanda alcanzaron "un uso muy elevado de internet de 20 a 24 años (91,5%) y de 25 a 34 años (85,9%)", haciendo que caiga hasta 10 puntos el número de usuarios que descargan contenido audiovisual desde páginas ilegales (p. 244).

Así pues, el último informe de Barlovento Comunicación (2021) sobre OTT[124] en España, datado en diciembre de 2021, estipulaba los siguientes datos:

1. El 82,8% de hogares españoles tienen acceso a contenidos de pago.
2. Cada hogar tiene acceso de media a 2,7 plataformas de pago.
3. Las tres OTT's con mayor cuota de consumo son: Netflix (33,8%), Amazon Prime Video (18,4%) y Movistar (13,1%).
4. Netflix encabeza el ránking de OTT's con un 60% de alcance entre la población española.
5. HBO es la plataforma que más crece respecto a la ola anterior y llega al 26,4% de hogares. HBO escala dos puestos y se coloca como 3ª plataforma más consumida, por delante de Disney y Movistar.
6. La plataforma que más usuarios pierde respecto a la ola anterior es Movistar con un 20,3% de alcance.
7. Cada español gasta de media 39 euros al mes en OTT's.
8. Netflix es la plataforma más valorada entre sus propios usuarios con una puntuación de 7,92.

[124] Las siglas OTT corresponden a "*Over The Top*", que en español podría traducirse como "excesivo"**.** En el mundo de la tecnología y comunicación se utiliza este término para hablar de la "transmisión libre", es decir, aquel contenido que no requiere de una operadora para su distribución. La forma en la que se distribuye este contenido es a través de Internet mediante las aplicaciones (AIMC, 2021).

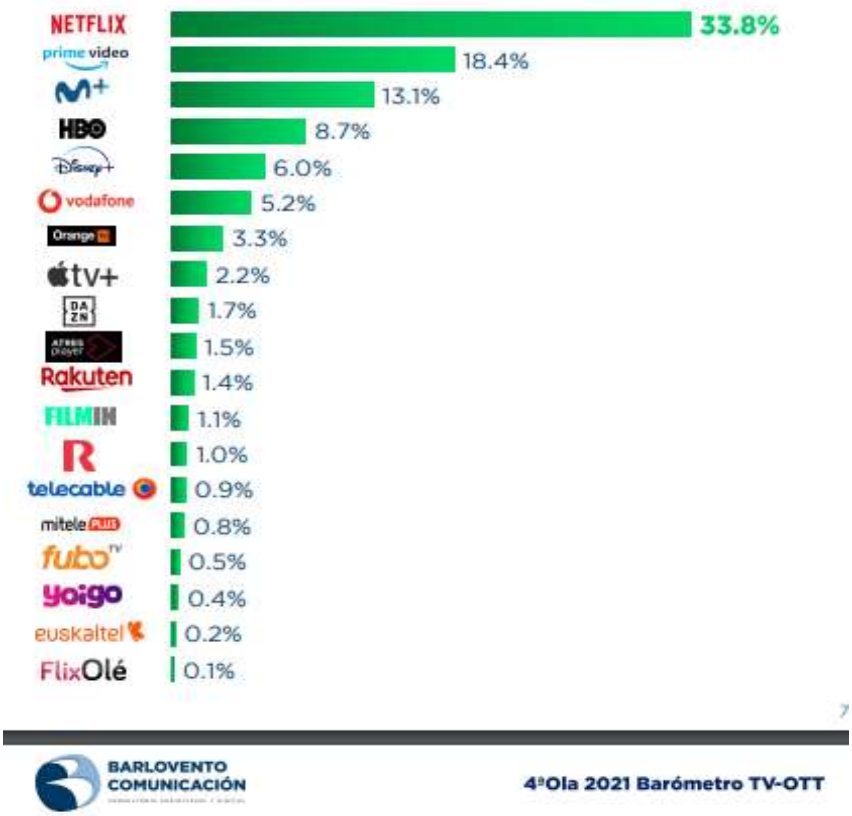


Imagen 154: Cuota de pantallas de OTT en España (diciembre 2021).
Fuente: Barlovento Comunicación (2021).

Del mismo modo, la AIMC (Asociación para la Investigación de Medios de Comunicación), aseguró en su último estudio (también de diciembre de 2021), que el incremento de OTT ha crecido sustancialmente en la última ola de la Covid-19 en España (AIMC, 2021):

1. Un 91% de la población accede a contenidos de plataformas de televisión de pago los días que permanecen en su domicilio habitual durante los meses de julio y agosto.
2. El 44% de los usuarios de este tipo de plataformas se conecta a ellas durante sus estancias vacacionales en España y un 40% cuando salen al extranjero.
3. 9 de cada 10 encuestados accede a internet desde casa los meses de julio y agosto, y su consumo es ligeramente superior al habitual durante el resto del año.
4. El consumo de televisión y radio en formato tradicional sigue prevaleciendo en la época estival, mientras que, para los medios impresos, se impone el acceso digital.

España sería en 2021, según una encuesta de FINDER (2021), el 7º país del mundo donde un porcentaje de la población afirma pagar, al menos, una plataforma *streaming*. Además, también se trata del 2º país europeo, detrás de Irlanda (3º puesto), y el primero de habla hispana en afirmar utilizar al menos una plataforma. En el caso de América Latina, Brásil sería el 2º país del mundo con un porcentaje poblacional en el que se confirma que en cada hogar hay al menos una plataforma *streaming* pagada y México sería el 10º país del mundo (Laycock, 2021), pero el primer de habla hispana.

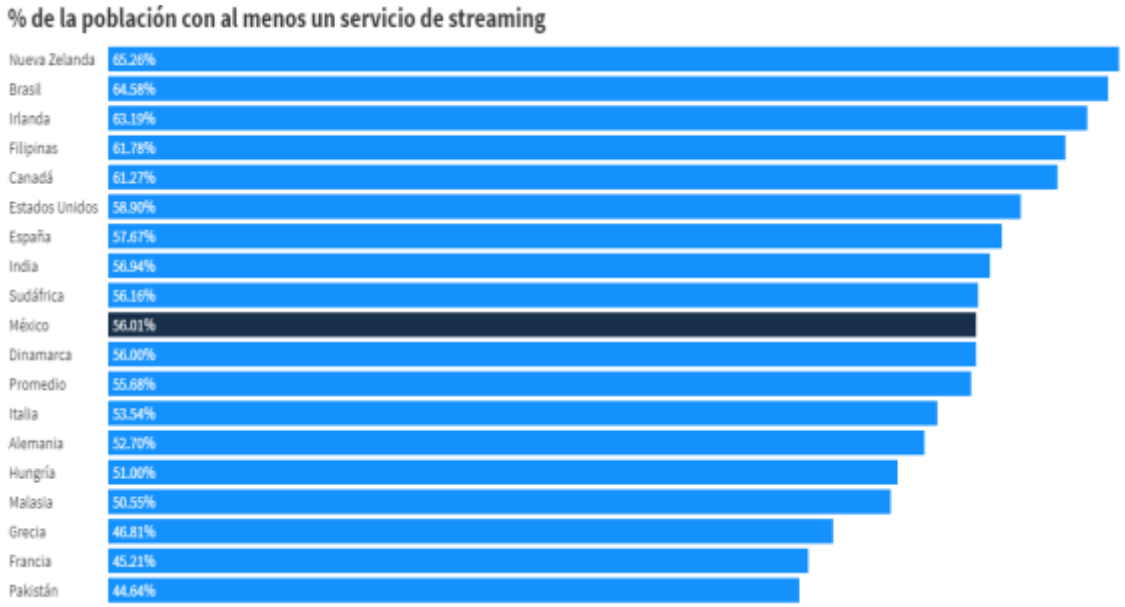


Imagen 155: Países en el que un determinado porcentaje de la población tiene al menos un servicio streaming en su hogar.
Fuente: Finder.com (2021).

Concretando en España, la plataforma *streaming* más popular es Netflix, liderando el consumo con un 43,87% que afirma estar pagando una suscripción. El siguiente para los españoles es Amazon Prime Video con un 24,05. La tercera posición es para HBO, que se halla con un 10,31% (Finder, 2021).

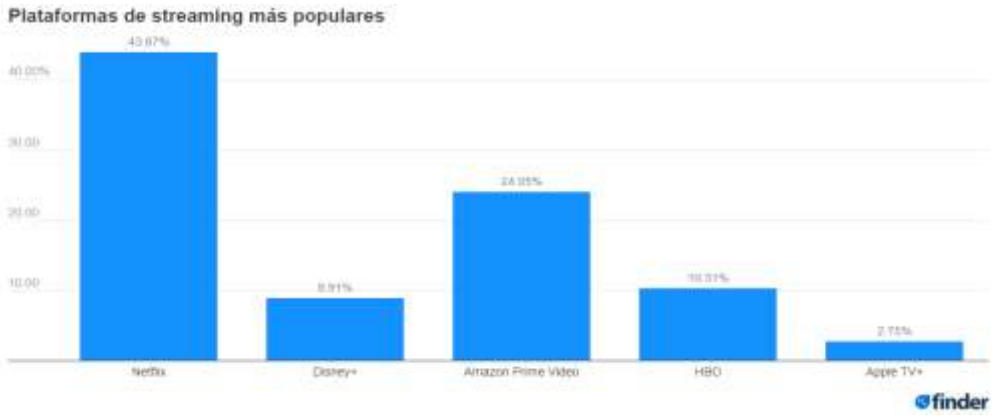


Imagen 156: Plataformas *streaming* más vistas en España.
Fuente: Finder.com (2021).

En conclusión, España es un país en el que el 82,8% de la población tiene acceso contenidos de pago, en el que Netflix lidera en comparación a otras plataformas (seguidas normalmente de Amazon Prime Video, Hbo y Movistar+), y en el que cada espectador gasta de media 39 € al mes por OTT.

12.5.2.1. Consumo de OTT en España por parte de los millennials y centennials.

En primer lugar, este estudio se enfocará, por un lado, en las personas incluidas en la generación etaria *millennials* y *centennials* de España mayores de 18 años, los cuales,

para 2022, tienen una franja de edad que oscila de los 18 a los 41 años -aunque comenzarían a los 14 años de edad, se han eliminado estos por temas éticos. Según el INE (2021), la población total de esta franja asciende a 13.180.957 personas, tal y como puede apreciarse en la siguiente gráfica:

Imagen 157: Población de 18 a 41 años en España (Julio de 2021).
Fuente: INE (2021).

Atendiendo a Barlovento (2016), los *millennials* españoles representan el 20,1% de la población con 8,9 millones de individuos, siendo así una quinta parte del total de espectadores televisivos. Este grupo generacional se caracteriza en España por los siguientes matices (Barlovento, 2016):

- Por regiones, los *millennials* que más consumen son los ciudadanos de Extremadura (183 minutos de promedio diario), seguidos de los habitantes de Galicia (179 minutos) y de los de Castilla-La mancha (174 minutos). Por otro lado, los *millennials* de Baleares (141 minutos), Madrid (146 minutos) y País Vasco (146 minutos) son los que menos tiempo dedican al día a ver la televisión.
- El 44% de los *millennials*, la mayoría, ve la televisión sin compañía, pero, si están acompañados, son el grupo que dura más tiempo frente a la televisión.
- Cuanta más edad, mayor tiempo de consumo televisivo. Los individuos de 33 años son los que más tiempo de televisión ven de promedio diario con 189 minutos.
- Los *millennials* tienen la mayor representación sobre el total de la audicencia en la madrugada y el *late-night* todos los días de la semana.

Del mismo modo, según un informe de Barlovento (2021), el 89,6% de los jóvenes entre 18 y 24 años españoles consumen plataformas *streaming*, el 92, 6% de los individuos entre 25 y 24 años también y, por último, las personas entre 35 y 44 años representan el 88,6% de este grupo en cuanto a disfrute de OTT. Por otro lado, según el AIMC (2019), la mitad de los hogares españoles tienen acceso a televisión de pago (53,8%). Sin embargo, pese a que esta tipología televisiva sigue ganando suscripciones en España, las OTT han pasado de no existir apenas en 2015 a encontrarse en el 38% de las casas españolas a finales de 2019 (*op.cit.*).

12.5.3. Estrategia y técnica de muestreo – México

El segundo lugar en el que se pretende aplicar la encuesta es México. Según una encuesta nacional de contenidos audiovisuales de la IFT (Instituto Federal de Telecomunicaciones), en México resultaron los siguientes datos del 2019 (pp. 9-10):

- 95% de los hogares reportan tener televisión, en promedio dicen tener 1.8 televisores.
- Cerca de 55% de los hogares dijeron contar únicamente con señal de televisión abierta.
- 77% de los entrevistados señalaron ver contenidos de canales de televisión abierta.
- Noticias y Películas son los tipos de programas de televisión abierta que los entrevistados declararon ver con mayor frecuencia.
- El 45% de los hogares con televisor cuenta con señal de televisión de paga. En estos hogares, el 70% de las personas consume canales de televisión abierta.
- Entre quienes cuentan con televisión de paga, 36% señalan que la principal razón para contratar el servicio es tener más opciones de contenidos y canales.
- 58% de los hogares que no cuentan con televisión de paga destacan que el precio del servicio es la razón principal para no contratarlo.
- Películas y series son los tipos de contenidos de televisión de paga que las personas ven con mayor frecuencia.

En cuanto al consumo de plataformas digitales, los resultados de la encuesta iluminaron los siguientes resultados (IFT, 2019, pp. 9-10):

- 51% de los entrevistados declararon consumir contenidos audiovisuales por internet.
- YouTube es utilizado por el 80% de las personas que consumen contenidos
- por internet, seguido por Netflix con un 35%.
- 38% de las personas que ven contenidos por internet pagan una suscripción periódica, mientras que el 84% usan páginas o aplicaciones que no requieren de un pago.
- 46% de los entrevistados que consumen contenidos por internet, ven con mayor frecuencia películas; seguidos por series con el 38%; y videos musicales con el 36%.
- El teléfono celular es el dispositivo que más se usa para consumir contenidos por internet en un 83%, seguido de smart tv, en un 24%.
- 91% de los entrevistados que consumen contenidos por internet lo hacen en su hogar, y 14% en el trabajo.
- 38% de las personas escuchan contenidos de audio o música por internet.
- 23% dijo jugar videojuegos, siendo el teléfono celular es el dispositivo más utilizado para estos fines.

Asimismo, una encuesta de la casa Nielsen (2020) asegura que, debido a la pandemia de COVID-19 en el año 2020, el acceso a internet por parte de la población

mexicana es principalmente en casa, en segundo lugar, en el trabajo y, por último, en casa de algún conocido. Además, la mayoría de los mexicanos han declarado utilizar el *smartphone* como principal vehículo de acceso a internet. Igualmente, los mexicanos pasan un promedio de 94 horas en línea a la semana (de los cuáles un 58% ha admitidio consumir contenido simultáneo en distintas plataformas a diario). En último lugar, Netflix es la plataforma más usada para ver contenido en línea, delante de YouTube, Amazon Prime, Claro Video y HBO GO, mientras que YouTube, Vimeo o plataformas similares son las más usadas para escuchar música en México, seguido de aplicaciones de música gratuita y música en vivo en la radio (Nielsen, 2020).

Atendiendo a Chevalier Naranjo (2020), en los últimos años se está dando un crecimiento exponencial en toda América Latina en la demanda de las OTT. En virtud del estudio de Statista (imagen 158), puede observarse que México es el país hispanohablante de toda América Latina en el que se pagan más suscripciones a plataformas streaming. Así pues, se espera que su consumo crezca hasta un 87% para el año 2025.

Imagen 158: Estudio del consumo de streaming en América Latina.
Fuente: Statista (2020).

Profundizando en los datos del año 2020, en México ha crecido, y se prevee que así seguirá varios años, el consumo de plataformas vía *streaming*. Las más vistas en México en el año 2020 han sido Netflix, Youtube y Amazon Prime Video (Imagen 159). Además, se estimó que, en 2020, por primera vez en su historia, “el número de suscriptores de servicios de video vía *streaming* habría superado a los suscriptores de TV paga” en América Latina (Statista Research Department, 2021).

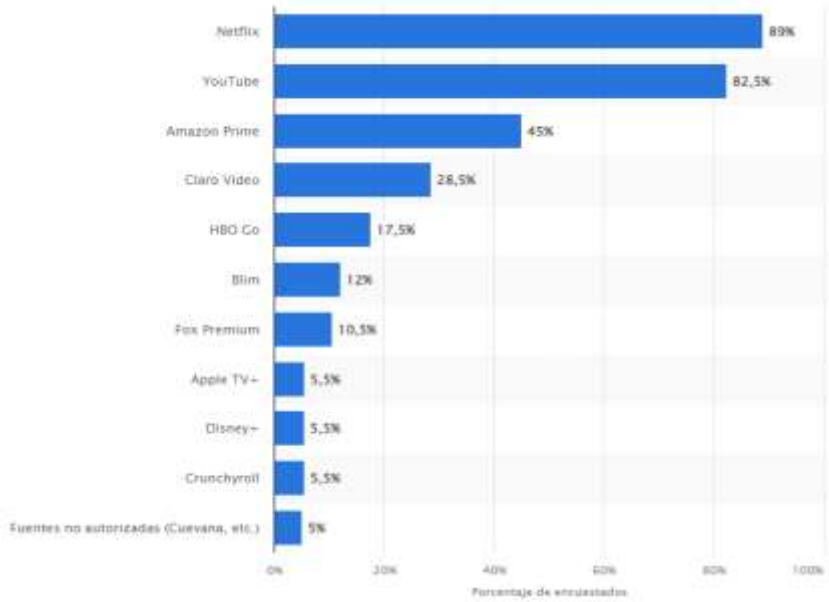


Imagen 159: Plataformas más consumidas en México (2020).
Fuente: Statista (2020).

Así, desde la llegada, en 2011, de Netflix a América Latina, esta se ha convertido en una de las plataformas *streaming* más utilizada. Hacia finales de 2021, Netflix superó los 41 millones de suscripciones en toda América Latina, convirtiéndose así en la plataforma con más alcance de todo el territorio. En 2020, año de la pandemia de Covid-19, Netflix batió records de suscripciones por *streaming* en América Latina, llegando a superar los 785 millones de dólares por trimestre.

Por otro lado, es importante atender a la reciente incorporación de Disney+ en tierras latinoamericanas en noviembre de 2020, ya que, desde su irrupción, las suscripciones se dispararon en Brasil, México y Argentina, siendo estos tres países los principales mercados mundiales de esta plataforma. En consecuencia, se espera que para 2026, Disney+ sea la segunda interfaz *streaming* con más suscripciones en América Latina por debajo de Netflix, superando a gigantes como Amazon Prime Video y HBO Max (Statista Research Department, 2021).

Asimismo, queda constancia de que América Latina es un territorio en el que las plataformas *streaming* están teniendo, desde hace años, un éxito exponencial año a año, lideradas (igual que en España) por Netflix. Concretamente, México es el país hispanohablante de América Latina con mayor número de suscripciones a OTT y del que se esperan mayores crecidas en los próximos años.

12.5.3.1. Consumo de OTT en México por parte de millenials y centennials

En segundo lugar, en cuanto a los *millennials* y *centennials* de México cuya edad oscile entre 18 y 41 años, existe una población de 46.200.000 personas (Inegi, 2020) censados en 2020. Según IAB (2017), el 78% de los *millennials* mexicanos pagaban Netflix como principal sistema de pago de entretenimiento por internet, aunque también sentían gran afinidad por los vídeos de corta duración. Su preferencia de contenidos para consumir suele ser de música (63%), bromas, chistes y memes (53%), entretenimiento (53%), noticias (46%) e información de amigos y conocidos (40%) aunque, por otro lado, su preferencia para compartir contenido es imágenes (59%), memes (48%), vídeos (40%),

fotos de familiares, conocidos y amigos (38%) y fotos de animales, comida o lugares (38%) (IAB, 2017).

Imagen 160: Población de México por género y edad.
Fuente: INEGI (2020).

Así pues, es el grupo que consume un número mayor de contenidos de vídeo por internet: 93% películas y 88% series de televisión (IAB, 2017). Acorde a esto, según un informe de Nielsen Ibope (2020), los *centennials* de México ha incrementado en 15 minutos su exposición a televisión abierta, 10 minutos a televisión de pago y 19 minutos a otras señales. La generación Z de México también ha sido la que mostró el mayor incremento en los minutos promedios consumidos con un 21% en todas las plataformas sociales, siendo Facebook la que tuvo un crecimiento más alto (33%) y Youtube la más baja (5%) (*op.cit.*). En cambio, los *millennials* mexicanos son la generación que tienen el crecimiento más bajo en consumo de contenidos digitales en cuanto a los minutos promedio consumidos, siendo Facebook la que más creció (hasta un 20%) (Nielsen Ibope, 2020).

Según Tendencias digitales (2019), los *centennials* mexicanos cuentan con 2.7 dispositivos de conexión a internet. Entre las cuatro actividades más habituales en las que esta generación utiliza internet están: escuchar música (44%), estudiar / hacer tarea (64%), limpiar la casa (45%), mientras esperan (41%). Además, el 22% de los internautas mexicanos, pertenecientes a los *centennials*, declaran navegar en internet mientras veían televisión, el 62% descarga aplicaciones y el 20% compra por internet. Asimismo, los contenidos de corta duración presentan mayor relevancia para esta generación, especialmente en los contenidos de entretenimiento (Tendencias digitales, 2019).

Por otro lado, en cuanto a los *millennials* mexicanos, su preferencia de videos recae unicamente en visionar películas, tutoriales y, especialmente, videos musicales. En su mayoría, los *millennials* utilizan entretenimiento de pago por la red, especialmente la plataforma de *streamming* Netflix. Finalmente, en cuanto a la duración, los *millennials* procuran ver videos de menos de 10 min (Tendencias digitales, 2019).

12.5.4. Muestras efectivas de la encuesta

Una vez expuestas las situaciones de España y México, respectivamente, en el convulso terreno de las plataformas *streaming,* se procede a explicar los motivos finales que han llevado a elegir ambos países para ejecutar la encuesta validada por los expertos.

En primer lugar, España y México son los dos territorios hispanohablantes donde más plataformas *streaming* se consumen en sus respectivos continentes. De hecho, en la lista de países, a escala mundial, en la que se determinaba el porcentaje de la población que tiene al menos un servicio *streaming* en su hogar (Imagen 155) para el año 2021, España se encontraba en el puesto 7 con un 57,67% y México en el puesto 10 con un 56,01%. Por tanto, esto coloca a España y México entre los diez países donde más *streaming* se consume del mundo y, concretamente, en los dos únicos hispanohablantes de los diez primeros países.

Por otro lado, en ambos países la plataforma más consumida es Netflix, siendo en España la plataforma más vista en 2021 con un 33,8% de consumo (Imagen 154) y siéndolo en Mexico con un 89% para 2020 (Imagen 159). Además, se espera que Netflix se mantenga liderando el sector en México para el año 2026 (Statista Research Department, 2021), mientras sigue creciendo, en toda America Latina, el consumo de OTT. Así pues, México sería el segundo país de América Latina, después de Brasil (que es actualmente el segundo país del mundo con mayor número de suscripciones a plataformas) con un 19,88% de consumo de *streaming* en 2020.

El cuanto al consumo de OTT en España y México por parte de espectadores *millennials* y *centennials* se pueden resumir las siguientes características: Por un lado, en España, los *millennials* y *centennials* superan, en franjas de edad que oscilan entre los 18 y los 44 años, el 88% de consumo de plataformas *streaming* (Barlovento, 2021). Por otro lado, en México, el 53% de *millennials* buscan entretenimiento como preferencia principal de contenidos, el 78% paga Netflix como principal OTT, el 93% prefiere películas, el 88% series y conforman el grupo que consume un número mayor de contenido de vídeos por internet (IAB, 2017). Finalmente, en cuanto a los *centennials* mexicanos, estos son propensos a contenidos de corta duración y a comprar por internet más que al consumo de vídeos.

Al ser la «población diana» en ambos países mayor de 100.000 personas, para la determinación de la muestra se empleará la fórmula de cálculo para poblaciones infinitas (Imagen 161), a fin de determinar el número de personas que van a ser encuestadas. Esta fórmula se emplea “cuando se desconoce el total de unidades de observación que la integran, o cuando la población es mayor a 100,000” (Aguilar-Barojas, 2005, s/p). Además, al tratarse de un muestreo probabilístico de selección aleatoria, todos los elementos “tienen la misma probabilidad de ser elegidos, siendo los individuos que formarán parte de la muestra seleccionados al azar mediante números aleatorios” (Casal & Mateu, 2003, p. 5).

$$n = \frac{z_{\alpha/2}^2}{4E^2}$$

Imagen 161: Fórmula de cálculo para poblaciones infinitas

Por tanto, en fórmula se ha tenido en cuenta un margen de confianza del 95%, y un margen de error del +/-5% y las cifras de población de *millennials* y *centennials* españoles (13.180.957 personas) y mexicanos (46.200.000 individuos), obteniéndose en ambos casos una muestra de 385 personas por cada región. En síntesis, la muestra efectiva del presente estudio serán 770 personas, 385 individuos de México y 385 de España, con un rango de edad que oscile entre 18 y 41 años.

12.6. Métodos de análisis de los resultados

Para la realización de la encuesta se ha empleado un formulario de *Google Forms.* Después de conseguidas las respuestas de la muestra efectiva, se procedió a descargar los resultados en formato .csv. Utilizando Microsoft Excel v. 2022, se limpiaron los datos vacíos y los errores que pudieron haberse recogido durante la aplicación de la encuesta, así como aquellos resultados nulos que se tomaron en la prueba de pilotaje.

En un segundo estadio, la base de datos .csv se exportó al programa de análisis estadístico R, el cual ya contaba preinstalado el paquete estadístico R-Commander. Se utilizaron para medir las correlaciones la prueba Anova de un factor y la prueba *p* de Pearson para conocer los grados de acuerdo y los niveles de correlación (positiva o negativa) entre variables dependientes.

La visualización de los datos se realizó con el *software* libre Datawrapper, utilizando las matríces .csv y la conversión a xls.

BELLUCCI CASSEL DUPONTEL

NORD-OUEST Y ESKWAD PRESENTAN

CANNES 2002/EN COMPETICION

IRREVERSIBLE

UN FILM DE GASPAR EON

vértigo · dts · MEDIA · MARS DISTRIBUTION · TECHNOVISION

CON MANON Y PRESTIA PRODUCCION ROSSIGNON/NORD-OUEST PRODUCTION Y GRANDPIERRE/ESKWAD COPRODUCCION STUDIOCANAL/120 FILMS/LES CINEMAS DE LA ZONE CON LA PARTICIPACION CANAL+ PRODUCTOR CATOIRE/MACHUEL DIRECCION THERY-LAPINEY ILUMINACION DEBIE SONIDO AUDY/BOUCHOT/DELOOF/HOLTZ MUSICA BANGALTER EFECTOS CHABRIER/MAC GUFF LIGNE HISTORIA/CAMARA/MONTAJE/REALIZACION NOE

13. Resultados

13.1. Sentimiento de eficacia en la audiencia española y mexicana

13.1.1. El tratamiento de la narrativa y las quejas en redes sociales

Los *centennials* de España y México sienten, de forma general, un nivel de eficacia política mayor que los *millennials*. Es decir, que los más jóvenes creen con mayor fuerza que el hecho de reivindicar por redes sociales puede traer consigo resultados positivos y eficaces por parte de la productora a la que se están quejando. Por otro lado, los *millennials*, aún sin estar absolutamente alejados de los *centennials*, no coinciden tanto en la idea de que quejarse en redes sociales pueda servir para lograr sus objetivos en cuanto al tratamiento narrativo que les pudiera parecer ofensivo, discriminatorio o incorrecto. Sin embargo, en ambos países encontramos un porcentaje prácticamente idéntico de indecisos respecto a dicha cuestión. Es más, los porcentajes más altos de estos resultados reflejan que, en su mayoría, los *millennials* y *centennials* de España y México no tienen una idea clara de si confían en las redes como vehículo para que sus reivindicaciones sean tomadas en cuenta (Imagen 162).

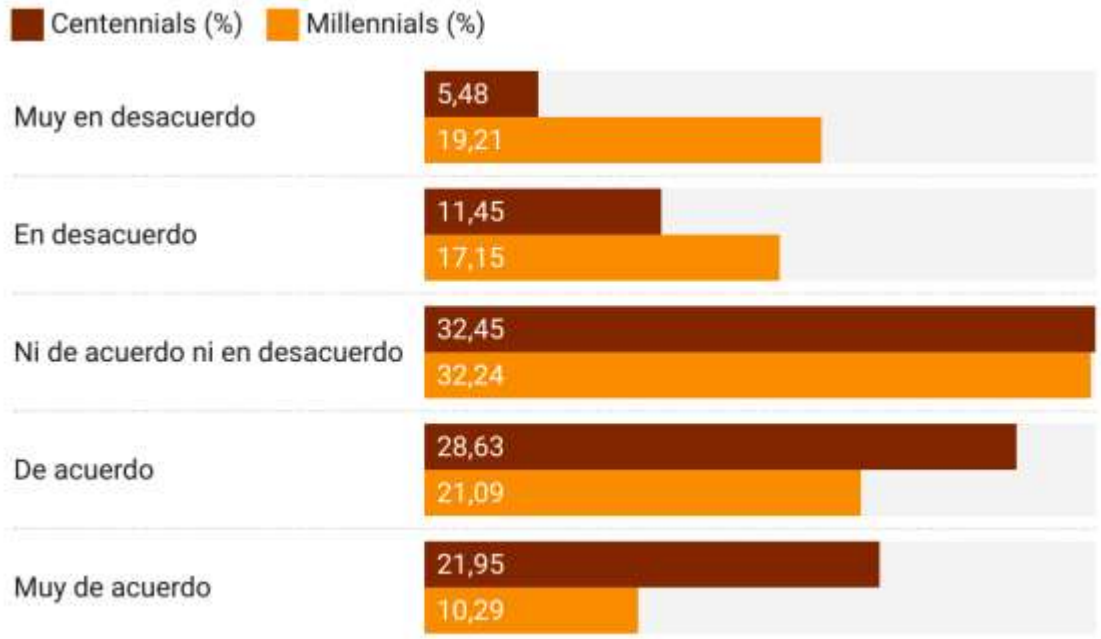


Imagen 162: ¿Quejarse en las redes sociales debería servir para cambiar aquellas cosas que se consideren injustas de una obra audiovisual por parte del espectador (por ejemplo, el tratamiento de un colectivo minoritario)?

Por otro lado, en la cuesta se descifró que existe una correlación estadísticamente positiva y significativa [$R(1000)=0.238$, $p<0.001$] entre afirmar que quejarse en redes debería servir para cambiar aquellas cosas que consideren injustas de una obra audiovisual y afirmar que las series y películas de hechos históricos, biográficos o basados en historias reales deben mostrar rigor y fidelidad histórica y realismo. Esto resulta comprensible, puesto en ambos casos se da más peso a cuestiones externas que a la voluntad del creador. Es decir, existe un sentimiento compartido por los individuos de ambas generaciones hacia la importancia del reflejo de la realidad antes que la voluntad de los autores de una obra audiovisual, lo que

demuestra el carácter implicado de los *millennials* y *centennials* a la hora de consumir una película o serie.

La prueba Anova de un factor indica que existen diferencias significativas entre los cuatro grupos de edad [F(3, 998)=26.160, p<0.001], siendo los más jóvenes quienes tienen mayor nivel de acuerdo con la idea de que la queja deba servir para cambiar lo que los espectadores consideren injusto en el tratamiento narrativo de algo que les moleste (M=3.62; DT=1.076), que los más mayores con los que menos (M=2.79; DT=1.267). Del mismo modo, son las mujeres quienes muestran un mayor acuerdo (M=3.52; DT=1.123) que los hombres (M=2.56; DT=1.157), [t(996)=-13.001, p<0.001]. Por otro lado, se encuentra una correlación significativa y negativa [R(1000)=-0.105, p<0.01] entre el nivel educativo y el acuerdo con la afirmación, lo que significa que a menor nivel educativo, mayor acuerdo existe con que las críticas en redes sociales deben servir para cambiar la narrativa de un producto audiovisual.

Asimismo, es interesante comprobar que el grado de acuerdo con la afirmación se correlaciona de manera significativa y negativa con el consumo de Amazon Prime Video [R(1000)=-0.096, p<0.01] y de Filmin [R(1000)=-0.192, p<0.001]. Es decir, hay mayor acuerdo cuando no se consumen estas plataformas. La correlación no es significativa con el consumo de Netflix, HBO, Disney+ u otras plataformas. Es decir, no se puede afirmar que haya una opinión afirmativa a la cuestión de la opinión en redes sociales sobre una trama en ninguna plataforma, pero sí que los espectadores de Filmin y Amazon Prime Vídeo no tienen un elevado sentimiento de eficacia política en tanto a la idea de quejarse en redes sociales.

Paralelamente, el grado de acuerdo con la afirmación de este punto se correlaciona de manera significativa y positiva con el consumo motivado por el acompañamiento [R(1000)=0.108, p<0.01], y de manera negativa con el consumo motivado por la crítica [R(1000)=-0.117, p<0.001] y por el arte [R(1000)=-0.066, p<0.05]. Sin embargo, la correlación no es significativa con el consumo motivado por ocio-diversión ni por educación. Esto significa que los espectadores más implicados en la queja por redes sociales son aquellos que consumen contenidos audiovisuales forma de acompañamiento (de manera pasiva) mientras realizan otras tareas, y los menos implicados son aquellos que pretenden ver la serie de una forma crítica. En último lugar, el espectro ideológico y el país de residencia no han mostrado diferencias significativas entre los participantes en este punto.

13.1.2. Las productoras audiovisuales deben escuchar a las audiencias

Por norma general, los *millennials* y *centennials* de España y México tienen un sentimiento de eficacia superior en cuanto a la expresión de sus opiniones en redes sociales para con las productoras. Aunque en ambos casos, es inferior el porcentaje de desacuerdo, los *millennials* están prácticamente equilibrados en cuanto a la aceptación de la utilidad de la expresión en redes sociales, pero son los *centennials* los que muestran una determinada concordancia positiva en cuanto a dicha utilidad (Imagen 163).

Imagen 163: Las redes sociales deberían servir para que las productoras audiovisuales puedan escuchar a los espectadores de sus obras, tomando en cuenta su opinión como consumidores.

Las similitudes con el punto anterior se encuentran en que, según la prueba T de Student, el espectro ideológico y el país de residencia no muestran diferencias significativas entre sí, las mujeres siguen siendo las que muestran un mayor acuerdo (M=4.13; DT=0.996) que los hombres (M=3.38; DT=1.328), [t(677.334)=-9.611, p<0.001] y sigue habiendo una correlación significativa y negativa [R(1000)=-0.114, p<0.001] entre el nivel educativo y el acuerdo con la afirmación “Las redes sociales deberían servir para que las productoras audiovisuales puedan escuchar a los espectadores de sus obras, tomando en cuenta su opinión como consumidores”, es decir, hay mayor acuerdo cuanto menor es el nivel educativo. Asimismo, se repiten los resultados en cuanto a la generación, siendo de nuevo los jóvenes quienes muestran mayor acuerdo (M=4.31; DT=0.822) y los más mayores quienes menos (M=3.54; DT=1.299).

Del mismo modo, existe una correlación estadísticamente positiva y significativa [R(1000)=0.270, p<0.001] entre afirmar que las redes sociales deberían servir para que las productoras audiovisuales puedan escuchar a los espectadores y tener sus opiniones en cuenta y afirmar que las series y películas de hechos históricos, biográficos o basados en historias reales deben mostrar rigor y fidelidad histórica y realismo.

Sin embargo, en cuanto al consumo de OTT se ha detectado una diferencia más específica: El grado de acuerdo con la afirmación de que las redes sociales deberían servir para que las productoras audiovisuales puedan escuchar a los espectadores se correlaciona de manera significativa y positiva con el consumo de Netflix [R(1000)=0.123, p<0.001] y de HBO [R(1000)=0.96, p<0.01], mientras que lo hace de manera negativa con el consumo de Amazon Prime Video [R(1000)=-0.072, p<0.01], de Filmin [R(1000)=-0.164, p<0.001] y de otras plataformas [R(1000)=-0.129, p<0.001]. La correlación no es significativa con el consumo de Disney+.

Por último, se descubrió que el grado de acuerdo con la afirmación de este punto se correlaciona de manera significativa y positiva con el consumo motivado por ocio-diversión [R(1000)=0.172, p<0.001] y, de nuevo, por acompañamiento [R(1000)=0.161, p<0.001]. Mientras que se correlaciona de manera negativa con el consumo motivado por la crítica [R(1000)=-0.151, p<0.001] y por el arte [R(1000)=-0.132, p<0.05].

13.1.3. Opinión en redes sociales y censura a los creadores

En las respuestas a la afirmación “las opiniones en redes sociales no deben implicar que una productora deba cambiar el guion de una obra audiovisual, pues cada individuo tiene su propia opinión y cambiar una trama o ciertas partes de una obra audiovisual supondría un acto de censura para los creadores”, encontramos un alto consenso positivo en ambas generaciones, pero excepcionalmente alta (43,22%) en los *millennials* frente al 31,26 % de los *centennials*, quienes consideran, en su mayoría, un acto de censura a los creadores el acto de opinar en contra de sus tramas. Es decir, en su mayoría, ambas generaciones, están en contra de la censura a los creadores, aunque los *millennials* en mayor proporción que los *centennials* (Imagen 164).

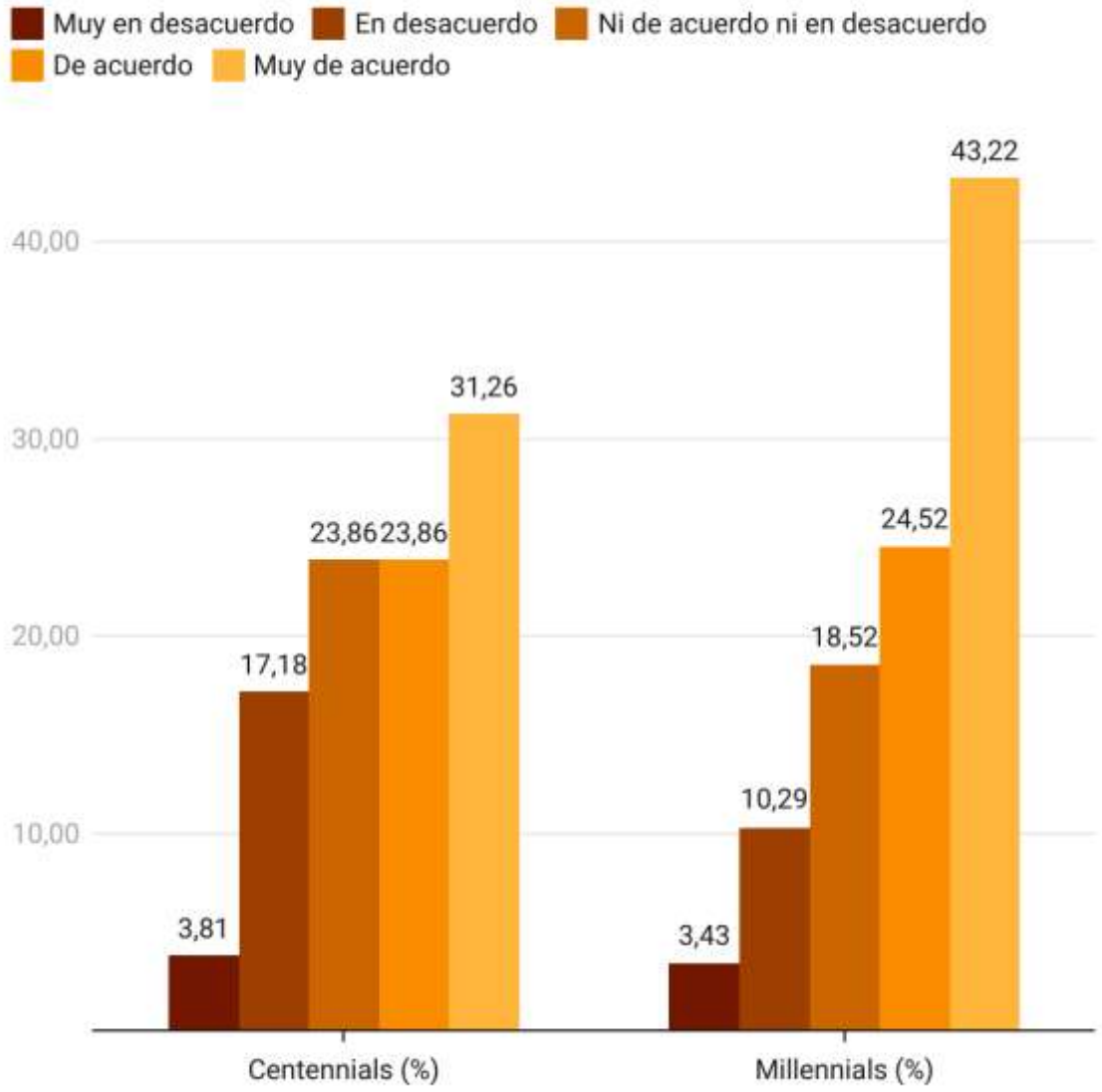


Imagen 164: Las opiniones en redes sociales no deben implicar que una productora deba cambiar el guion de una obra audiovisual, pues cada individuo tiene su propia opinión y cambiar una trama o ciertas partes de una obra audiovisual supondría un acto de censura para los creadores

Una vez más, no hay diferencias significativas entre México y España según la prueba T de Student, tampoco en el espectro ideológico y, por primera vez, en el nivel

educativo. El caso opuesto se ve en la afirmación de este punto, donde los jóvenes muestran menor acuerdo (M=3.48; DT=1.225) y los más mayores más (M=3.94; DT=1.185). Las diferencias vuelven a ser significativas [F(3, 511.218)=8.431, p<0.001]. Es decir, los *millennials* parecen tener una idea más clara de este punto que los *centennials*, aspecto que puede resultar lógico, no solo por la diferencia etaria, sino también de grado educativo.

Otra diferencia con los dos puntos anteriores los encontramos en que esta vez son los hombres los que muestran un mayor nivel de acuerdo (M=4.14; DT=1.139) que las mujeres (M=3.60; DT=1.147), [t(996)=7.254, p<0.001]. En cuanto al consumo de plataformas, el grado de acuerdo con la afirmación se correlaciona de manera significativa y positiva con el consumo de HBO [R(1000)=0.88, p<0.01], de Disney+ [R(1000)=0.100, p<0.01] y de Filmin [R(1000)=0.125, p<0.001]. Por otro lado, la correlación no es significativa con el consumo de Netflix, Amazon Prime y otras plataformas. Finalmente, el grado de acuerdo con la afirmación se correlaciona de manera significativa y positiva con el consumo motivado por crítica [R(1000)=0.068, p<0.05], por arte [R(1000)=0.202, p<0.001] y por educación [R(1000)=0.102, p<0.01], y de manera negativa con el consumo motivado por la acompañamiento [R(1000)=-0.088, p<0.01]. La correlación no es significativa con el consumo motivado por ocio-diversión.

En definitiva, la idea de que la opinión de los espectadores deba ser simplemente eso y no esperarse una visión clientelista de las narrativas como síntoma de la censura a los creadores, es más aceptada por *millennials* que por los *centennials* y del mismo modo, por hombres que por mujeres, por los consumidores de HBO, Disney + y Filmin frente a otras plataformas y, finalmente, por aquellos que consumen *streaming* motivados por la crítica, el arte o la educación, siendo aquellos que consumen las narrativas por acompañamiento los que están menos de acuerdo.

13.2. Sentimiento de Alienación en la audiencia española y mexicana

13.2.1. El enfoque de la narrativa y la visión clientelista del espectador

Por norma general, *millennials* y *centennials* de España y México, con muy poca diferencia, están de acuerdo en que los cambios que pudieran darse en películas o series, en lo referido a una modificación de la trama o del reflejo histórico o social que se visiona en las mismas, están más vinculados con una visión clientelista de las productoras que por un «empoderamiento del espectador». Es decir, perciben que el cambio social o histórico que pueda existir (por ejemplo, el tratamiento de una minoría) se debe más a una visión empresarial que a una conquista social o cultural por parte de la audiencia. Pese a las mínimas diferencias, los *millennials* muestran más acuerdo que los *centennials*. En síntesis, esto refleja un elevado nivel de alienación política en ambas generaciones (imagen 165).

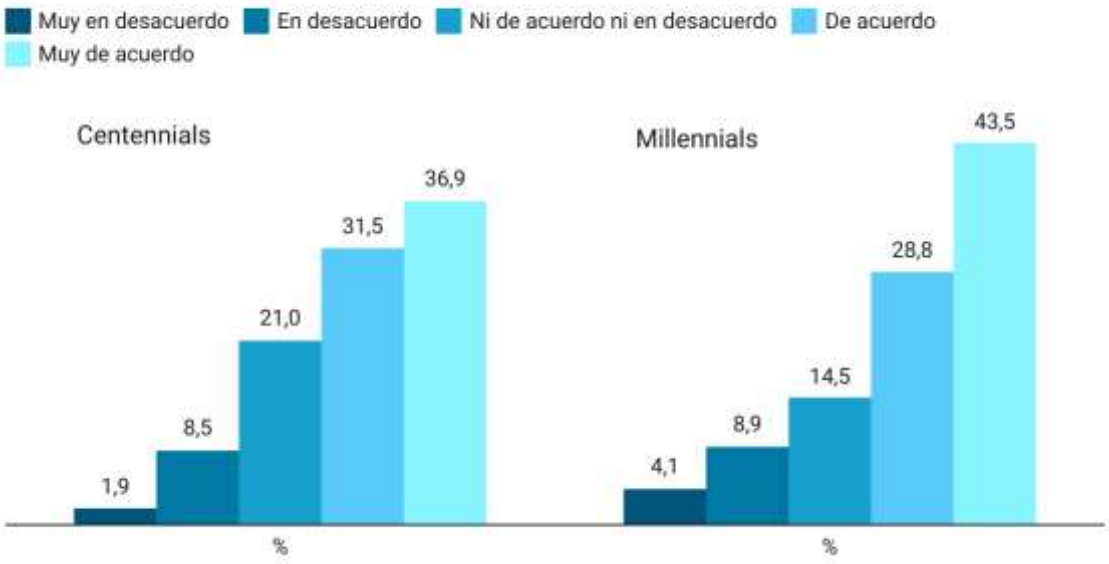


Imagen 165: Cuando una película o serie cambia su historia o su enfoque (histórico, social...), por petición o presión en las redes sociales, es debido a una visión clientelista y económica de las productoras más que por empoderamiento del espectador.

En primer lugar, no existe una correlación significativa entre afirmar que cuando una obra cambia su historia o enfoque por petición de las redes sociales sea debido a una visión clientelista más que al empoderamiento del espectador y afirmar que las series y películas de hechos históricos, biográficos o basados en historias reales deben mostrar rigor y fidelidad histórica y realismo. Por tanto, podría asumirse que esta afirmación no valora cuánta libertad creativa deben tener los creadores, sino que valora causas de los cambios cuando estos se producen. Es decir, esta afirmación refleja la valoración que hacen los *millennials* y *centennials* de España y México de las tácticas empresariales de quienes producen este entretenimiento, confirmando una visión, en general, negativa de las mismas.

Por otro lado, en España existe mayor acuerdo (M=4.07; DT=1.058) que en México (M=3.77; DT=1.163), [t(649.915)=4.095, p<0.001] y, del mismo modo, los hombres muestran un mayor acuerdo (M=4.12; DT=1.077) que las mujeres (M=3.89; DT=1.091), [t(996)=3.298, p<0.01]. Sin embargo, no hay diferencias significativas derivadas del grupo de edad según la prueba Anova de un factor ni entre los distintos niveles educativos de los participantes. Del mismo modo, tampoco se han encontrado correlaciones significantes entre el espectro ideológico y la afirmación de este punto.

Sin embargo, el grado de acuerdo con la afirmación se correlaciona de manera significativa y positiva con el consumo de Amazon Prime [R(1000)=0.066, p<0.05] y de Filmin [R(1000)=0.78, p<0.05] aunque, por otro lado, la correlación no es significativa con el consumo de Netflix, HBO, Disney+ u otras plataformas. Por tanto, ha sido notable que los espectadores de Amazon Prime Vídeo y Filmin tienden a sentir mayor alienación política que los consumidores de otras OTT. Del mismo modo, el grado de acuerdo con la afirmación se correlaciona de manera significativa y positiva con el consumo motivado por crítica [R(1000)=0.069, p<0.05], y de manera negativa con el consumo motivado por la acompañamiento [R(1000)=-0.129, p<0.001]. Es decir, que los espectadores con

mayor sentimiento de alienación política son aquellos que visionan contenido motivados por una visión crítica de lo que ven.

13.2.2. ¿Censura o progreso social?: La percepción de la modificación narrativa

En lo referido a la segunda cuestión, tal y como se aprecia en la imagen 166, se vislumbra que los *centennials* de ambos países están más de acuerdo con la afirmación que los *millennials*. Por su parte, los *millennials* reflejan en este punto una especie de confusión mayoritaria que les lleva a decidir que no están de acuerdo ni en desacuerdo con la afirmación mientras que los *centennials* muestran tenerlo mucho más claro en general. Así, el 31,7% de los *millennials* no están en desacuerdo ni de acuerdo mientras que el 36,2% de los *centennials* encuestados están de acuerdo y un 24,8% muy de acuerdo. Por otro lado, en ambos casos, hay más acuerdo que desacuerdo con la afirmación, lo que refleja que ambas generaciones muestran menos alienación que en el punto anterior.

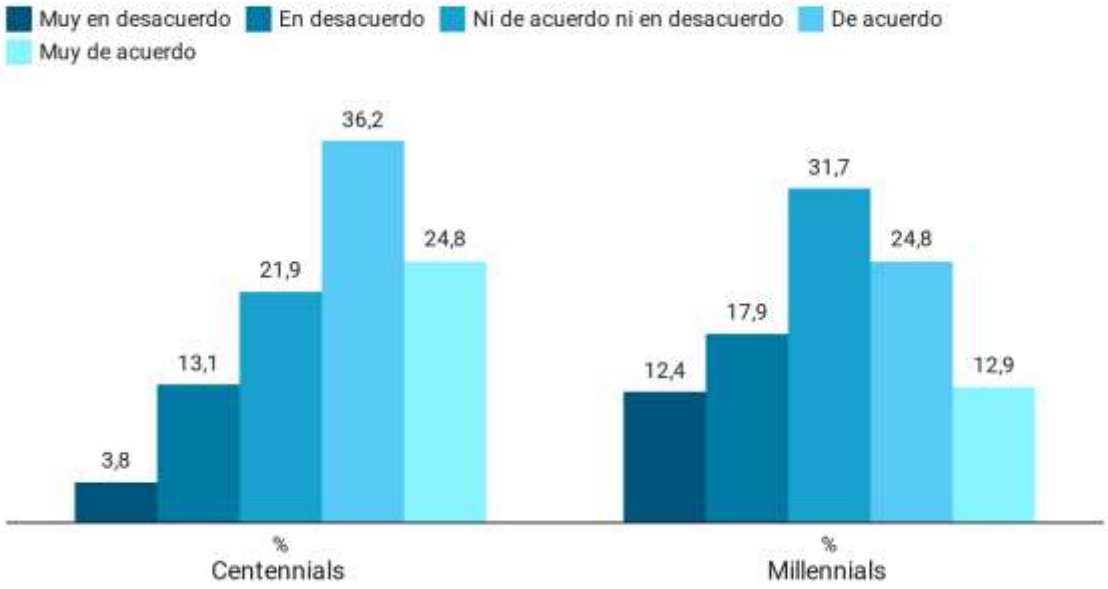


Imagen 166: Cuando una película o serie modifica su narrativa o trama por presión social en las redes sociales es debido a que muchas cosas que antes se pasaban por alto, ahora es impensable hacerlo. Corregir errores es signo de avance y progreso social, no de censura.

En primer lugar, existe una correlación estadísticamente positiva y significativa [R(1000)=0.257, p<0.001] y de tamaño moderado entre afirmar que cuando una obra modifica su narrativa o trama por presión social en las redes es debido a que ya no se pasan por alto muchas cosas que antes sí se hacían y afirmar que las series y películas de hechos históricos, biográficos o basados en historias reales deben mostrar rigor y fidelidad histórica y realismo. De nuevo, ambas visiones defienden valores superiores a la libertad creativa.

Por otro lado, existen diferencias significativas en función de la edad [F(3, 998)=20.531, p<0.001], siendo mayor entre los más jóvenes (M=3.71; DT=1.120) que entre los más mayores (M=3.00; DT=1.260). Es decir, los individuos más jóvenes están menos alienados que las personas de mayor edad. Del mismo modo, las mujeres muestran un mayor acuerdo (M=3.65; DT=1.023) que los hombres (M=2.85; DT=1.261),

[t(719.823)=-10.577, p<0.001] en esta afirmación. Asimismo, existe una correlación significativa y negativa [R(1000)=-0.084, p<0.01] entre el nivel educativo y el acuerdo con la afirmación, es decir, hay mayor acuerdo cuanto menor es el nivel educativo.

Finalmente, en cuanto a las plataformas consumidas, se ha hallado que el grado de acuerdo con la afirmación se correlaciona de manera significativa y positiva con el consumo de Netflix [R(1000)=0.161, p<0.001], y de manera negativa con el consumo de Filmin [R(1000)=-0.192, p<0.001] y de otras plataformas [R(1000)=-0.119, p<0.001], siendo la correlación insignificante en el caso de Amazon Prime, HBO y Disney+. Por otro lado, el grado de acuerdo con la afirmación se correlaciona de manera significativa y positiva con el consumo motivado por ocio-diversión [R(1000)=0.153, p<0.001], acompañamiento [R(1000)=0.086, p<0.01], y de manera negativa con el consumo motivado por la crítica [R(1000)=-0.140, p<0.001], por arte [R(1000)=-0.084, p<0.01] y por educación [R(1000)=-0.131, p<0.010]. En último lugar, según la prueba T de Student, la nacionalidad no muestra diferencias significativas y del mismo modo sucede con el espectro ideológico.

13.3. Sentimiento de cinismo en las audiencias españolas y mexicanas

13.3.1. El interés de las productoras desde la perspectiva de los espectadores

Tal y como puede observarse en la imagen 167, tanto *millennials* como *centennials* de España y México están de acuerdo en la idea de que las grandes casas productoras y distribuidoras (Warner, Disney, Universal, Netflix...) piensan exclusivamente en sus intereses políticos y económicos a la hora de crear una determinada serie o película. Sin embargo, puede apreciarse que los *millennials* están decididamente más a favor de esta afirmación que los *centennials*, ya que un 44,21% de los encuestados *millennials* están muy de acuerdo mientras que tan solo el 25,77% piensan igual entre los *centennials*.

Imagen 167: Las grandes casas productoras y distribuidoras (Warner, Disney, Universal, Netflix...) piensan exclusivamente en sus intereses políticos y económicos a la hora de crear una determinada serie o película.

Existe en México mayor acuerdo (M=4.07; DT=0.957) que en España (M=3.84; DT=1.083), [t(783.719)=-3.467, p<0.01] alrededor de la afirmación de este punto. Del mismo modo, hay diferencias significativas en función de la edad, siendo mayor el acuerdo entre los más mayores (M=4.01; DT=1.193) que entre los más jóvenes (M=3.74; DT=0.905). Asimismo, los hombres muestran un mayor acuerdo (M=4.08; DT=1.081) que las mujeres (M=3.83; DT=0.988), [t(996)=3.680, p<0.001]. De esta manera, se vislumbra cómo la tendencia al cinismo del presente punto orbita mayoritariamente entre los *millennials*, los varones y los mexicanos de todos los encuestados. Por otro lado, también se ha hallado una correlación significativa y positiva [R(1000)=0.156, p<0.001] entre el espectro ideológico (en el que los valores más altos corresponden a la derecha) y el acuerdo con la afirmación del presente apartado. Es decir, existe mayor acuerdo con la afirmación en las personas situadas más a la derecha del espectro ideológico. Sin embargo, no se ha encontrado ninguna correlación significativa entre el nivel educativo y el cinismo político.

En cuanto al consumo de plataformas *streaming*, el grado de acuerdo con la afirmación se correlaciona de manera significativa y positiva con el consumo de Netflix [R(1000)=0.092, p<0.01] y de Filmin [R(1000)=0.080, p<0.05], y de manera negativa con el consumo de Amazon Prime [R(1000)=-0.087, p<0.01]. Sin embargo, la correlación no es significativa con el consumo de HBO, Disney+ y otras plataformas. Así pues, el grado de acuerdo con la afirmación se correlaciona de manera significativa y positiva con el consumo motivado por ocio-diversión [R(1000)=0.077, p<0.05], crítica [R(1000)=0.976, p<0.05], y de manera negativa con el consumo motivado por el acompañamiento [R(1000)=-0.078, p<0.05]. En este sentido, aquellos que tienen un nivel más alto de cinismo en torno a la afirmación de este apartado son los consumidores de Netflix y Filmin, y aquellos que consumen películas o series vía *streaming* motivados por el ocio y la crítica.

13.3.2. La perspectiva de la audiencia en el enfrentamiento entre lo social y lo económico en las productoras

Por norma general, tal y como se aprecia en la imagen 168, tanto *millennials* como *centennials* están de acuerdo con la afirmación “Las grandes productoras y distribuidoras no les importa en absoluto nada relacionado con las causas sociales que denuncian los espectadores en redes, solo les importa no perder audiencias y expandir sus ideas políticas”. Sin embargo, los *centennials* parecen ser más reticentes a esta creencia que los *millennials,* quienes están mayoritariamente a favor con un 29,70%, mientras que la mayoría de *centennials* son representados en su mayoría por un 31,50% que se encuentran indecisos.

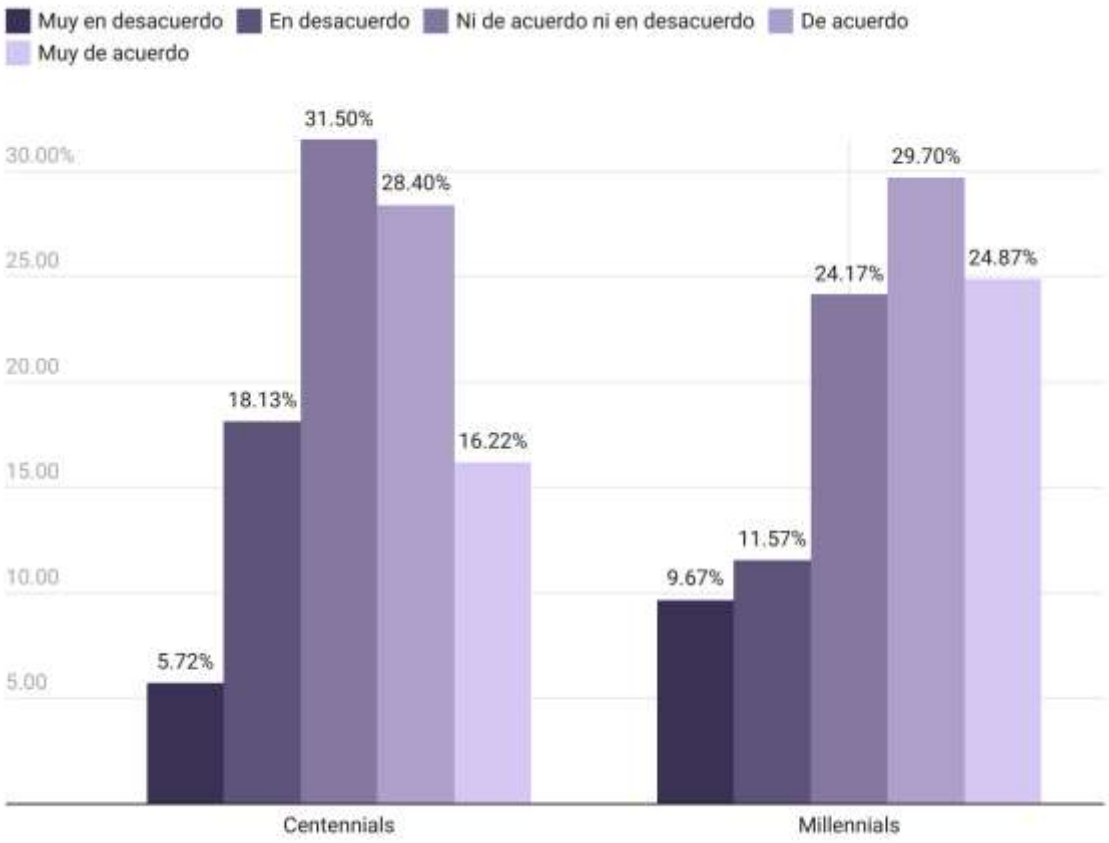


Imagen 168: Las grandes productoras y distribuidoras no les importa en absoluto nada relacionado con las causas sociales que denuncian los espectadores en redes, solo les importa no perder audiencias y expandir sus ideas políticas.

En México existe mayor acuerdo (M=3.56; DT=1.104) que en España (M=3.34 DT=1.237), [t(777.507)=-2.937, p<0.01] alrededor de la afirmación del presente apartado. Del mismo modo, los hombres muestran un mayor acuerdo (M=3.59; DT=1.139) que las mujeres (M=3.31; DT=1.209), [t(877.320)=3.726, p<0.001] con la afirmación, aunque no hay diferencias significativas derivadas del grupo de edad según la prueba Anova de un factor. Por otro lado, se ha encontrado una correlación significativa y positiva [R(1000)=0.079, p<0.05] entre el nivel educativo y el acuerdo con la afirmación, es decir, hay mayor acuerdo cuanto mayor es el nivel educativo. Asimismo, se da una correlación significativa y positiva [R(1000)=0.121, p<0.001] entre el espectro ideológico y el acuerdo con la afirmación, es decir, hay mayor acuerdo con la afirmación en las personas situadas más a la derecha del espectro ideológico. En síntesis, las personas que están más de acuerdo con que las productoras solo piensan en la expansión de ideales políticos, obviando toda intencionalidad social, es decir, aquellos más dominados por el sentimiento de cinismo político, son, por normal general, los espectadores mexicanos, los varones, los votantes de derechas y aquellos con mayor nivel educativo.

En cuanto al consumo de plataformas, se halló que el grado de acuerdo con la afirmación se correlaciona de manera significativa y positiva con el consumo de HBO [R(1000)=0.073, p<0.05] y de Amazon Prime [R(1000)=0.075, p<0.05], y de manera negativa con el consumo de otras plataformas [R(1000)=-0.149, p<0.001], siendo

insignificante con el consumo de Netflix, Disney+ y Filmin. Por otro lado, el grado de acuerdo con la afirmación se correlaciona de manera significativa y positiva con el consumo motivado por ocio-diversión [R(1000)=0.102, p<0.01], y de manera negativa con el consumo motivado por educación [R(1000)=-0.093, p<0.01], resultando insignificante con el consumo motivado por acompañamiento, crítica y arte.

13.3.3. La percepción de la narrativa como mercancía empresarial

En la imagen 169 se puede apreciar cómo resultaron altamente positivas en ambas generaciones las respuestas de los *millennials* y *centennials* de España y México a la cuestión “Las grandes productoras y distribuidoras solo les interesa crear el contenido que la gente quiere consumir por temas de mercado, más allá de sus intereses ideológicos”. Sin embargo, en el caso de los *millennials* se da un acuerdo positivo más tajante que en el caso de los *centennials*.

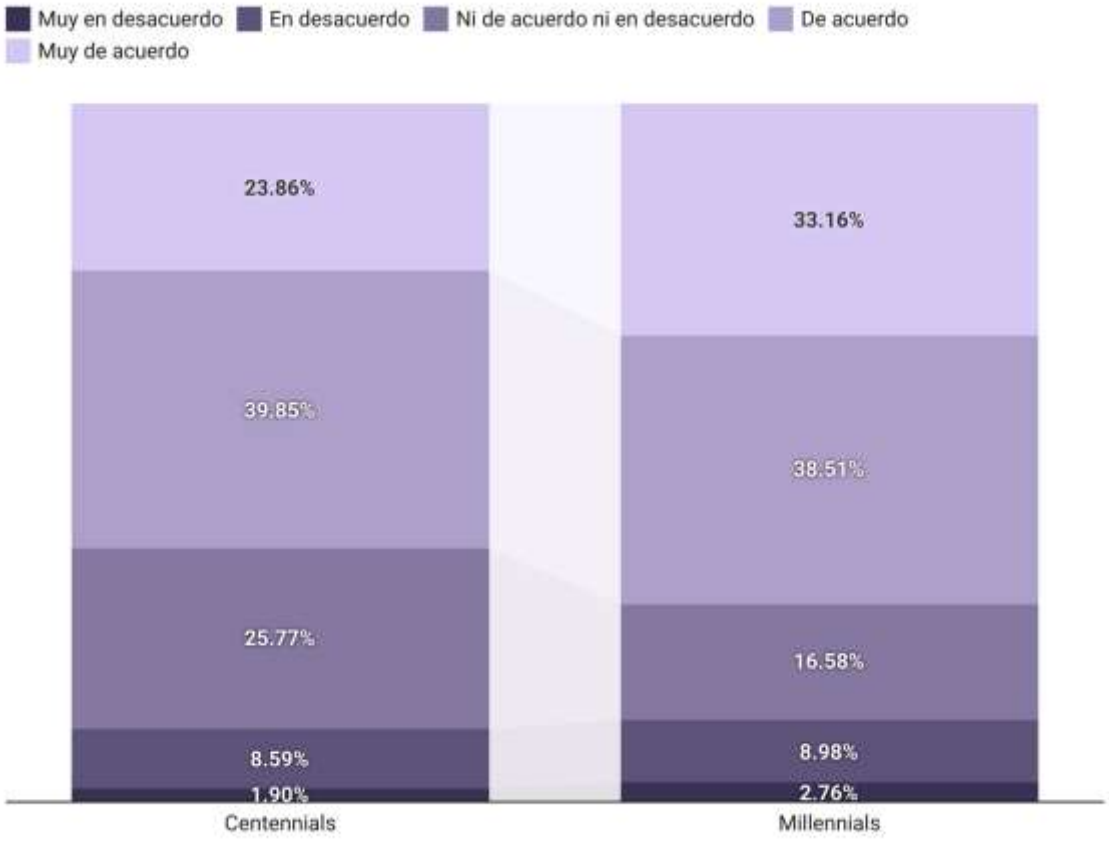


Imagen 169: Las grandes productoras y distribuidoras solo les interesa crear el contenido que la gente quiere consumir por temas de mercado, más allá de sus intereses ideológicos.

Una vez más, los hombres muestran un mayor acuerdo (M=3.97; DT=1.032) que las mujeres (M=3.77; DT=0.979), [t(996)=3.014, p<0.01] con la afirmación del presente apartado. Sin embargo, no hay diferencias significativas entre espectadores de México y España según la prueba T de Student. Tampoco se encontraron diferencias relevantes derivadas del grupo de edad según la prueba Anova, ni entre los individuos de diferentes niveles educativos.

Por otro lado, se ha hallado una correlación significativa y positiva [R(1000)=0.161, p<0.001] entre el espectro ideológico y el acuerdo con la afirmación, es decir, hay mayor acuerdo con la afirmación en las personas situadas más a la

derecha del espectro ideológico. Esto, al igual que las dos variables previas relacionadas con cinismo puede resultar llamativo, puesto que las personas con ideologías de izquierda tienden a mostrar mayor crítica con las grandes empresas productoras audiovisuales.

Finalmente, en lo relacionado a las plataformas streaming, el grado de acuerdo con la afirmación se correlaciona de manera significativa y positiva con el consumo de Netflix [R(1000)=0.152, p<0.001] y de HBO [R(1000)=0.084, p<0.01], y de manera negativa con el consumo de otras plataformas [R(1000)=-0.096, p<0.01]. La correlación no es significativa con el consumo de Amazon Prime, Disney+, FIlmin y otras plataformas. Por otro lado, el grado de acuerdo con la afirmación se correlaciona de manera significativa y negativa con el consumo motivado por acompañamiento [R(1000)=-0.084, p<0.01], y por educación [R(1000)=-0.065, p<0.05]. La correlación no es significativa con el consumo motivado por ocio-diversión, crítica y arte.

13.4. La espiral del silencio en las audiencias de España y México

Atendiendo a Noelle-Neuman (1993), la acción de hablar o callar en sociedad, en cuanto a la opinión pública, es un acto dependiente de la inspección por parte del individuo de qué ideas sobre temas polémicos son bienvenidos y cuáles dan lugar al aislamiento. La cuestión que se explora en el presente punto (imagen 177) es comprobar si los consumidores de *streaming* de España y México, concretando sus diferencias como *millennials* y *centennials*, piensan que “las productoras de cine y series de televisión atienden al ambiente social que se respira en sociedad para detectar qué temas controvertidos deberían tratarse y cuáles deberían ser silenciados en sus narrativas”.

Como puede verse en la imagen 170, hay una clara mayoría a favor de esta afirmación en los *centennials* (52.50% de acuerdo y 19.80% muy de acuerdo), siendo relativamente insignificantes los *centennials* que se encuentran en desacuerdo con esta afirmación. Por otro lado, los *millennials*, pese a mostrar un mayor grado de acuerdo con la afirmación también, encuentran un elevado nivel de indecisión (29.70% de los encuestados), estando de acuerdo el 32.29% y muy de acuerdo el 24.17%. En síntesis, se percibe que los *centennials* de España y México tienen muy claro que las productoras observan el ambiente social a fin de hacer una criba temática para decidir qué debe ser expuesto y qué silenciado en las tramas mientras que, por otro lado, los *millennials* de España y México, pese a estar mayoritariamente a favor de la afirmación, encuentran un elevado nivel de indecisión a la hora de responder a la pregunta. Es decir, los *centennials* lo tienen muy claro, mientras que los *millennials* no tanto.

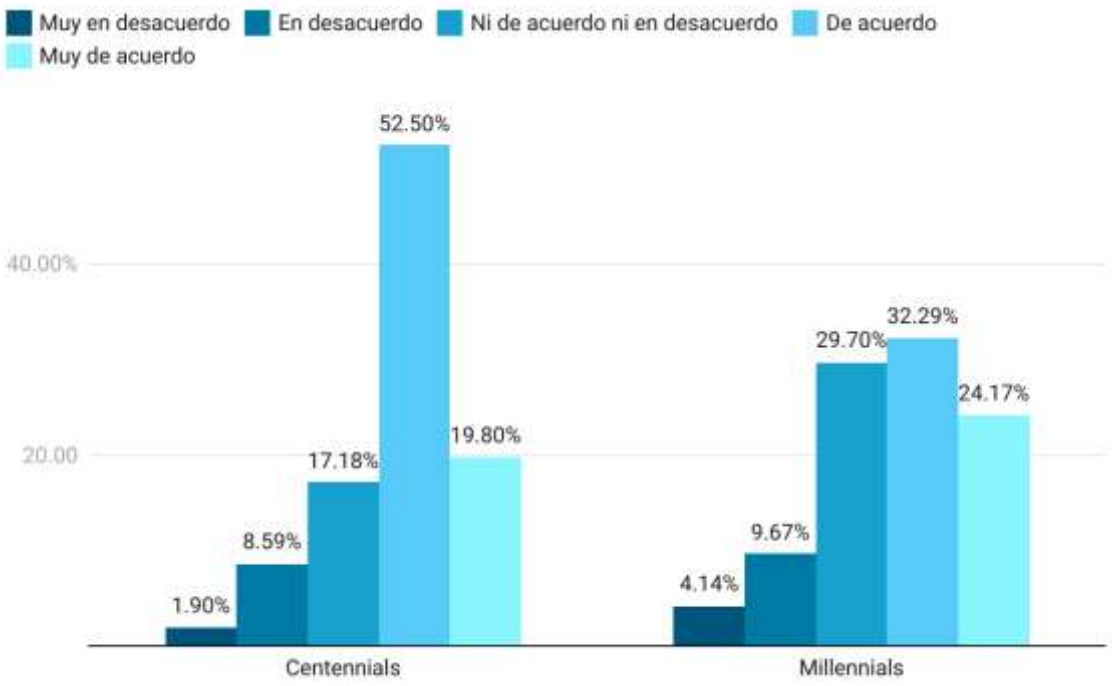


Imagen 170: Las productoras de cine y series de televisión atienden al ambiente social que se respira en sociedad para detectar qué temas controvertidos deberían tratarse y cuáles deberían ser silenciados en sus narrativas.

En España existe mayor acuerdo (M=3.79; DT=0.980) que en México (M=3.54; DT=1.070), [t(653.303)=3.713, p<0.01] alrededor de la afirmación de este punto. Del mismo modo, se han hallado diferencias significativas en función de la edad [F(3, 511.803)=7.099, p<0.01], siendo mayor entre los más jóvenes (M=3.93; DT=0.849) que entre los más mayores (M=3.61; DT=1.186), lo cual tiene sentido si se observa la imagen 177, siendo los *centennials* los que muestran un aplastante mayor acuerdo en comparación a los *millennials*. No se han hallado diferencias significativas en función del género de los encuestados.

Por otro lado, existe una correlación significativa y negativa [R(1000)=-0.077, p<0.05] entre el nivel educativo y el acuerdo con la afirmación, es decir, hay mayor acuerdo cuanto menor es el nivel educativo. También se ha hallado una correlación significativa y positiva [R(1000)=0.159, p<0.001] entre el espectro ideológico y el acuerdo con la afirmación del presente punto, habiendo más acuerdo con la afirmación en las personas situadas más a la derecha del espectro ideológico.

En lo relacionado al consumo de plataformas de *streaming*, se han hallado los siguientes resultados: El grado de acuerdo con la afirmación se correlaciona de manera significativa y positiva con el consumo de Netflix [R(1000)=0.066, p<0.05] y de HBO [R(1000)=0.092, p<0.01], y de manera negativa con el consumo de Disney+ [R(1000)=-0.093, p<0.01] y de Filmin [R(1000)=-0.086, p<0.01], siendo insignificante en el caso de Amazon Prime y otras plataformas. Finalmente, el grado de acuerdo con la afirmación se correlaciona de manera significativa y positiva con el consumo motivado por ocio-diversión [R(1000)=0.125, p<0.001], y de manera negativa con el consumo motivado por crítica [R(1000)=-0.112, p<0.001], siendo insignificante con el consumo motivado por acompañamiento, arte y educación.

13.5. Efecto de arrastre (bandwagon effect) en el consumo de streaming por parte de millennials y centennials de España y México

El efecto de arrastre se define como “cambio positivo, a nivel individual, en el voto, elección o decisión de participación hacia un candidato, o partido, que resulta cada vez más popular” (Barnfield, 2019, p. 3). En el caso de esta investigación, se buscaba saber si los espectadores consideran que las productoras fomentan la presencia de temas de moda para arrastrar a la misma a ser la audiencia tan buscada por las *majors*. En este sentido, en el presente apartado, se muestran los resultados a la cuestión del «efecto de arrastre» en los espectadores *millennials* y *centennials* de platformas *streaming* en España y México.

Así pues, la afirmación de este punto es la siguiente: “Las productoras fomentan la presencia de temas polémicos "de moda" a fin de que haya más espectadores consumiendo su producto”. Como puede apreciarse en la imagen 171, existe una clara mayoría a favor de esta afirmación en el caso de los *centennials* (52.50% de acuerdo y 19.80% muy de acuerdo). Por otro lado, en el caso de los *millennials* se ha hallado también una mayoría a favor de la afirmación de este apartado. Sin embargo, los *millennials* muestran de nuevo un mayor grado de indecisión (29.70%) que aquellos que son más jóvenes (17.18%). Por tanto, se puede vislumbrar cómo en ambas generaciones de España y México existe le creencia de que las productoras emplean el efecto de arrastre (*bandwagon effect*) a fin de llevar más gente a consumir sus productos audiovisuales pero los que, en su mayoría, perciben esto de forma tajante son los centennials (72.3% de los encuestados) frente a los más mayores (56.46% de los encuestados).

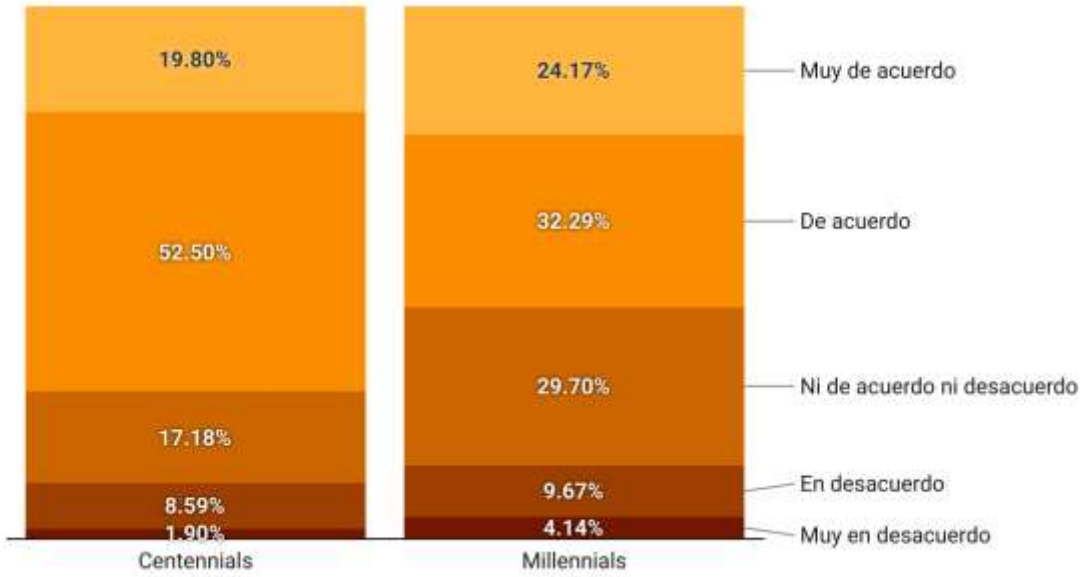


Imagen 171: Las productoras fomentan la presencia de temas polémicos "de moda" a fin de que haya más espectadores consumiendo su producto.

No se han hallado diferencias significativas entre México y España según la prueba t de Student y, del mismo modo, tampoco se ha encontrado ninguna correlación significativa entre el efecto de arrastre y el nivel educativo. Por otro lado, sí hay diferencias significativas en función de la edad en lo relativo al grado de acuerdo con la afirmación [$F(3, 494.183)=3.016$, $p<0.05$], siendo mayor entre las personas entre 26 y

34 años (M=4.24; DT=0.817) que entre las que tienen entre 22 y 25 años (M=3.95; DT=1.113), con las personas más jóvenes y mayores en valores intermedios. Es decir, se da más acuerdo entre los *centennials* más mayores y los *millennials* más jóvenes, por decirlo así, en la generación intermedia. Así pues, las mujeres muestran un mayor nivel de acuerdo (M=4.23; DT=0.896) que los hombres (M=4.05; DT=0.949), [t(996)=-3.057, p<0.01] con la afirmación de este apartado y, del mismo modo, existe una correlación significativa y positiva [R(1000)=0.092, p<0.01] entre el espectro ideológico y el acuerdo con la afirmación, siendo mayor el acuerdo en las personas situadas más a la derecha del espectro ideológico.

El grado de acuerdo con la afirmación se correlaciona de manera significativa y positiva con el consumo de Netflix [R(1000)=0.083, p<0.01], y de manera negativa con el consumo de otras plataformas [R(1000)=-0.138, p<0.001], siendo insignificante con el consumo de HBO, Amazon Prime, Disney+ y Filmin. Por último, el grado de acuerdo con la afirmación se correlaciona de manera significativa y positiva con el consumo motivado por ocio-diversión [R(1000)=0.111, p<0.001], y de manera negativa con el consumo motivado por crítica [R(1000)=-0.080, p<0.05] y arte [R(1000)=-0.084, p<0.01], siendo irrelevante con el consumo motivado por acompañamiento y educación.

13.6. Efecto tercera persona en el consumo de plataformas streaming en los espectadores millennials y centennials de España y México

Para Davison (1983, p. 3), el efecto tercera persona "predice que las personas tenderán a sobreestimar la influencia que tienen los medios de comunicación de masas en la actitudes y conductas de los demás". Los individuos que son miembros de una audiencia que está expuesta a una comunicación persuasiva tenderán a pensar que la comunicación tendrá un mayor efecto en los demás que sobre ellos mismos.

La afirmación que se hizo en la encuesta para comprobar el efecto tercera persona fue la siguiente: "Sientes que el contenido que consumes, incluso si se tratan temas "delicados" (política, aborto, inmigración…) en las películas y series actuales no te afecta tanto a ti, pues eres consciente de lo que ves, pero sí crees que podría afectarle más a los demás". Como puede apreciarse en la imagen 172, el 61.10% de los *centennials* está de acuerdo con la afirmación y el 61.32% de los *millennials* también lo está. Por tanto, se puede apreciar un claro empate afirmativo entre ambas generaciones, pese a algunos matices, como que el 21.95% de los *centennials* está muy de acuerdo y en el caso de los *millennials* lo está el 30.92%. Del mismo modo, los *centennials* que están moderamente de acuerdo son el 39.15% mientras que en el caso de los *millenials* es el 30.40%. Todo esto quiere decir que, pese a la mayoría afirmativa en cuanto al efecto de tercera persona autopercibido por parte de ambas generaciones, son los *centennials* los que parecen tener un leve grado menor de efecto tercera persona autopercibido.

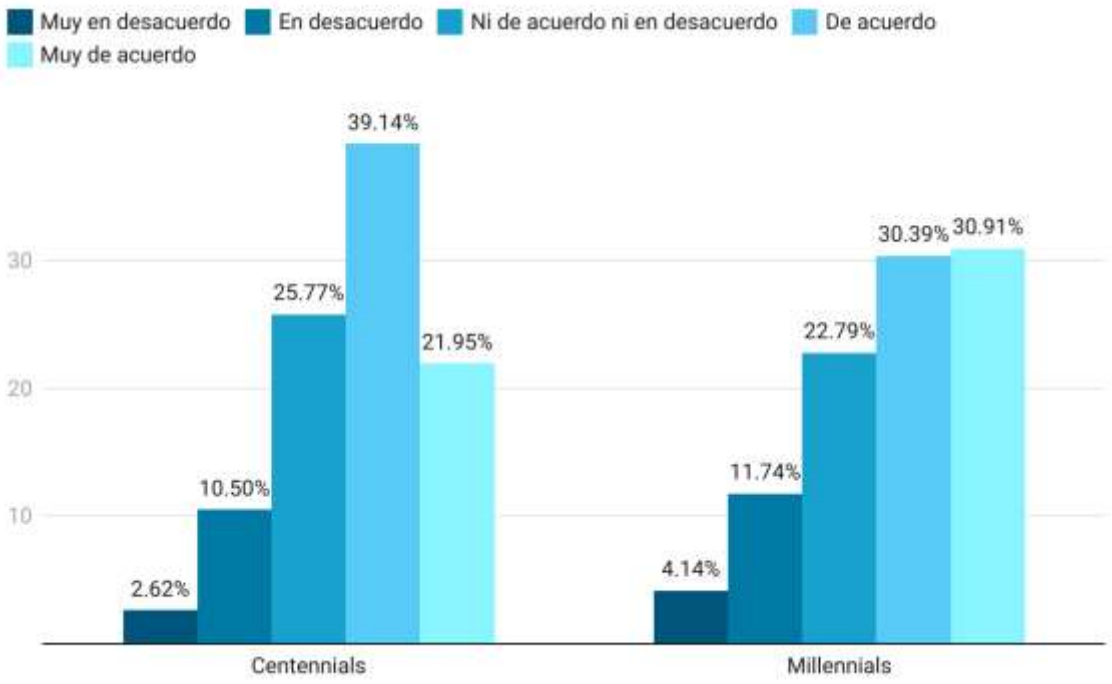


Imagen 172: “Sientes que el contenido que consumes, incluso si se tratan temas “delicados” (política, aborto, inmigración…) en las películas y series actuales no te afecta tanto a ti, pues eres consciente de lo que ves, pero sí crees que podría afectarle más a los demás”.

En México existe mayor acuerdo (M=3.84; DT=1.077) que en España (M=3.64; DT=1.093), [t(1000)=-2.736, p<0.001] en torno a de la afirmación del presente apartado. Por otro lado, se han hallado diferencias significativas en función de la edad en lo relativo al grado de acuerdo con la afirmación de este punto [F(3, 519.362)=3.889, p<0.01], siendo mayor entre las personas entre 26 y 34 años (M=3.84; DT=1.058) y menor entre las personas más jóvenes (M=3.59; DT=1.048) y más mayores (M=3.60; DT=1.225). Es decir, son los *millennials* más jóvenes los que tienen un mayor grado de efecto tercera persona. Asimismo, son las mujeres las que muestran un mayor acuerdo (M=3.79; DT=1.045) que los hombres (M=3.59; DT=1.141), [t(789.463)=-2.802, p<0.01] con la afirmación de este apartado. Sin embargo, no se han hallado correlaciones significativas ni con el nivel educativo ni con el espectro ideológico.

En cuanto al consumo de plataformas *streaming*, el grado de acuerdo con la afirmación se correlaciona de manera significativa y negativa con el consumo de Filmin [R(1000)=-0.109, p<0.01], siendo irrelevante con el consumo de Netflix, HBO, Amazon Prime, Disney+ y otras plataformas. Finalmente, el grado de acuerdo con la afirmación se correlaciona de manera significativa y negativa con el consumo motivado por crítica [R(1000)=-0.133, p<0.001], siendo insignificante con el consumo motivado por ocio-diversión, acompañamiento, arte y educación.

13.7. El cine de la crueldad y las audiencias millennials y centennials de España y México

13.7.1. ¿Escapismo o realidad? La crueldad autopercibida en el streaming actual

A lo largo de esta investigación doctoral se ha indagado en conceptos relativos al arte y al cine de la modernidad y la posmodernidad, como son el cine de la crueldad, la abyección audiovisual, la pornografía del horror y, en general, la fascinación por el horror sobreestetizado. A lo largo del estudio se ha podido comprobar que hay diversos enfoques sobre un asunto tan polémico como este. Sin embargo, rara vez se ha buscado conocer la visión de la audiencia a fin de comprobar si esta encuentra que su rutina está saturada de horror y pesimismo en el cine y en las series de televisión (cada vez más semejantes en los últimos años).

Ante la afirmación “El audiovisual no debe ser una "válvula escapista" de la realidad, más bien debería enfrentar al espectador con las duras realidades del mundo para que este conozca la crueldad de la naturaleza humana”, la respuesta mayoritaria, por parte de *millennials* y *centennials* de España y México, prácticamente idénticas, ha sido la indecisión (33.41% de los *centennials* y 32.98% de los *millennials*). Sin embargo, resulta llamativo que las cifras de desacuerdo (20.04% en *centennials* y 21.41% en *millennials*) y de acuerdo (21.71% en *centennials* y 20.03% en *millennials*) sean tan semejantes entre ambas generaciones. Es decir, aunque prima la indecisión sobre las demás opciones, hay un equilibrio bastante notable en ambas generaciones, lo que muestra, en general, la inexistencia de una preferencia clara, ni a favor o en contra, de la afirmación de este punto (Imagen 173).

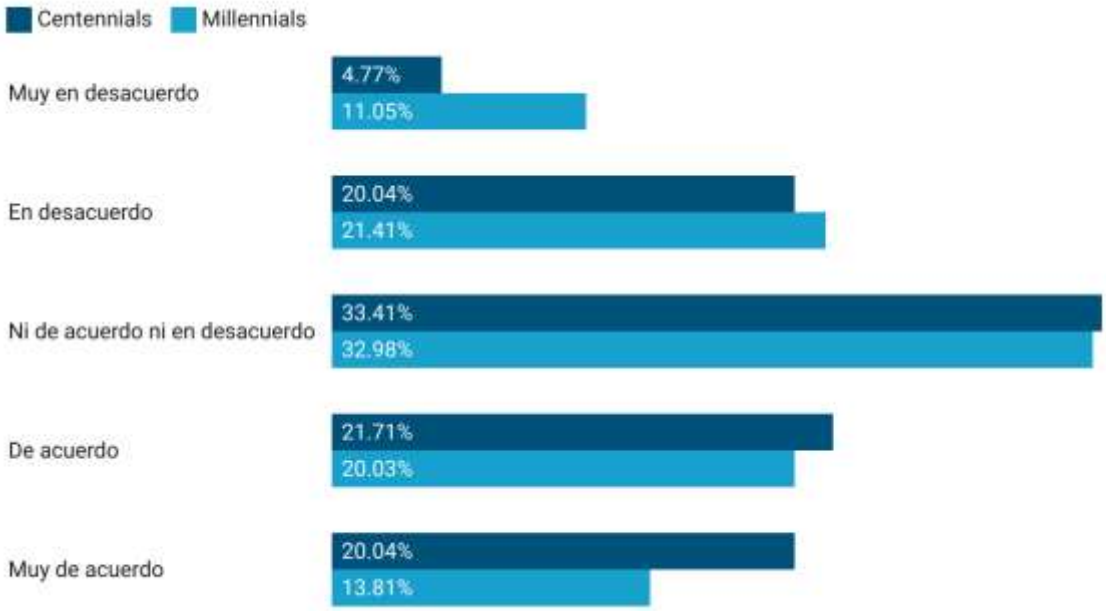


Imagen 173: El audiovisual no debe ser una "válvula escapista" de la realidad, más bien debería enfrentar al espectador con las duras realidades del mundo para que este conozca la crueldad de la naturaleza humana.

En México existe mayor acuerdo (M=3.34; DT=1.176) que en España (M=3.09; DT=1.183), [t(1000)=-3.285, p<0.01] alrededor de la afirmación de este apartado. Por otro lado, se han hallado diferencias significativas en función de la edad en lo relativo al grado de acuerdo con la afirmación [F(3, 998)=9.317, p<0.001], siendo mayor en las personas de entre 22 y 25 años (M=3.41; DT=1.120) y menor entre las más mayores (M=2.93; DT=1.186). Es decir, que los *centennials* más mayores están más de acuerdo que, en general, los *millennials*. Asimismo, se halló que las mujeres muestran un mayor acuerdo (M=3.25; DT=1.148) que los hombres (M=3.07; DT=1.235), [t(996)=-2.398,

p<0.05] con la afirmación de este punto. Sin embargo, no se ha descubierto ninguna correlación significativa relativa al espectro ideológico.

Sí se ha encontrado una correlación significativa y negativa [R(1000)=-0.114, p<0.001] entre el nivel educativo y el acuerdo con la afirmación de este punto, la cual nos dice que hay mayor acuerdo cuanto menor es el nivel educativo. Es decir, la idea de que el audiovisual no debe ser una valvula escapista de la realidad es más aceptada por mexicanos, los *centennials* más mayores, las mujeres y quienes tienen menor nivel educativo.

En lo relativo al consumo de plataformas *streaming*, el grado de acuerdo con la afirmación se correlaciona de manera significativa y negativa con el consumo de Disney+ [R(1000)=-0.147, p<0.01]. Sin embargo, la correlación no es significativa con el consumo de Netflix, HBO, Amazon Prime, Filmin y otras plataformas. Finalmente, el grado de acuerdo con la afirmación se correlaciona de manera significativa y positiva con el consumo motivado por arte [R(1000)=0.101, p<0.01], y de manera negativa con el consumo motivado por ocio-diversión [R(1000)=-0.091, p<0.01] y acompañamiento [R(1000)=-0.124, p<0.001], siendo la correlación insignificante con el consumo motivado por crítica y educación.

Es decir, la idea de que el audiovisual debe mostrar sin paliativos la crueldad de la naturaleza humana es menos aceptada por los consumidores de Disney+, lo cual tiene sentido dado el carácter familiar de la OTT, pero es aceptada por los espectadores que consumen audiovisual motivados por el arte, mientras que aquellos que consumen audiovisual en busca de espacios de ocio no están de acuerdo con esa misión para el entretenimiento.

13.7.2. ¿Concienciación o morbo? El fin de mostrar la crueldad en el entretenimiento audiovisual

En la imagen 174 se muestran las respuestas de espectadores de *streaming millennials* y *centennials* de España y México a la cuestión “Mostrar sin paliativos el sufrimiento de los problemas del mundo en el entretenimiento audiovisual se hace con el fin de concienciar a los espectadores, más que por simple morbo”. Se puede comprobar que la respuesta mayoritaria, en ambas generaciones, es, de nuevo, la indecisión (35.08% en *centennials* y 30.39% en *millennials*).

Como puede apreciarse, existe en el caso de los *centennials* una ligera superioridad en la indecisión, pero también la encontramos en el grado de acuerdo con la afirmación (31.50% en *centennials* y 25.56% en *millennials*), siendo el acuerdo más superaltivo con la afirmación muy semejante en ambas generaciones (8.59% en *centennials* y 10.36% en *millennials*). En general, no se ha hallado de forma concluyente una visión a favor o en contra ya que prima la indecisión, pero, además, ambas generaciones están mayoritariamente de acuerdo con que mostrar sin paliativos el sufrimiento en el entretenimiento audiovisual se hace con un fin moralizante más que por uno espectacular, aunque, sin embargo, son los *centennials* (40.09%) los que están ligeramente más de acuerdo que los *millennials* (35.92%).

En síntesis, pese a la indecisión común, son los *centennials* los que están ligeramente más de acuerdo con la afirmación de este apartado que los *millennials*.

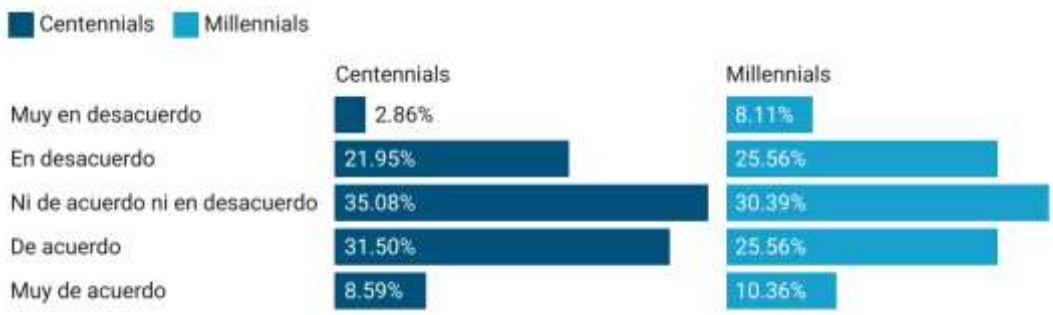


Imagen 174: Mostrar sin paliativos el sufrimiento de los problemas del mundo en el entretenimiento audiovisual se hace con el fin de concienciar a los espectadores, más que por simple morbo.

En México existe mayor acuerdo (M=3.28; DT=1.135) que en España (M=3.04; DT=1.022), [t(644.320)=-3.254, p<0.01] alrededor de la afirmación del presente apartado. Paralelamente, se han hallado diferencias significativas en función de la edad en lo relativo al grado de acuerdo con la afirmación [F(3, 998)=2.865, p<0.05], siendo mayor entre las personas entre 22 y 25 años (M=3.30; DT=0.949) y menor entre las personas entre 26 y 34 (M=3.01; DT=1.088). Es decir, están más de acuerdo los *centennials* más mayores y menos de acuerdo los *millennials* más jóvenes. Sin embargo, no se han hallado diferencias significativas en lo relativo al sexo, espectro ideológico o al nivel educativo de los encuestados. En síntesis, la idea de que la representación del sufrimiento o de los problemas del mundo se hace con un fin concienciador en el entretenimiento audiovisual proviene en su mayoría de mexicanos y de los *centennials* más mayores.

En lo relativo al consumo de plataformas *streaming*, se ha descubierto que el grado de acuerdo con la afirmación se correlaciona de manera significativa y positiva con el consumo de otras plataformas [R(1000)=0.085, p<0.01], siendo irrelevante con el consumo de Netflix, HBO, Amazon Prime, Filmin y Disney+. En último lugar, se ha hallado que el grado de acuerdo con la afirmación se correlaciona de manera significativa y positiva con el consumo motivado por arte [R(1000)=0.175, p<0.001], siendo insgnificante con el consumo motivado por ocio-diversión, acompañamiento, crítica y educación.

13.7.3. Causa de la moda apocalíptica y distópica en las películas y series actuales según millennials y centennials de España y México

En la imagen 175, que representa las respuestas de las audiencias *millennials* y *centennials* de España y México a la cuestión “La visión apocalíptica y distópica de muchas series y películas actuales es una moda derivada de la exageración mediática a la que estamos cada vez más acostumbrados”, muestra una clara respuesta positiva a dicha afirmación: el 37.23% de los *centennials* está de acuerdo y el 20.76% muy de acuerdo mientras que, en el caso de los *millennials*, se ha hallado que un 36.61% está de acuerdo y un 24% está muy de acuerdo.

Sin embargo, la diferencia más notable en el caso de la presente afirmación se vislumbra en la indecisión de los *centennials*, de los cuales un 32.45% no sabe si están a favor o en contra de la afirmación frente al 24.17% de indecisos en el caso de los *millennials*. En síntesis, se descifra que, pese al acuerdo positivo de ambas

generaciones, son los *millennials* quienes creen de forma más tajante en que la visión distópica y apocalíptica en películas y series es una moda, propia de los tiempos de exageración mediática en los que se vive en la actualidad.

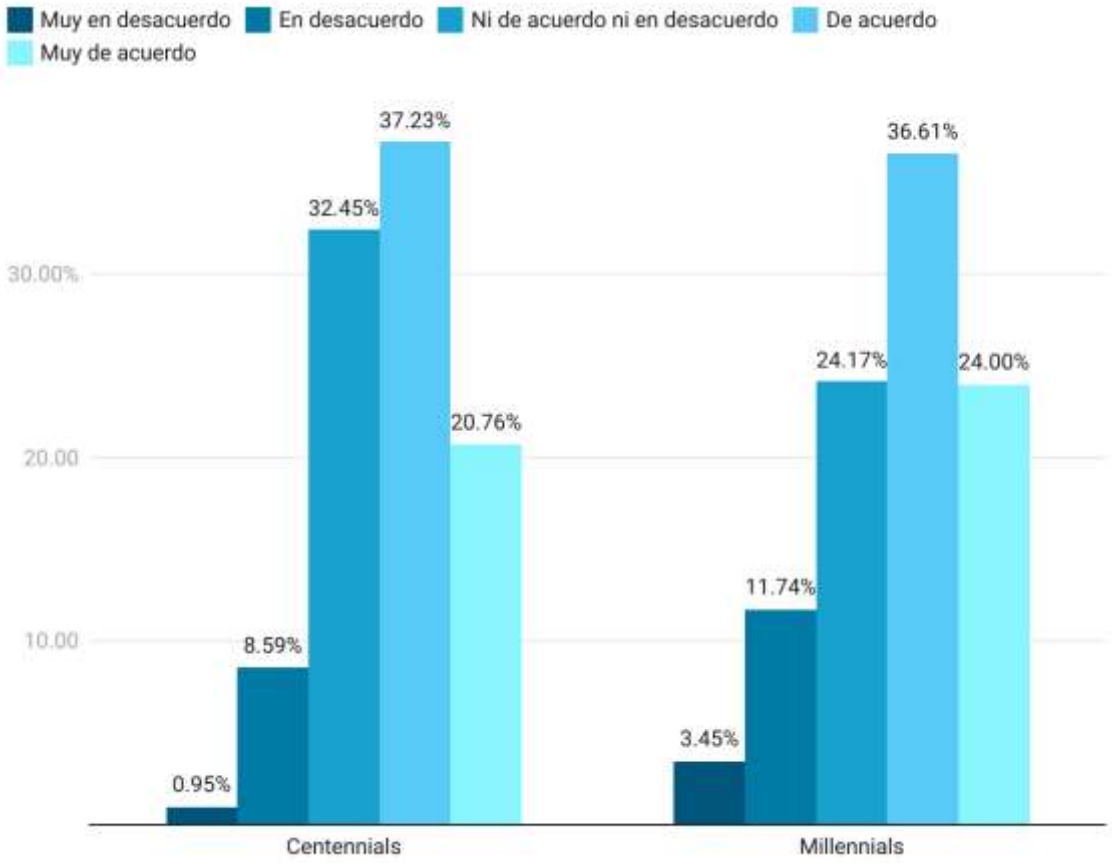


Imagen 175: La visión apocalíptica y distópica de muchas series y películas actuales es una moda derivada de la exageración mediática a la que estamos cada vez más acostumbrados.

Se ha hallado que en México existe mayor acuerdo (M=3.81; DT=1.024) que en España (M=3.60; DT=0.998), [t(1000)=-3.248, p<0.01] alrededor de la afirmación de este apartado. Del mismo modo, las mujeres muestran un mayor acuerdo (M=3.81; DT=0.952) que los hombres (M=3.46; DT=1.066), [t(774.662)=-5.314, p<0.001] en este punto aunque no se han hallado diferencias significativas derivadas del grupo de edad según la prueba Anova de un factor. Asimismo, tampoco se ha encontrado una correlación significativa entre el nivel educativo y el espectro ideológico.

En cuanto al consumo de plataformas, se ha descubierto que el grado de acuerdo con la afirmación se correlaciona de manera significativa y positiva con el consumo de Netflix [R(1000)=0.092, p<0.01] y de Amazon Prime [R(1000)=0.089, p<0.01], y de manera negativa con el consumo de Filmin [R(1000)=-0.154, p<0.010] y de otras plataformas [R(1000)=-0.126, p<0.001]. Sin embargo, la correlación no es significativa con el consumo de HBO y Disney+.

En último lugar, el grado de acuerdo con la afirmación se correlaciona de manera significativa y positiva con el consumo motivado por ocio-diversión [R(1000)=0.068, p<0.05], y de manera negativa con el consumo motivado por educación [R(1000)=-0.075, p<0.05], siendo irrelevante con el consumo motivado por acompañamiento, crítica y arte.

13.7.4. Divorcio entre hechos reales y ficción audiovisual: Opinión de los millennials y centennials de España y México

En la imagen 176 se muestran las respuestas de *millennials* y *centennials* de España y México a la cuestión "Las series y películas de hechos históricos, biográficos o basados en historias reales, deben mostrar rigor y fidelidad histórica y realismo, incluso por encima de la voluntad de sus creadores". En este caso se halla, de nuevo, una respuesta altamente positiva respecto a la afirmación con pocas diferencias (el 61,8% de los *centennials* están de acuerdo frente a un 61,99% de los *millennials*).

Sin embargo, se muestra de nuevo una clara indecisión en los grupos etarios más jóvenes, ya que el 24.82% de los *centennials* no tienen claro si están a favor o en contra de la afirmación, frente a un minúsculo 17.27% de indecisos en el caso de los *millennials*. En síntesis, ambas generaciones creen que las series y largometrajes basados en hechos reales deben mostrar rigor y fidelidad histórica frente a la voluntad de sus creadores.

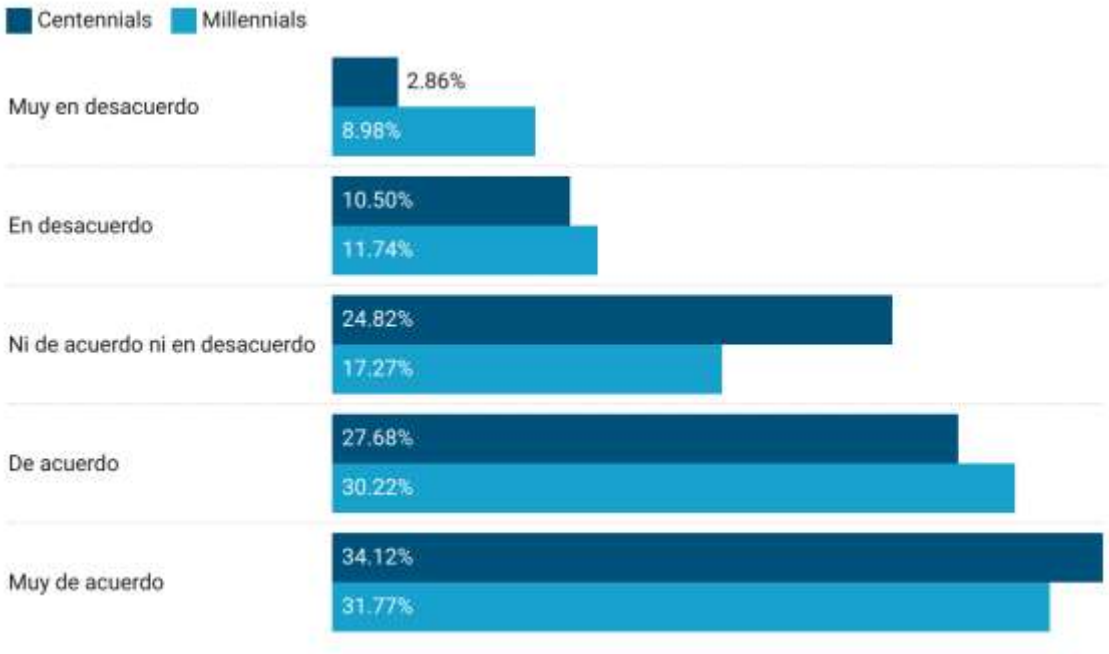


Imagen 176: Las series y películas de hechos históricos, biográficos o basados en historias reales, deben mostrar rigor y fidelidad histórica y realismo, incluso por encima de la voluntad de sus creadores.

Se ha hallado que existen diferencias significativas en función de la edad en lo relativo al grado de acuerdo con la afirmación del presente apartado [$F(3, 521.985)=3.171$, $p<0.05$], siendo mayor entre las personas más jóvenes ($M=3.82$; $DT=1.140$) y menor entre las personas más mayores ($M=3.51$; $DT=1.311$). Es decir, hay mayor acuerdo afirmativo en los *centennials* que entre los *millennials* en cuanto a la búsqueda del realismo en las tramas históricas.

Por otro lado, las mujeres muestran un mayor nivel de acuerdo ($M=3.83$; $DT=1.098$) que los hombres ($M=3.54$; $DT=1.344$), [$t(723.307)=-3.524$, $p<0.001$] con la afirmación de este punto. Sin embargo, no hay diferencias significativas entre México y España según la prueba t de Student y, del mismo modo, tampoco se han hallado correlaciones significativas entre el nivel educativo o el espectro ideológico.

En cuanto a las plataformas streaming consumidas, se ha hallado que el grado de acuerdo con la afirmación se correlaciona de manera significativa y positiva con el consumo de Netflix [R(1000)=0.129, p<0.05], y de manera negativa con el consumo de HBO [R(1000)=-0.115, p<0.001] y de Filmin [R(1000)=-0.124, p<0.001], siendo insignificante con el consumo de HBO, Amazon Prime y otras plataformas. Por último, el grado de acuerdo con la afirmación se correlaciona de manera significativa y positiva con el consumo motivado por ocio-diversión [R(1000)=0.078, p<0.05], y de manera negativa con el consumo motivado por crítica [R(1000)=-0.088, p<0.01] y arte [R(1000)=-0.104, p<0.01]. La correlación no es significativa con el consumo motivado por acompañamiento y educación.

13.7.5. ¿Es deprimente ver películas y series hoy en día?: Percepción de los millennials y centennials de España y México

En la imagen 177 puede apreciarse las valoraciones de los *millennials* y *centennials* de España y México a la siguiente afirmación: “Hoy en día, consumir películas o series de televisión actuales es algo deprimente que mina el ánimo del espectador y le resta la sensación de vitalidad”. En este caso, la respuesta de ambas generaciones coincide de forma clara en las respuestas de desacuerdo (63.95% de desacuerdo en el caso de los *centennials* y 49.56% en el caso de *millennials*).

Sin embargo, se encuentra el mayor grado de indecisión en el caso de los *millennials* (33.16%) que en el de los *centennials* (19.80%). Es decir, parece bastante evidente que los *centennials*, por norma general, no perciben que consumir películas o series en la actualidad sea algo que reste sensación de vitalidad. Sin embargo, son en este caso más llamativas las respuestas de los *millennials* (49.56% de desacuerdo, 33.16% de indecisos y 17.26% de acuerdo), ya que, pese a la mayoría de desacuerdo, hay un elevado porcentaje de indecisos en esta cuestión.

Por consiguiente, se puede confirmar que ambas generaciones no perciben el consumo de películas y series en la actualidad como algo deprimente, aunque se aprecian más matices de indecisión en los *millennials* que en los *centennials*.

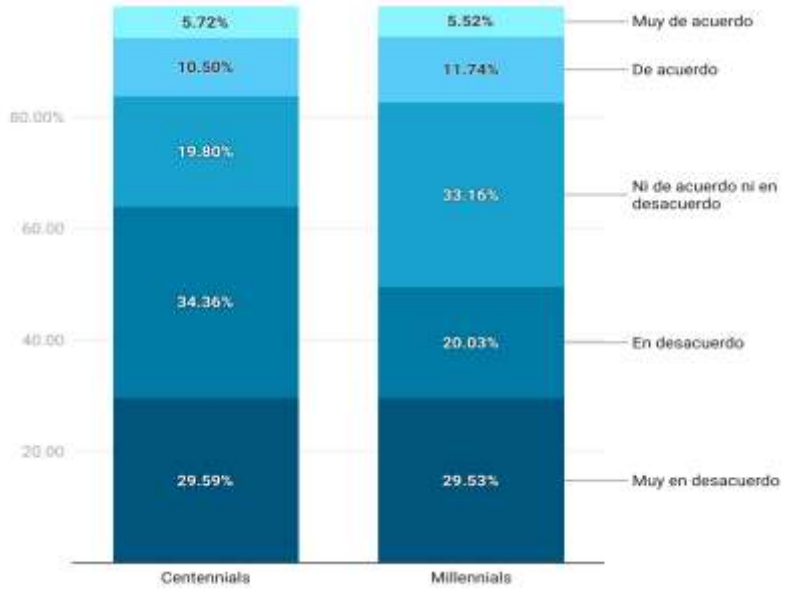
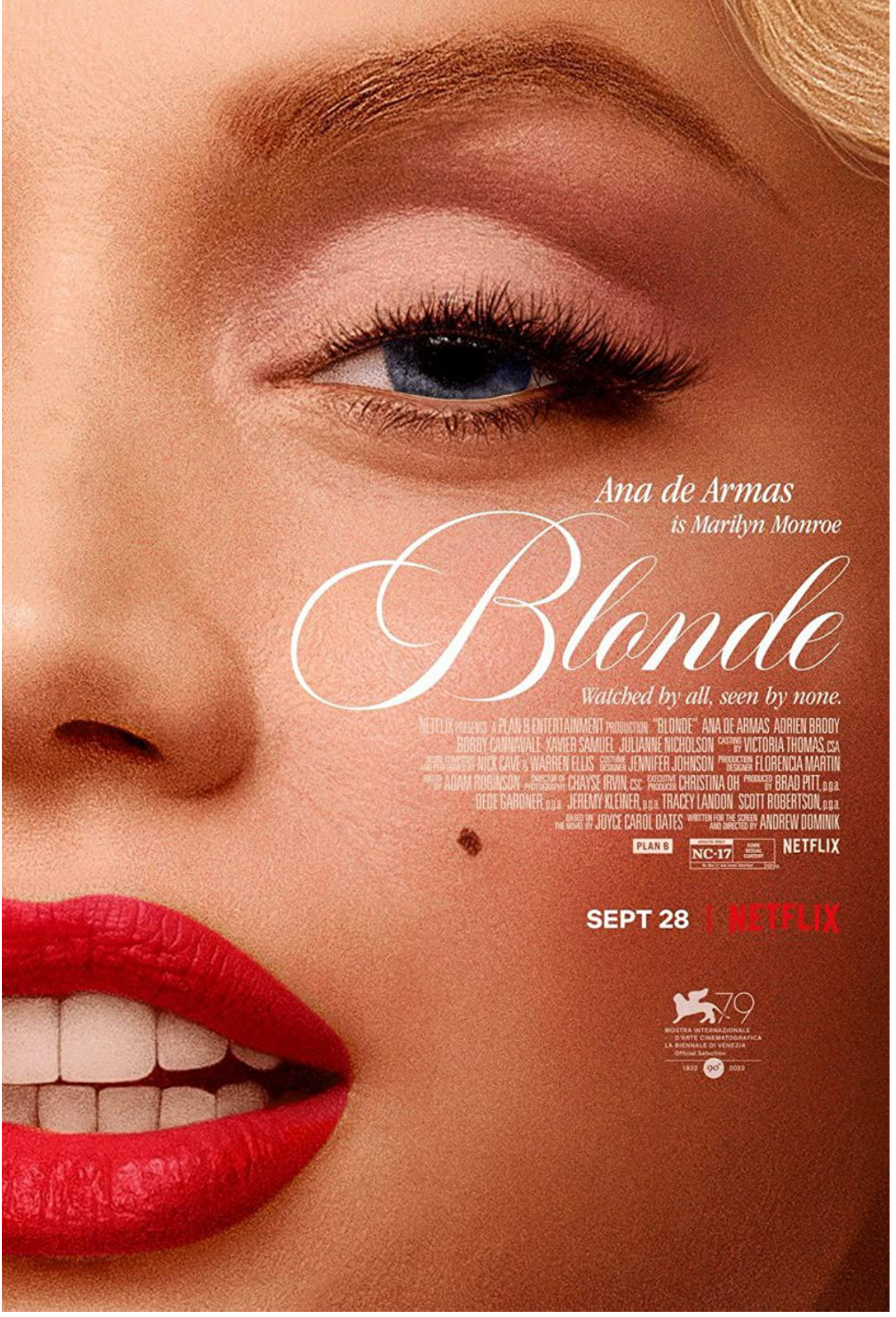


Imagen 177: Hoy en día, consumir películas o series de televisión actuales es algo deprimente que mina el ánimo del espectador y le resta la sensación de vitalidad.

Se ha hallado que en México existe mayor acuerdo (M=2.63; DT=1.208) que en España (M=2.23; DT=1.139), [t(1000)=-5.225, p<0.001] alrededor de la afirmación. Son las mujeres quienes muestran un mayor acuerdo (M=2.47; DT=1.178) que los hombres (M=2.22; DT=1.171), [t(996)=-3.230, p<0.01] en la presente afirmación. Por otro lado, se encontró una correlación significativa y negativa [R(1000)=-0.167, p<0.001] entre el espectro ideológico y el acuerdo con la afirmación, es decir, hay menor acuerdo con la afirmación en las personas situadas más a la izquierda del espectro ideológico.

En síntesis, se encuentra mayor acuerdo en la afirmación del presente apartado en el caso de los mexicanos, las mujeres y los votantes de izquierdas. Sin embargo, no se han encontrado correlaciones significativas en cuanto al nivel educativo y tampoco se han lladado diferencias significativas derivadas del grupo de edad según la prueba Anova de un factor.

Por último, el grado de acuerdo con la afirmación se correlaciona de manera significativa y negativa con el consumo de HBO [R(1000)=-0.103, p<0.01], de Filmin [R(1000)=-0.179, p<0.001] y de otras plataformas [R(1000)=-0.081, p<0.05]. La correlación no es significativa con el consumo de Netflix, Amazon Prime y Disney+. En cuanto al uso de la plataforma, el grado de acuerdo con la afirmación se correlaciona de manera significativa y negativa con el consumo motivado por crítica [R(1000)=-0.201, p<0.001] y arte [R(1000)=-0.173, p<0.001], siendo insignificante en el caso del consumo motivado por ocio-diversión, acompañamiento y educación.


Ana de Armas
is Marilyn Monroe
Blonde
Watched by all, seen by none.
NETFLIX PRESENTS A PLAN B ENTERTAINMENT PRODUCTION "BLONDE" ANA DE ARMAS ADRIEN BRODY
BOBBY CANNAVALE XAVIER SAMUEL JULIANNE NICHOLSON CASTING BY VICTORIA THOMAS, CSA
SCORE COMPOSED AND PERFORMED BY NICK CAVE & WARREN ELLIS COSTUME DESIGNER JENNIFER JOHNSON PRODUCTION DESIGNER FLORENCIA MARTIN
DIRECTED BY ADAM ROBINSON DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY CHAYSE IRVIN, CSC EXECUTIVE PRODUCER CHRISTINA OH PRODUCED BY BRAD PITT, p.g.a.
DEDE GARDNER, p.g.a. JEREMY KLEINER, p.g.a. TRACEY LANDON SCOTT ROBERTSON, p.g.a.
BASED ON THE NOVEL BY JOYCE CAROL OATES WRITTEN FOR THE SCREEN AND DIRECTED BY ANDREW DOMINIK
PLAN B
NC-17
NETFLIX
SEPT 28 | NETFLIX
79
MOSTRA INTERNAZIONALE D'ARTE CINEMATOGRAFICA
LA BIENNALE DI VENEZIA
Official Selection
1932 90° 2022

14. Discusiones

En los últimos años, en plena era digital y enmarcada a su vez por una profunda hipersociabilidad, sigue siendo un debate hasta qué punto los sesgos cognitivos, así como ideologías y experiencias personales del espectador, influyen en cómo perciben el audiovisual que consumen. Efectivamente, no toda la audiencia ve lo mismo. Sin embargo, desde distintos ámbitos antropológicos, sociológicos y comunicativos se ha tratado de descifrar, desde princios del siglo XX, cómo interpela la ideología para con la representación de la crueldad, lo tabú o lo abyecto en lo artístico. Normalmente, la «batalla cultural» ha sido entre aquellos que están a favor de la representación sin tabúes y los que no, así como los que consideran una inmoralidad estética mostrar ciertas imágenes de forma gráfica o esteta, y los que piensan que explorar la estetización de la violencia es un acto de pornografía pensado para satisfacer a las masas.

Podría decirse que fue Jacques Rivette, con la publicación del artículo *De la abyección* (1961) en la publicación francesa de críticos cinéfilos *Cahiérs du cinema*, que por aquel entonces empezaba a diferenciar «realizador», lenguaje más propio de Hollywood, de «autor»,acepción con la que los críticos franceses deseaban otorgarle un aura más intelectual y artístico al cine por encima de la losa industrial y mecánica que le atribuían a los americanos., Rivette inició el debate sobre la pornografía en el cine. Años después le seguiría Francois Truffaut, crítico de la revista y director y guionista cinematográfico responsable de recopilar crónicas de André Bazin (fundador de la publicación francesa) acerca del «cine de la crueldad» y sus directores más exponentes (Buñuel, Dreyer, Hitchcock, Sturges, Kurosawa y Von Stroheim).

Bazin, considerado por muchos el padre de la crítica cinematográfica, vio en aquellos cineastas una visión profundamente moralista sobre la tragedia de la condición humana. Sin embargo, el cine moderno americano también sufrió un abandono del «industrial» y «romántico» cine clásico (desde la visión de los críticos franceses) a fin de profundizar en una palabra que desmitificaría las buenas causas e intenciones del cine: Realidad.

Sin embargo, el papel del arte, en una primera mitad de siglo tan devastada por dos guerras mundiales y por la irupción de las vanguardias artísticas, exigía una mirada sobre la crueldad que, quizá, pudiera responder a la gran pregunta surgida tras el humo procedente de las chimeneas de Dachau: «¿Por qué?».

Fue en 1949 cuando el teórico crítico Theodor W. Adorno (2008, p. 25) sentenció que escribir poesía después de Auschwitz era un acto de barbarie y, sin embargo, el propio autor llegó a contradecir dicha afirmación alegando que se corría el peligro de la repetición de Auschwitz si las gentes se negasen a hablar de Auschwitz. ¿Había que callar o hablar? ¿El mundo debía ver las montañas de cadáveres fotografiadas o debían evitarse como una epidemia? ¿Podía la misma «realidad» ser vista como pornografía o ser el mismo que la representaba acusado de pornográfo? Fue entonces, cuando a inicios de la *Cahiérs du cinéma* (1951) y en pleno crepúsculo del cine clásico americano (más o menos 1955), cuando se estrenó *Kapò* (1960) de Gillo Pontecorvo, el *film* que *devastó* el crítico y cineasta Jacques Rivette en su artículo *De la abyección* (1961).

En sí, fue en dicho momento cuando la actitud pusilánime sobre la representación cinematográfica empezó a germinar, mostrando que, por aquel entonces, aquellos debates, algunos más vivos que nunca hoy en día, dieron pie a la militancia estética y a las cazas de brujas de directores, como fue el caso de Gillo

Pontecorvo y su *Kapò* en Europa o el de los cineastas comunistas de Hollywood como el famoso caso del oscarizado guionista ganador del Oscar Donald Trumbo (entre otros).

Se acusó a Pontecorvo de estetizar la muerte, de hacer un *film* de dudosa moralidad y de, en síntesis, merecer, en palabras de Rivette, el mayor de los desprecios. Algo que podríamos denominar «el odio de los entendidos». Así, las películas debían mostrar crueldad, pero solo términos que los cinéfilos, autoprocalamados como «intelectuales del cine», consintieran.

Por otro lado, sería interesante referirnos a que el debate teórico de los franceses poco tuvo que ver con la censura «real» que se vivió en América con el caso del famoso Código Hays (*Motion Picture Production Code*), que duró de 1934 a 1967. Recordemos que fue en los años veinte del pasado siglo cuando nació la MPPDA (*Motion Pictures Producers and Distributors of América*), cuyo primer director, el ex secretario del partido republicano William Hays, creó un código que llevaba su propio nombre para imponer "criterios de «buen gusto» para las películas" (Solorzano, 2020, p. 82) evitando que el cine tratará temas como el adulterio, la infidelidad y la prostitución. Es decir, la corrección política empezaba a amenazar al cine fomentando una visión puritana e infantiloide que se vió acrecentada por la persecución comunista de Hollywood. Finalmente, en 1966 el código fue abandonado y sustituido por el actual sistema de clasificación de los *films* por edades.

Posteriormente, se dieron los debates morales y estéticos, de la mano prácticamente, a raíz de la realización de algunos títulos sobre el holocausto, entre los que se incluye *Kapò*, *Noche y niebla* (1956) de Alan Resnais, y el documental *Soah* (1985) de Claude Lanzmann. En algunos de estos títulos, que han hecho correr ríos de tinta, destacando especialmente el texto *El travelling de Kapò* de Serge Daney (1992), se haya el mismo debate sobre el cine de la crueldad, que ha ido mutando con los años: "Plantear si es necesario mostrar para no ocultar una realidad o si, por el contrario, es necesario mantener fuera de campo cierta crueldad del mundo" (Quintana, 2022, p. 14). El asunto, al menos en origen, no era unicamente político o ideológico; más bien, se trataba de una ética de la mirada que pretendía focalizar la mirada hacía una memoria histórica que impidera que el mal más absoluto volviera a darse.

Sin embargo, en la actualidad la mirada al pasado en ocasiones se realiza desde una visión más cercana al amor por el cine que por la verosimilud histórica como puede apreciarse en ficciones como *Maria Antonieta* (2006) de Sofia Coppola, *Malditos bastardos* (2009) de Quentin Tarantino, *Shutter island* (2010) de Martin Scorsese o *Jojo Rabbit* (2019) de Taika Waititi, por mencionar algunos títulos *mainstream* que han tenido reconocimiento del público, la crítica y de premios internacionales en los últimos años como cine de época.

Así pues, nos encontramos ante un debate mayor al de «mirar o no mirar». Más bien la pregunta es si las imágenes deben imponerse o no a la memoria histórica. Este asunto puede verse reflejado en las palabras de Bernard Henry-Levi (2010) en el diario *El País* cuando afirmó que "La verdad es que el nazismo se está convirtiendo en una especie de nuevo campo de juegos en el que se divierten los *bad boys* de Hollywood". Piénsese también en la polémica que hubo entre el cineasta y activista Spike Lee[125] y el director Quentin Tarantino por el estreno de *Django desencadenado* (2012) cuando el primero escribió en su cuenta de Twitter: "La esclavitud en América no fue un *spaghetti*

[125] Disponible en: https://bit.ly/3UwLnDQ (Consultado: 6/11/2022).

western de Sergio Leone**.** Fue un Holocausto. Mis antepasados fueron esclavos, robados de África. Debemos respetarlos".

Si el cine posmoderno es, como decía Gutierrez Correa (2014, p. 297), un arte que "muestra una visión descreída de la realidad", evitando mostrar la realidad «como es», relativizándolas en verdades parciales según puntos de vista, estos títulos son un claro ejemplo de ello. ¿Es *Django desencadenado* un film sobre la esclavitud o un *spaghetti western cool*? ¿Es *Malditos bastardos* un título sobre la Segunda Guerra Mundial o sobre las películas propagandísticas de dicha época? ¿Intentó Sofia Coppola acercarse a Maria Antonieta desde el esteticismo *indie* o desde el historicismo? ¿Es *La favorita* un film sobre la trágica vida emocional de Maria Estuardo o una comedia negra sobre la maldad humana?

En el momento actual, puede decirse sin miedo que en el cine posmoderno solo importa la mirada personal y no los hechos históricos, y estos, a su vez, están subyugados a la mirada del autor. Esto no es necesariamente malo, pero sí que da muestras de cómo el debate ha ido apagándose con los años ya que, probablemente, si Rivette hubiera vivido para ver *Malditos bastardos* probablemente le habría parecido de una inmoralidad inconcebible. Como puede apreciarse, el debate del cine de la crueldad siempre ha estado dividido entre los que se preocupaban por la memoria, más ligados a lo político, a lo moral y más interesados por la ética de las imágenes y a lo cinéfilo, más apegados al arte.

De hecho, en la más reciente actualidad, el estreno de *Blonde* (2022) de Andrew Dominik, *film* de ficción sobre la vida de Marilyn Monroe, basado en la novela homónima de Joyce Carol Oates, ha vuelto a despertar una vez más la batalla cultural entre los que consideran la película una obra maestra y los que la conciben como una utilización indebida de una figura real o, simplemente, como una «fetichización» del dolor femenino[126]. El largometraje de Dominik incluye imágenes delicadas suficientes como para incendiar el debate sobre la representación, tales como un bebé que habla con su madre pidiéndole desde el vientre que no lo aborte y, posteriormente, el aborto desde el punto de vista de una vagina.

Es más, el León de Oro a la mejor película en la *Mostra Internacional de Venecia* de 2021 fue a parar a *El acontecimiento* (Audrey Diwan), film que mostraba un aborto autorealizado por la madre adolescente en el váter de un colegio. Posteriormente, en 2022, la autora de la novela en la que se basó *El acontecimiento*, Annie Ernaux, ganaría el premio Nobel de literatura. No se discute aquí la calidad de los films o libros, sino que vivimos en una época, y desde hace ya bastantes años, en el que el matrimonio entre lo social, lo cruel y lo hiperrealista está generando la atención, tanto de la crítica como de público.

Sin embargo, cabría hacer una reflexión importante acerca del supuesto reinado actual entre ideología y cine: El cine, puesto que siempre ha sido absorbido por la sociedad del espectáculo, ha sido siempre ideológico, puesto que siempre ha sido esclavo de la ideología reinante en cada momento en el sistema capitalista. Sin embargo, una posible causa de la sensación de «vigilancia» por parte del arte, el cine en este caso, es que el esquema panóptico de comunicaciones en el que vivimos da lugar a una lógica de la vigilancia, disparando así el puritanismo. Por tanto, se hace necesario recordar que la ideología ha estado siempre por encima del arte, ya que el arte ha estado siempre vinculado a lo religioso, político o económico.

[126] Disponible en: http://bit.ly/3UJjlp5 (Consultado:9/11/2022)

Sin embargo, si se interpreta el arte también como una industria, cabe recordar a Schlosser (2007, p. 356) cuando se refería a los ejecutivos del negocio de la comida rápida: “Estos no son malos; son simplemente hombres de negocios. Y venderán hamburguesas orgánicas, elaboradas con ganado criado en libertad y alimentado con pasto, si así lo exigen los consumidores”, es decir, venderán cualquier cosa que les reporte beneficio.

Teniendo esto en cuenta y volviendo a *Blonde*, este título fue tachado por parte de la crítica internacional como “misógina, antiabortista o simplemente sádica” (San Martin, 2022). Luis Martínez, crítico de cine del diario *El Mundo* expuso que *Blonde* es uno de los ejemplos de la ideologización de la crítica, la cual, bajo su visión, se ha “simplificado mucho”, ya que el crítico consideró *Blonde* como un *film* con una propuesta estética muy arriesgada, contando algo que no es evidente y que ha sido criticada ferozmente desde el punto de vista narrativo mientras que *No mirres arriba* (2021) de Adam McKay, estrenada un año antes, ofrecía “una propuesta cinematográfica paupérrima” pero al contar con un argumento “oportuno” logró hacerse con críticas positivas (San Martin, 2022).

En síntesis, para San Martín (2022) “la irrupción de las plataformas, la polarización de las opiniones en las redes sociales y la eclosión del movimiento #*MeToo* son algunos de los detonantes” de esta ideologización de la crítica de la que también se han quejado autores americanos del *mainstream* norteamericano como Quentin Tarantino (Ganador de dos oscar y de una palma de oro del festival de Cannes), o del cine de autor europeo como es el caso de Michael Hanake (ganador de dos palmas de oro en el festival de Cannes).

En palabras de Haneke, uno de los mayores representantes del cine de la crueldad contemporáneo: “Este nuevo puritanismo impregnado de odio hacia el hombre que ha llegado gracias al movimiento #MeToo me preocupa. Como artistas, estamos empezando a temer, ya que nos vemos envueltos en esta cruzada contra cualquier forma de erotismo” (Rodríguez, 2018). Del mismo modo argumentaba Tarantino (De Querol, 2021): “Algo que ha sucedido, especialmente en este último año, es que la ideología es más importante que el arte. La ideología se impone sobre el arte, sobre el esfuerzo individual, sobre lo bueno, sobre el entretenimiento”. Esto, sin embargo, no es nuevo, puesto que otros *films* actuales para las masas como *Joker* (2019) de Todd Philips, u otros menos recientes como *American Psycho* (2000) de Mary Harron o *El club de la lucha* (1999) de David Fincher, fueron tachados de promover la masculinidad tóxica, cuando en realidad se trataban de títulos que parodiaban la misma.

De esta manera, muchos críticos de cine y culturales, así como directores y demás artistas, han problematizado en los últimos años que los temas delicados en el cine actual se vislumbran desde una visión puritana o complaciente, alejando todo sesgo de incorrección política, lo que parece estar favoreciendo un nuevo código Hays dado el “exceso de corrección política” (Solórzano, 2021).

De hecho, según el código Hays, de forma literal, “la audiencia debía estar segura de que el mal es lo equivocado y el bien lo correcto” (Rodríguez de Austria, 2015, p. 187), fomentando así que las *zonas grises* acaben desapareciendo. Con todo lo dicho, no se pretende expresar que la ideología no pueda ser parte del discurso de una obra artística o que forme parte de la legítima libertad de expresión de un crítico, artista o espectador cualquiera, pero parece evidente que existe de nuevo, en los últimos años, una resurrección del espíritu de Rivette por denunciar planos, directores o estéticas en largometrajes o series que enfrenten al espectador con sus sesgos, pidiendo casi, por

el contrario, que se le abrace, fomentando una suerte de preocupante arbitrariedad ideológica e interesada que pueda derivar en cazas de brujas.

Por supuesto, esto no es nuevo. El dramaturgo Arthur Miller (2018, pp. 19-20) afirmó al protestar contra la «caza de brujas» del senador McCarthy con su obra *Las brujas de Salem* (estrenada en 1953) lo siguiente: "La 'caza de brujas'fue una perversa manifestación del pánico que se había adueñado de todas las clases cuando el equilibrio empezó a inclinarse hacia una mayor libertad individual".

Miller explicaba que el fanatismo de los juicios sucedidos en Salem (1692-1693), que se debe recordar que terminó con la vida de 29 personas, aún seguía vigente con distintos rostros. Explicó así que Salem era una comunidad "con buenos propósitos, hasta elevados", desarrollando una teocracia cuyo objetivo era "mantener unida a la comunidad y evitar cualquier clase de desunión" (*op.cit.*). Esto condujo a un estado en que la represión fue muy severa, incluso más que el previo a llegar a ese estado.

De hecho, no es de extrañar que en el siglo XX se popularizaran muchas distopías literarias (*Nosotros, Un mundo feliz, 1984, La naranja mecánica, El cuento de la criada…),* en las que se mostraba cómo la búsqueda de una sociedad ideal podía convertirse en una pesadillesca base para el totalitarismo y o la censura. Pocas veces los seres humanos están dispuestos a aceptar el caos que supone su existencia vital, por lo que lo más reconfortante es tener alguien o algo a quien echar la culpa, como suele pasar con las minorías sociales. La diferencia de otras épocas con la nuestra sería el prestigio de la víctima.

Sin embargo, la humillación pública tampoco es algo nuevo en la condición humana. La historia ha demostrado que la humanidad ha ideado una multitud de formas creativas, aunque espantosas, de avergonzar a un individuo por supuestas infracciones sociales y legales. Por ejemplo, podría pensarse en la flagelación pública, el uso de un gorro de burro o la exposición pública forzada (Ching Velasco, 2020, p. 6). En la obra de los últimos años de Goya (*Caprichos, Desastres, Tauromaquia, Disparates, Pinturas negras*) se muestra cómo la crueldad y el horror de los acontecimientos revelan, de manera plástica, la condición humana. Sin embargo, la obra del pintor español no apela a la "legitimación sentimental o ideológica", sino que fomenta el acercamiento entre víctima y verdugo como entes próximos al espectador (Bozal, 2009, p. 32). Es decir, no hace falta posicionar al espectador de manera explícita en la obra ya que, lo incómodo de los grabados de Goya no reside en la maldad ejercida contra los humillados únicamente, sino en que los torturadores son seres humanos igual que las víctimas. Igual que el espectador que mira. Recuerdese la cita de Milán Kundera cuando escribió en *El libro de los amores ridículos* (publicado en 1969) que "El pasado de cualquiera de nosotros puede ser perfectamente adaptado, lo mismo como biografía de un hombre de Estado, amado por todos, que como biografía de un criminal".

Retornando a Goya, la represión crerical-fernandina se universalizaba en una sola figura, presente sobre todo en *Los caprichos*: La figura del condenado. "Goya acentúa la condición humana de la víctima: no es un espectáculo, es un ser humano torturado y, por ello mismo, expresión y alegoría de todos los seres humanos torturados" (Bozal, 2009, p. 36). O sea, Goya dibuja a seres humanos y, de alguna manera, pinta un reflejo de la barbarie que habita en toda la especie, representando a las víctimas como un espejo de todas las habidas. Sin embargo, en muchas de sus últimas laminas o dibujos, los que ejercen la crueldad o la violencia no suelen ser muy distintos de los que la reciben. De nuevo, todos son personas, todos potenciales hombres de Estado o

criminales, como afirmaría Kundera. Esta lógica «Goyesca» sería una buena forma de comprender el cine de la crueldad de Bazin, algo distinto al actual.

No es de extrañar que el concepto de «brujería» o del «maligno» esté tan presente al referirse a la etapa oscura de Goya, puesto que el «señalamiento al prójimo» había alcanzado una gran «riqueza» en la época medieval, período de las famosas «cacerías de brujas», y es ese el carácter propio de una civilación ajena a la modernidad que por aquellos días empezaba a cimentarse. "¿De dónde procede la bruja? Sin ninguna duda: De los tiempos de desesperación" (Michelet, 2021, p. 35).

Jules Michelet configuró la edad media como la era en la que reinó la incertidumbre social de la condición humana, creando un terror que hacía "del hombre libre un vasallo; del vasallo un servidor, y del servidor, un siervo" (p. 62). Es decir, el horror al diablo se definía como incertidumbre y miedo a ser desterrado a los confines de la sociedad.

En la actualidad, como es de esperar, siguen los señalamientos al prójimo. El término *Woke*, que se haya cada vez más presente en todo Occidente llama a la "alerta a la discriminación e injusticia racial o social" (Muñoz-Rojas, 2021, s/p). Estas alertas antifascistas han sabido desarrollarse muy bien en las redes sociales desde la creación, en 2010, de «Black Twitter», la conocida "red de usuarios de la comunidad afroamericana de Estados Unidos" que tenía como fin último denunciar los "hechos de discriminación racial" e, igualmente, desde 2017, año del surgimiento del ciber-movimiento #MeToo ("Yo también"). Así, se pusieron las bases para una cultura de la cancelación que aborda "censuras" a personajes públicos que hayan cometido "violencia física y psicológica, acoso sexual y conductas misóginas" en la industria de Hollywood (Burgos & Hernández, 2021, p. 143), siendo estos canceladores astutos, caracterizados por escudarse tras la democracia y la libertad de expresión, por fingir un profundo enamoramiento de la justicia y del estado de derecho, buscando sobre todo influenciar y crear tendencia mediante el lesionamiento de reputaciones y una persondalidad vital y carismática a través de cualquier medio digital (*op.cit.*, p. 145).

Así, la víctima se vuelve el "héroe de nuestro tiempo", gozando de prestigio, generando identidad, derecho, reconocimiento y fomentando la idea de que "no somos lo que hacemos, sino lo que hemos padecido, lo que podemos perder, lo que nos han quitado" (Giglioli, 2017, p. 6), con una especie de aura dicotómica bueno/malo que le otorga su propia condición de víctima.

Esto ha generado que, tras pocos años de batalla cultural en distintos estratos e instituciones, aparezca la figura de la víctima como villano incontestable, convirtiéndose en un simulacro que impide reconocer a la masa si se es o no culpable. Solo basta la acusación para que el juicio sea hecho. En todo caso, sospechoso para unos e intachable para otros. Es así como los posibles «delitos» cometidos, o la vida privada de una persona, pasan de ser una cuestión jurídica a ser un debate social con ágora en las redes digitales.

En 2022 se ha estrenado el film *Tár* (Todd Field), en el que se sugiere que una reina de la música clásica, con ecos al caso del tenor Plácido Domingo, es dos cosas al mismo tiempo: Una artista brillante y una depredadora sexual. En el film de Field, lleno de ambigüedades, no queda claro si Lydia Tár (Cate Blanchett) es una víctima de la cultura de la cancelación o una villana. Esta clase de críticas ya fueron vistas en otras cintas del cine de la crueldad más actual como pudieran ser las europeas *La pianista* (2001) de Michael Haneke o *La profesora de piano* (2019) de Jan Ole Gerster. En definitiva, el simulacro ahí sigue.

Otra conclusión interesante es que el cine de la crueldad, como se ve en los anteriores casos, era casi exclusivo del continente europeo, un territorio más *snob* y pesimista a la hora de narrar historias que el americano, cine al que se le atribuye la generación de figuras o ideas humanísticas para recompensar al público.

Sin embargo, son los nombres del actual cine de la crueldad, tales como Michael Haneke, Yorgos Lanthimos, Gaspar Noe, Andrey Zvyagintsev, Dea Kulumbegashvili, Todd Solondz, Park Chan-Wook, Ruben Östlund o Bartosz M. Kowalski, los que han logrado adquirir una mirada más atractiva y espectacular para el público. A esta lista de nombres también se podrían incluir algunos títulos como la americana *La seducción* (2017) de Sofia Coppola, la española *As bestas* (2022) de Rodrigo Sorogoyen, o la ya mencionada *Tár* (2022) de Todd Field; si bien sus directores tienen obras pesimistas, no toda su visión, en términos de filmografía completa, merece el apellido «de la crueldad».

En síntesis, no se trata de que el cineasta de la crueldad actual sea simplemente tachado de «pesimista», se trata pues de un baño en el lodo del mismo pesimismo y en la crueldad, sin tapujos, a medio camino entre la fascinación visual, el sermón moral y la incomodidad, siendo lo experiencial uno de los puntos más fuertes de este cine. En definitiva, es un cine puramente estético, como si se hablara de un *gore* psicológico.

Podría decirse que es, en el momento actual, de las pocas veces en las que el público *mainstream* o los cineastas americanos (y los premios de dicha nacionalidad) se han fijado con fascinación en el continente europeo. Esto parece deberse a que el cineasta de la crueldad actual -toda una creación del elitista, pesimista y *snob* Festival de Cannes- se le achaca la falta de tabúes y puritanismo, la incisión narrativa en la maldad de toda persona y, en definitiva, la fascinación por los «lobos» humanos, generándose así la sensación de que los europeos son exóticos y más libres en comparación al humanismo americano. Es decir, para los tiempos pornográficos y cínicos que vivimos desde principios de siglo, el cinesta de la crueldad es considerado un sabio al que merece la pena escuchar.

Se trata de cineastas muy hábiles con la estética y comprometidos con su misantropía, casi como una carta de protesta contra el humanismo de Hollywood. Por tanto, no parece casualidad que en los últimos años sea el mismo Hollywood el que no para de dismitificar los propios cánones que toda la vida ha abrazado. Asimismo, ahora es Yorgos Lanthimos quien prepara *films* americanos, véase *Poor things*, la próxima película que estrenará en 2023, al igual que hizo el coreano Park Chan-Wook con *Stoker* (2013) o como ha hecho el cineasta de la crueldad Ruben Ostlund (ganó su segunda palma de oro en Cannes en 2022) trabajando con cineastas americanos de primera fila en *Triángulo de la tristeza* (2022).

Se trata de un secreto a voces, pero el elitismo del cine, que no es otra cosa que los premios y la crítica, adoran la crueldad. Y el momento presente, estando la ciudadanía saturada por crisis económica, pandemias, baja tasa de natalidad, la amenaza de otra gran guerra contra Rusia, inestabilidad política, poco sentimiento de eficacia y mucho de cinismo, es un gran momento, irónicamente, para producir películas pesimistas y distopías.

Piensése en cómo los americanos de mediados del siglo XX producían comedias, musicales y cintas de evasión para alegrar al público atormentado por la interminable crisis económica mientras que, por otro lado, los europeos de posguerra crearon el neorrealismo italiano o la *Nouvelle vague*. El cine de la crueldad parece ser así el neorrealismo italiano de nuestra época. Sin embargo, no todo es crueldad,

también se está generando censura por otra gran parte de los consumidores de arte en general, ya sean libros, películas, canciones o videojuegos, a través de una «cultura de la cancelación» cimentada en una hipócrita visión de que las víctimas siempre han sido víctimas, y que los victimarios siempre han sido victimarios.

Asimismo, las películas o libros no se han quedado lejos de recibir, igual que muchas obras artísticas, el traslado del aplauso al abucheo por parte de su público. Según Hanán (2020, p. 46), la tendencia de lo políticamente correcto ha llegado a desterrar en la actualidad obras como *Moby Dick, La llamada de lo salvaje, Farenhheit 451* o *Las uvas de la ira* de los colegios por razones como "la presencia de injurias, malas palabras o razones tan insabibles como «conflictos con los valores de la comunidad»".

Ya explicaba Bloom (2021, p. 26), cuando publicó *El canón occidental* en 1994, que la estética era "un asunto individual más que social": "Leer al servicio de cualquier ideología, a mi juicio, es lo mismo que no leer nada. La recepción de la fuerza estética nos permite aprender a hablar de nosotros mismos y a soportarnos" (p. 40). Así, para el autor, la lectura de los grandes maestros occidentales de la historia no debía ni encarnar grandes virtudes morales normativas y democrácticas (p. 39), ni tampoco hacer a los ciudadanos "mejores o peores personas, ciudadanos más útiles o dañinos" (p. 40). Lo único que podría provocar la lectura de dichos autores (tales como Shakespeare, Cervantes, Homero…) era "que utilicemos adecuadamente nuestra soledad, esa soledad que, en su forma última, no es sino la confrontación con nuestra propia mortalidad" (*op.cit.*). Sin embargo, Ortega y Gasset (2020, p. 75) ya predijo, en su ensayo *La España invertebrada*, que "el grupo social que se siente desatendido reacciona automáticamente con una secesión sentimental".

Asimismo, Hanán (2020, p. 146) contempla que el mundo tiene en la actualidad muchos retos por delante para las futuras generaciones: La adicción a la tecnología, la economía inestable, las manipulaciones genéticas, los conflictos bélicos nuevos, el nacimiento de distintas religiones, la desaparición de especies, los daños irreversibles para el planeta, las pandemias…Es por ello que el autor considera, acerca de los ciudadanos del futuro, que "la literatura tiene el poder de prepararlos para estos cambios, pero sobre todo, de asegurarles que siguen siendo parte de esa inteligente especie humana que puede mantener la luz a pesar de la sombra que se cierne, inevitable" *(op.cit.*).

Del mismo modo, los cuentos de hadas han sufrido también un barrido de «clásico» a «censurable» en la percepción de la social actual. Para Bettelheim (2019, p. 11), los cuentos de hadas no tienen gran relevancia técnica para la vida moderna de la sociedad de masas, pero sí cree que se puede aprender de ellos mucho sobre "los problemas internos de los seres humanos, y sobre las soluciones correctas a sus dificultades en cualquier sociedad, que a partir de otro tipo de historias al alcance de la comprensión del niño". Incluso el propio Hans Christian Andersen (2005, p. 200) expuso en su autobiografía, *El cuento de mi vida*, que sus historias eran pensadas tanto para infantes como mayores, pese a que se le obligó a añadir el subtítulo *Cuentos para niños* en su principal recopilación de la época.

Este asunto resulta relevante para entender la nueva censura actual, entendiendo cómo ayer y hoy se diferencian en sus tabúes. Para Cortés Gabaudan (2019, p. 16), traductora especializada en los hermanos Grimm, explica que "no debe pretenderse leer los cuentos desde una perspectiva social- ni de género ni de clase- pues los cuentos pasan por encima de estas distinciones", ya que de los cuentos de

tradición oral (piensesé también en Perrault o Basile) se “desprenden lecciones de vida dictadas por un sano sentido común que está mucho más allá de los prejuicios de sexo y de clase y de las estrechas miras de cualquier ideología de ayer o de hoy” (*op.cit.*).

La autora denuncia (Cortés Gabaudan, 2019, p. 12) que en la era actual, la del eufemismo y lo «correcto», los cuentos populares reciben injustificados ataques por parte del colectivo feminista, señalando que una lectura desprejuiciada de los mismos les demostraría, como se da en el caso de la obra de los hermanos Grimm, que incluso había más heroínas femeninas que masculinos en sus cuentos y que, además, estos personajes no siguen un clásico rol de mujer sumisa, frágil y débil, sino que, por el contrario, salen de sus problemas ellas solas utilizando “su ingenio, resolución y buen hacer”.

Del mismo modo, los finales con príncipes que rescatan a la princesa, con su posterior boda, no sería el signo de un final patriarcal en “el que las mujeres solo pueden aspirar al matrimonio”, sino que deben entenderse en “clave simbólica”, en el que la protagonista, tras las miserias y las durezas de la vida, “alcanza finalmente la fortuna, expresado plásticamente en la imagen de un bello príncipe”, señalando incluso que en los cuentos protagonizados por varones también hay tienen al final de los mismos la boda con una princesa, por lo que supone un símbolo de “haber dejado atrás para siempre la inseguridad material y la precariedad de la existencia” (p. 15).

Sin embargo, la censura de obras clásicas por motivos ideológicos sigue funcionando a toda maquina en nuestra más reciente actualidad. Por ejemplo, se ha podido ver en 2019 una quema de libros en Cánada, pero sacada a la luz en pleno 2021. El suceso dicta que una asociación de escuelas canadienses decidió retirar 5.000 libros infantiles al considerar que “mostraban prejuicios contra los pueblos indígenas” (entre ellos títulos como *Tintín en América, Astérix en América* y tres albúmes de *Lucky Lucke*). Dichas obras no fueron unicamente retiradas, sino que muchas de las mismas pasaron por las llamas en una ceremonia “para trabajar la reconociliación” con los pueblos indígenas. Además, se les envío a los estudiantes un vídeo en el que se explicaba el “proceso para enterrar las cenizas del racismo, la discriminación y los estereotipos, con la esperanza de crecer en un país inclusivo en el que todo el mundo pueda vivir de manera próspera y segura” (AFP, 2021).

Del mismo modo, un párroco de Tennessee, Greg Locke, celebró una quema de libros de “brujería” en Nashville, entre los que figuraban ejemplares de las sagas *Harry Potter* y *Crepúsculo* en febrero de 2022 (Redacción El HuffPost / EFE, 2022). Tan solo un mes antes, el cómic *Maus*, el único ganador de un premio Pulitzer, fue eliminado por decisión del comité escolar del condado de McMinn de la lista de libros de Arte y Lengua para alumnos de octavo grado. El motivo de la censura se debió a la queja de un grupo de padres que detectaron "ocho palabrotas y el dibujo de un desnudo". Adicionalmente, se sintieron molestos por la presencia de temáticas somo el suicidio o la matanza de infantes (Moran, 2022).

Del mismo modo, según el diario *El País* (Gómez Ruíz, 2017), en diciembre de 2016, la obra escrita por Harper Lee, ganadora del Pulitzer, *Matar a un ruiseñor,* fue retirada de las aulas del condado de Accomac (Virginia) a petición de los padres de los alumnos, afirmando que el contenido de ese tipo de libros “legitima el uso de insultos racistas” debido a que la palabra *nigger* se repite a lo largo de la obra.

Sin embargo, estas censuras de contenido en nombre de la moralidad y en reacción al victimismo en las escuelas o universidades no son unicamente recientes. Según *El País* (1981), a principios de los ochenta un estudio revelaba que se censuraba

en escuelas norteamericanas obras como *El mercader de Venecia* (1600) de William Shakespeare, *1984* (1949) de George Orwell o *Huckleberry Finn* (1884) de Mark Twain. Según dicha investigación, se daba la existencia de campañas lideradas por movimientos cristianos y conservadores que se encargaban de ir en contra de dichas obras clásicas.

Ya sucedió que, por ejemplo, el cómic de Hergé *Tintin en el Congo*, fue denunciado, muchísimos años después de su publicación, por "contenido racista y perpetuador" (Timón, 2020, p. 221). Sin embargo, el recurso fue desestimado por el tribunal competente de Bélgica debido a que dicha denuncia debió haberse llevado a cabo, en todo caso, en su época, "pero no atendiendo a los valores de la sociedad en el momento de resolución de la demanada" (*op.cit.*). En caso de no entenderse así, el tribunal aclaró que también habría que prohibir las obras de Voltaire, dejando claro que "el paso del tiempo debe ser tenido en consideración" (*op.cit.*).

Por otro lado, en la actualidad, la censura que aparece en las universidades no es ejercida, al menos no de forma exclusiva, por movimientos religiosos, sino desde el propio alumnado (ejemplo de esto se puede ver en una escena de la ya mencionada *Tár*). En 2017, en la Universidad de Londres, el sindicato estudiantil de Estudios orientales y africanos solicitó la desaparición de Platón, Descartes o Kant del programa de filosofía por ser "filósofos blancos" así como "racistas y colonialistas". Además, se demandaba que solo fueran estudiados si el "alumnado lo solicita" y, en dicho caso, su obra debía ser puesta en contexto y desacreditado su pensamiento en cuanto a su contexto "colonial" (Marirrodriga, 2017).

A la luz de los acontecimientos, en la actualidad encontramos mensajes al principio de las películas clásicas Disney alertado de contenido racista y pidiendo disculpas de antemano a los espectadores antes de que el largometraje comience (véase el caso de *Fantasía*). De forma parecida, ante el clima de hipersensibilidad social, el clásico *Lo que el viento se llevó* (1939) desapareció del catálogo de HBO Max en 2020 tras el asesinato de George Floy por parte de un agente de policía. Sin embargo, HBO Max lo que hizo fue responder a un artículo de John Ridley (2020, s/p) para L.A. Times en que expresaba: "una película que, cuando no ignora los horrores de la esclavitud, se detiene sólo para perpetuar algunos de los estereotipos más dolorosos de la gente de color".

Para Eric Hoffer, autor de *El verdadero creyente*, el fanático está dispuesto a todo por su causa sagrada, siendo este un individuo frustrado que podría defender una cosa o la otra y siendo todos los movimientos de masas intercambiables entre sí. Para Hoffer (2009) "Los fanáticos más feroces son, con frecuencia, personas egoístas que se vieron obligadas por defectos internos o circunstancias externas a perder la fe en sí mismas", se ponen al servicio de alguna causa sagrada y, pese a la adopción de una postura basada en el amor y humildad, "no pueden amar ni ser humildes". Este «verdadero creyente», o fanático, se halla siempre incompleto e inseguro, siendo incapaz de desarrollar confianza en sí mismo a "partir de sus recursos individuales —a partir de su yo rechazado—, sólo la encuentra aferrándose apasionadamente a cualquier cosa a la que abraza" (Hoffer, 2009). Así, este "apego apasionado" se convierte en una fuente "de virtud y fortaleza" (*op.cit.*).

En esta línea, Bruckner (2002, p. 44) afirmaba que los seres humanos no son felices en la sociedad moderna "porque se han liberado de todo y se dan cuenta de que la libertad es insoportable de vivir", siendo este el motivo de que haya tantos hombres y mujeres que "se consuelan recurriendo al neotribalismo, las drogas, el extremismo

político y los misticismos de pacotilla". Para el autor (*op.cit.*, p. 288) La única forma de escapar del "victimismo de hoy" que dará pie al "inquisidor del mañana" es "mediante la democracia y el estado de derecho, los únicos sistemas políticos que suspenden el odio y la venganza".

Este tipo de fanatismos parecen ser resultado del mundo globalizado donde se homogeneizan "las ideas, imágenes y valores, construídos por los *mass media*" y "cuyos altavoces mediáticos igualan el gusto y la moral de la llamada sociedad de masas" (Urrutia, 2020, p. 21). Pese a esto, siempre han existido tensiones arquetípicas entre "el organismo político y los artistas más transgresores" como pudiera ser el caso de la novela *Justine* (1791) del *Marqués de Sade* (condenado de por vida), la pintura *El origen del mundo* (1866) de Courbet (escándalo en la época por mostrar en primer plano la genitalidad femenina) o el largometraje *Saló o los 120 días de Sodoma* (1975) de Pier Paolo Pasolini (prohibida en numerosos países) (*op.cit.*).

Sin embargo, pese a las tensiones históricas entre lo políticamente correcto y el arte, fue la confirmación del fracaso del sueño americano lo que inició en los años setenta una crisis identitaria en los jóvenes norteamericanos debido a, por un lado, los conflictos bélicos como la Guerra de Vietnam, o sociales como el racismo y, por otro lado, el acelerado "desencanto de la nueva generación de jóvenes que, hastiada de una sociedad autocomplaciente, intolerante y violenta, se involucró en movimientos pacifistas" (Tejeda, 2020, p. 91).

De esta manera, el sentido del humor se perdía y todo el contenido empezó a orbitar alrededor de lo «politicamente correcto», llegando a ser peligroso para la libertad artística y de expresión. Según Timón (2020, p. 219), al perderse el sentido del humor "los criterios de valoración de contenidos artísticos se acaban circunscribiendo bien al gusto personal (que es irrelevante), o bien al sentimiento personal de ofensa que haya provocado en el espectador". Algunos de los delitos que fundamentan la hiperreacción social son el discurso de odio, ofensa de sentimientos religiosos, discriminación racial u otro tipo de exclusion. Las asociaciones o particulares que, ofendidos por algunas representaciones artísticas, emprenden acciones penales, terminan por generar la autocensura artística (o *chilling effect*) (Timon, 2020, p. 218).

De esta manera, se llega a lo que Edu Galán (2020, p. 276) denominó «Causocracia», una forma de concebir el mundo donde la autoridad política se considerada emanada de la causa social, ejercida directa o indirectamente por un poder cuasirreligioso, como una casta sacerdotal, que suele estar formada por los líderes del movimiento reivindicativo".

Según Galán (2020, p. 277), la causocracia solo puede darse en las sociedades occidentales "de atención al cliente", donde las relaciones interpersonales *online* son "el principal medio de comunicación humano". Partiendo de esta base, en estas sociedades, la causa debe ser siempre emocional y depende de la identificación sentimental y el miedo, siendo la emocionalidad de la causa "desbordada", ya que recurre a "características personales del «yo», y sentimental, haciendo desaparecer el contexto (p. 278) y la posibilidad de diálogo (p. 279).

Además, alrededor de la causa se agolpan "creyentes" de la misma (p. 281): "personas que manifiestan su adhesión total a la causa, la comparten en sus redes y participan activamente en sus boicots y consecuencias (*op.cit.*). Así, el resultado de esta causocracia sería la "desconfianza hacía los expertos", ya que el valor de dichas personas no depende de su trayectoria profesional, sino de "la evaluación del

consumidor" (p. 287). En definitiva, una sociedad en la que la identificación como víctima te hace covertirte en una, desapareciendo matices, contextos y la posibilidad de diálogo.

En síntesis, se sigue tratando de legitimar la censura de imágenes en planos de películas y de palabras en libros o canciones, normalmente palabras mal sonantes para, en definitiva, extraer todo lo sucio de la cultura, persiguiéndose una cultura aséptica, corregible, mejorable (este asunto se trata de forma brillante en la novela *La naranja mecánica* de Anthony Burgess). Una cultura pudorosa en la que no se incluyan desnudos, palabrotas ni frases incorrectas puesto que, los censores extremistas actuales que beben de lo *woke*, de lo políticamente correcto y de la cultura de la cancelación, venden la búsqueda de una cultura puramente educativa y sermoneadora que mejore y cambie el mundo, que dé el lugar a los vencidos y que respete la indignación y ofensa de las víctimas por encima de la creación de los autores.

Ante todo esto, el público, más democratizado que nunca gracias a su capacidad de visionar lo que quiera con las plataformas *streaming* y más abierto a dar su opinión dada su presencia en las redes sociales, parece haber abrazado también un extraño sentimiento de ser «vigilado», pero también la responsabilidad de ser «vigilante», no de quienes ven el contenido y juzgarlos, sino del propio contenido.

De esta manera, se vuelve a una época en la que el contenido, lleno de correctismo político y pornografía del horror al mismo tiempo, genera lo que denominamos *la paradoja de la crueldad*. Esta consiste en que el publico actual, que se considera ético, comprometido y sensible, disfruta, al mismo tiempo, con el contenido más morboso, abyecto y estilizado posible.

La paradoja de la crueldad entiende que, pese a la indignación moral o ideológica, ya sea en redes sociales o en la vida real, el contenido audiovisual que más se disfruta y demanda es aquel que acaba con la propia corrección política, aquel que baila con la cara oscura del ser humano y ofrece altas dosis de placer «visual». Esta paradoja tampoco necesita que el espectador vea sangre o vísceras (este asunto lo explicaría muy bien Antonin Artaud y su teatro de la crueldad a principios del siglo XX), sino que, por el contrario, dado cómo es el cine de la crueldad en la actualidad y el gozo de su prestigio silencioso, al menos en apariencia, se disfruta más con el visionado del dolor psicológico, con la depresión, con la desesperación, especialmente en series de televisión propias de la tercera edad dorada, que insisten constantemente en mostrar el machaque de desproporcionada violencia que el poder, ya sean los medios de comunicación en *La sucesión*, la política en *House of cards* o el maquiavelismo de *Juego de Tronos*, ejerce contra los ciudadanos.

Los defensores de las nuevas temáticas en las series de televisión suelen ampararse en que muestran la realidad y verdad del mundo y ello, por tanto, empodera al espectador. Sin embargo, la abyección tiene un potente aura tanático, convirtiendo a las series de televisión en agujeros negros repletos de suicidios o violaciones (*Por 13 razones*), privilegios de clase y más abusos sexuales (*Élite*), gente corriente haciéndose daño por provisiones en un supermercado (*Colapso*), políticos dispuestos a cargar con la muerte de millones de personas para no quedar mal (*Chernobyl*), o la narración de la vida de un asesino en serie caníbal (*Dahmer*). Toda esta crueldad sin renunciar a una dirección repleta de planos secuencia y un lenguaje audiovisual de lo más refinado. Si antes se veía la televisión como una inocente evasión que aniquilaba la intelectualidad del individuo, ahora la pequeña pantalla ha terminado por desterrar su alma en pro de un cinismo cada día más creciente. En síntesis, se trata de series que buscan la indignación política constante.

Aparicio & Ruiz (2022) lo ilustran muy bien cuando se refieren a la «*saga-secuela*» de *Harry Potter*, titulada *Animales fantásticos y dónde encontrarlos*, en este caso la más reciente de la misma, *El secreto de Dumbledore* (2022): "Algo se ha roto. Se ha perdido esa idea de refugio, de lugar seguro, se ha pervertido la fantasía al obligarnos a pensar como adultos. A disfrutar, sí, pero con cuidado". Los autores se refieren a cómo en los dos primeros minutos de la película, recordemos ambientada en el mundo de la magia y siempre con un pie en el diálogo sobre la tolerancia, amistad y ecologismo, se asesina con crueldad a dos criaturas de forma gráfica en pantalla. "Hay oscuridad, sí, pero también la había en la saga original sin que por ello se abandonase a la crueldad. Todo un abismo lumínico y cromático separa *La piedra filosofal* y *Las reliquias de la* muerte" (*op.cit.*). Efectivamente, algo ha cambiado. La crueldad parece haberse apoderado, con su estilo gráfico y abyecto, de las sagas que, habiendo oscuridad en ellas, no se bañaban en la misma (como sí hace el cine de la crueldad).

Es importante añadir que no se pide en esta discusión el ocultamiento de la maldad, crueldad o pesimismo. No estamos en busca del cine acrítico, ni de las utopías de bolsillo como pretenden ciertos sectores reaccionarios y ultraideológicos como los *woke*. Lo que se trata aquí es que el audiovisual actual no ofrece descanso a la mente, cuerpo ni espíritu. El audiovisual, como tal, no hace daño, pero pareciera que estamos cada vez más obsesionados con nuestros demonios, incapaces de reconocer la confianza o el mérito en el mundo y en las personas. En consecuencia, se hace un cine para reaccionarios ideológicos, adictos a la pornografía del horror y, en síntesis, para las víctimas -o quienes quiera que tengan ese papel coyuntural-, olvidándose así el espacio para hablar de las cosas bellas del mundo aunque tengan, como todo, su propia oscuridad.

Por tanto, hay una contradicción entre lo que las personas consumen y lo que dicen desear consumir. La crueldad y el pesimismo tienen en nuestros días la categoría de prestigio por ser la cara opuesta al humanismo bienintencionado y demágogo que la ciudadanía trata de imponerse cada día, o que, sienten, se les impone por parte de los movimientos sociales o la política. El escritor Aldous Huxley (2014, p. 18) afirmó que "a medida que la libertad política y económica disminuye, la libertad sexual tiende, en compensación, a aumentar", y el dictador hará bien en favorecer dicho destino, ya que hará que la ciudadanía, bajo los narcóticos del cine y la radio, entienda que la servidumbre es su destino.

La «paradoja la crueldad» es la que desea la explotación del horror en contraposición a ideas censoras sobre el mismo horror. Es la incoherencia de una sociedad de espectadores que, al estar saturados por una crueldad de los medios, decide entregarse desesperadamente a movimientos sociales y o pacifistas. En pocas palabras, con la propagación de la crueldad más visual y psicológica, que nos referiremos a ella en términos de «epidemia», lo que se pretende es que la crueldad parezca algo propio de las imágenes y del idealismo social, en contraposición, algo que deba darse en la vida real.

Por ejemplo, en 2022 se ha estrando un brillante *film* que parece ser una alegoría de los tiempos actuales: *Nop* (Jordan Peele), largometraje en el que unos rancheros de Hollywood, ante la posibilidad de hayarse frente a la amenaza de un animal de presa extraterrestre gigante, solo piensan en hacerle una foto sin morir en el intento. Con dicha foto, lo que se espera es lograr lo que ellos denominan «toma Oprah», ya que buscan llevar la imagen al programa de Oprah Winfrey y así liberarse de sus ataduras económicas.

Lo más notable de la película es que los personajes no dedican un solo segundo en plantearse el posible peligro para sus vidas o para la tierra, ni qué decir el preguntarse por qué es esa criatura y si hacen bien o mal al explotarla, ya que solo se preocupan, de forma decidida, en espectacularizar a la misma. *Nop* nos muestra así una alegoría de nuestro mundo, en el que nada importa más allá del espectáculo, pero ¿De qué espectáculo? ¿El miedo a la criatura, su belleza, su muerte? ¿La grotesca, extraña y espeluznante belleza de lo innombrable? En sí, el espectáculo de lo pornográfico, de lo que no se puede dejar de mirar, del impulso por devorar por los ojos, del erotismo que hay en lo diferente. Con todo ello, ¿Quién no se mataría hoy día por lograr la «toma Oprah»?.

Este ejemplo ilustra aquello de lo que habla la «parajoda de la crueldad», puesto que esta se alimenta de los deseos de la ciudadanía por ver y ser vistos, da igual lo que sea, si una radical, ideal y pura belleza, comprometida con las causas sociales y el cambio climático, o una radical, blasfema y pornográfica crueldad y saturada abyección.

El exceso visual y psicológico de las películas y series de televisión se convierte en origen y destino, haciendo que el argumento o el valor de los ideales o la narrativa se pierdan en el mar de pornografía, generando una paradoja, una incoherencia, un viaje efímero. Los espectadores no saben por qué miran, solo saben que no pueden dejar de mirar el dolor o la belleza de los demás, como diría Susan Sontag, con un impulso de explotarla, y, del mismo modo, desean que los miren con la misma fascinación autoexplotándose.

La paradoja de la crueldad se refiere al problema de los espectadores de hoy con ciertos matices: Los espectadores se quejan en redes sociales del exceso de incorrección política cuando a ellos les indigna algo, pero disfrutan de la crueldad contra quienes les da igual, se embarcan en guerras culturales siendo víctima y opresor al mismo tiempo, vigilante y vigilado, enamorados de la crueldad y de la belleza de las imágenes, pero incapaces de acceder a la verdad poliédrica y llena de grises de las mismas.

Como ya advirtió Lipovetsky (2000, p. 11), las lógicas duales son la norma en la era posmoderna, así como la vida líquida y la orgía de imágenes que ocultan el signo (Baudrillard, 1998, p. 21). El caos narrativo lleva fraguándose ya dos décadas, saturadas de crisis económicas, conflictos bélicos y epidemias, y no solo por su extremismo psicológico, sino por la cantidad de películas y series a los que se enfrenta el espectador al activar su plataforma *streaming*, un nuevo soma eliminador de pensamiento profundo fuera del "pensamiento socialmente aceptable" (Huxley *dixit*).

Todo ello ha degenerado en una crisis de confianza en las películas y las series, siendo examinadas por los sesgos ideológicos de quien las mira, pero no con una lógica espectatorial más pura, como pudieran ser las ideas de Edgar Morin acerca del cine, sino en la lógica panóptica. Así, se da una construcción en la que cualquiera que pueda ser visto disfrutando de un contenido «indebido», desde el punto de vista del correctismo político, deba ser denunciado. Y si no hay denuncia, al menos hay culpabilidad o, peor aún, la ocasión para lesionar reputaciones. En conclusión, ante la paradoja de la crueldad se espera que en los próximos años la audiencia recupere el espíritu y la confianza en el futuro y en las personas, aunque esto pase por entender que la realidad, las personas y el arte no son perfectas siempre.

15. Conclusiones

15.1. Eficacia política

Por norma general, se ha comprobado que los *centennials* de España y México, sin haber diferencias significativas entre ambas nacionalidades, así como en el espectro ideológico de estos individuos, sienten mayor eficacia política que los *millennials* a la hora de opinar en redes sociales sobre el tratamiento que una película o serie hace de algo que les incomode en lo relacionado a temas sociales. Es decir, los *centennials* parecen sentir en mayor medida que su opinión es relevante para el cambio o modificación de una trama, lo que indicaría en comparativa un mayor sentimiento de autoeficacia o eficacia interna, mientras que los *millennials*, aún sin estar muy lejos de los *centennials* en cuanto a la eficacia política, parecen estar marcadamente más de acuerdo que los *centennials* en que su opinión personal sobre una narrativa no debería llegar más lejos que al hecho de ser una opinión.

En cualquier caso, en ambas generaciones se encuentra un carácter implicado con la realidad del mundo, llegando a sentir que la narrativa tiene el deber de mostrar la realidad, incluso por encima de la voluntad de los creadores. Así pues, las series que desean consumir los *millennials* suelen destacarse por la renuncia a antiguos prejuicios relacionados con estereotipos de cualquier tipo (raza, género, religión…), abriéndose así la idea del cambio social (Fuenmayor & Aranguren, 2018, p. 65). Del mismo modo, los *centennials* reflejan características de los *millennials* en asuntos de índole social y política como pudiera ser el machismo o la falta de diversidad, mostrando ambas generaciones un espíritu de la concienciación con la justicia en diversas formas (Ross & Rouse, 2020).

Sin embargo, y por norma general, son los más jóvenes del estudio, los *centennials* (18-25 años) los que están más abiertos a quejarse en redes sociales, así como los que muestran mayor nivel de acuerdo como motor de cambio en las narrativas vía *streaming* que los *millenials* (25-41 años), quienes parecen mostrar menos interés y más confusión al respecto.

Sin embargo, son los *millennials* quienes se muestran más claros con la idea de que la queja en redes sociales puede llevar a la censura de los creadores. También se evidenció que son las mujeres de ambas generaciones las que tienen mayor sentimiento de eficacia que los hombres, quienes por su parte tienden a percibir más la queja como un acto de censura a los creadores que sus pares femeninos. Por otro lado, cuanto menor es el nivel educativo, mayor es el sentimiento de eficacia política que parecen tener (a excepción de la cuestión de la censura, en la que el nivel educativo no parece influir de forma significativa).

En cuanto a las plataformas, destaca que los espectadores de Filmin y Amazon Prime Video sienten menor eficacia política a la hora de opinar en redes sociales sobre algún tratamiento político o social de una producción audiovisual. Sin embargo, los espectadores de Netflix y HBO están más de acuerdo con la idea de que reivindicar en redes sociales debería dar como un resultado un cambio por parte de las productoras o los creadores, siendo, una vez más, los espectadores de Filmin y Amazon Prime Vídeo los que no están tan de acuerdo con esta idea.

Por otro lado, los espectadores de HBO, Disney + y Filmin están más de acuerdo en que la idea de la queja en redes sociales puede conllevar un acto de censura. En síntesis, parece que por norma general son los espectadores de la plataforma Filmin y Amazon Prime los menos interesados por quejarse del tratamiento

de una narrativa en redes sociales, siendo los de Netflix y HBO los que están más de acuerdo, pese a que los de HBO parecen sentir reparos a esta idea por el sentimiento de censura que creen poder producir al hacer uso de su altavoz en redes.

En cuanto al uso de las plataformas, aquellos que consumen películas y series como mecanismo de acompañamiento (de forma pasiva) mientras realizan otras actividades, suelen tener mayor sentimiento de eficacia política, del mismo modo que aquellos que las consumen por ocio o diversión. Sin embargo, los espectadores *millennials* y *centennials* que consumen audiovisual vía *streaming* motivados por la crítica, la educación o el arte son, en general, más reacios a la eficacia política y, en general, a la idea de que la queja en redes pueda servir de algo.

En conclusión, este estudio revela varios datos significativos acerca de la eficacia política: En primer lugar, que los *centennials* tienen un nivel de eficacia política alto y los *millennials* moderadamente alto, confirmando que ambas generaciones sienten un especial interés por el reflejo ético y realista de los problemas del mundo al consumir películas y series. En segundo lugar, que la ideología política y la nacionalidad no muestran diferencias significativas en la percepción de la eficacia política. En tercer lugar, el género y la edad sí parecen ser más determinantes a la hora de explicar la eficacia política en lo relativo al *streaming*, la queja en redes sociales y al consumo actual de series y películas.

15.2. Alienación política

En lo relativo al sentimiento de alienación política se ha hallado, por norma general, un mayor sentimiento de alienación política y desconfianza en los *millennials* que en los *centennials* de España y México. Por un lado, en lo referido a la cuestión de si los espectadores consideran que los cambios narrativos se deben únicamente a una cuestión empresarial más allá de las opiniones de los espectadores, ambas generaciones mostraron una rotunda respuesta positiva. Sin embargo, este punto presenta algunas matizaciones, tales como que los que están más de acuerdo con el mismo son las mujeres, los españoles y aquellos que consumen las plataformas Amazon Prime Video y Filmin.

Por otro lado, en lo que respecta a la afirmación de que cambiar una narrativa no es un acto de censura sino un signo de progreso social, se ha hallado en general una respuesta positiva, pero mucho menos rotunda que en la afirmación referida al clientelismo de las productoras. En concreto, los *centennials* están bastante más de acuerdo que los *millennials,* lo que refleja que el sentimiento de alienación política es moderadamente mayor en *millennials* que en *centennials*.

Por tanto, no es de extrañar que se hallara que los más jóvenes están más de acuerdo con la afirmación de este punto, por lo que tendrían menos alienación (mostrando una contradicción con la anterior respuesta en la que mostraban un nivel mayor). Finalmente, alcanzan mayor acuerdo los individuos con menor nivel educativo y muestran menor nivel de alienación los espectadores de Netflix y mayor los de Filmin y otras plataformas ajenas a HBO, Amazon Prime Video y Disney +. Por tanto, las coincidencias que se han encontrado en lo referido a una alienación mayor se ha dado mayoritariamente en los espectadores de Filmin y en los individuos *millennials,* es decir, los de mayor edad.

Sin embargo, acorde el estudio de Holtz-Bacha (1990), que describía cómo los individuos que consumían menos programación destinada al ocio y el entretenimiento y

más contenido político (periódicos, noticias…) tendían a tener menos sentimiento de alienación, se ha hallado en la presente investigación que los espectadores con mayor sentimiento de alienación política son aquellos que visionan contenido motivados por una visión crítica de lo que ven. Por otro lado, los espectadores que consideran que cambiar detalles de la trama es signo de progreso y no de censura suelen consumir más entretenimiento, siendo ellos menos alienados que los que consumen películas o series motivados por la crítica, el arte o la educación.

Otro descubrimiento relevante se ha dado en que en ambas generaciones priman los valores que consumen por encima de la libertad creativa de los autores; es decir, contemplan que el realismo o la fidelidad histórica de una trama narrativa podría llegar a ser matizada por parte de la audiencia, la cual podría llegar a reclamar una modificación del contexto en el que se desenvuelve la narrativa. En este sentido, las redes sociales y la queja a las productoras por parte de los *millennials* y los *centennials* parecen ser, para ambas generaciones, una cuestión plausible y justa que, sin embargo, podría llevar a una "dictadura de la audiencia" sobre la libertad creativa o de expresión. Lo relevante de este punto es que los *millennials* y *centennials* de España y México sienten que están en su derecho de reclamar cambios cuando no estén de acuerdo con el reflejo histórico o social de una narrativa.

15.3. Cinismo político

En lo relativo al cinismo político, por norma general, se ha hallado un nivel bastante alto en las audiencias *millennials* y *centennials* de España y México. Particularmente, son las audiencias *millennials*, los votantes de derechas y los hombres aquellos con un sentimiento de cinismo político más alto. En concreto, resulta llamativo que sean los votantes de derecha aquellos que se definen más críticos contra las grandes productoras que los que se identifican más próximos a valores ideológicos de la izquierda, cuando históricamente han sido las corrientes marxistas las más críticas contra las industrias culturales de Occidente. Por otro lado, aunque no se ha hallado de forma tajante que la edad o la nacionalidad (en este caso España o México) sea un claro indicador del cinismo político, sí que se puede apreciar que son los *millennials* aquellos que sienten más cinismo político que las generaciones más jóvenes (*centennials*).

Son los *millenials* mexicanos de sexo masculino y de ideología de derechas, consumidores de las plataformas Netflix y Filmin que visionan contenido con el objeto de divertirse o de consumir un contenido de forma crítica aquellos que creen que las productoras, o *majors*, solo piensan en sus intereses políticos o económicos a la hora de preparar la producción de una película o una serie. Sin embargo, los consumidores de Amazon Prime Video, o aquellos que ven películas o series motivados por tener en el audiovisual un acompañamiento mientras realizan otra actividad (*multitasking* pasivo) los que tienden a estar marcadamente en contra de esta afirmación.

Los espectadores de México, los hombres, aquellos con mayor nivel educativo, los votantes de derecha, los consumidores de HBO y Amazon Prime Vídeo y aquellos que pagan su servicio de *streaming* con el objeto de divertirse o entretenerse, son los que tienden a estar de acuerdo con la idea de las productoras solo piensan en no perder audiencia, expandir sus ideas políticas y, en síntesis, obviar cualquier interés real en las causas sociales que pueden verse reflejados en sus productos. Sin embargo, perciben esta afirmación de forma negativa aquellos que consumen otras plataformas (que no sean Netflix, Disney+ y Filmin), y los que visionan contenido motivados por educarse.

Asimismo, resultaron ser los hombres, los votantes de derechas y los consumidores de Netflix y HBO aquellos espectadores que están más a favor de que las grandes productoras solo se interesan en crear el contenido que la gente quiere consumir por asuntos relacionados con el dinero, nunca con la ideología política o valores sociales. Por el contrario, no están de acuerdo con esta afirmación la audiencia de otras plataformas ajenas a Amazon Prime, Disney y Filmin, y por aquellos que consumen streaming motivados por el acompañamiento (multitasking pasivo) y por educarse.

15.4. Espiral del silencio

Por otro lado, en cuanto a la visión que tienen los *millennials* y *centennials* de España y México sobre la capacidad de las productoras para decidir qué temas tratar y cuales silenciar, en la línea de Noelle-Neuman (1993) y su teoría de la «espiral del silencio», se ha encontrado una clara y tajante mayoría a favor de esta afirmación en los *centennials* mientras que, por otro lado, los *millennials*, pese a estar de acuerdo en su mayoría, sienten mayor indecisión al respecto.

Es decir, ambas generaciones están en su mayoría de acuerdo con la idea de que las productoras de cine y televisión vigilan el ambiente social a fin de detectar qué temas controvertidos o polémicos deberían aparecer más en las tramas y cuáles deberían ser más silenciados, pero los *centennials* lo tienen muchísimo más claro que los *millennials*, quienes dudan más si estar de acuerdo o no con esta idea.

Por otro lado, aparte de los encuestados más jóvenes (los *centennials*) son los españoles, los que tienen menor nivel educativo y los votantes de derechas quienes tienden a estar más de acuerdo con esta afirmación acerca de la espiral del silencio y las productoras. Por otro lado, son los espectadores de las plataformas Netflix y HBO quienes están más de acuerdo con esta idea mientras que, por otro lado, son los consumidores de Disney+ y Filmin los que están menos a favor. Así pues, es la audiencia que prefiere el ocio y la diversión a la hora de elegir una plataforma los que creen que las productoras vigilan el ambiente social para decidir qué temas tratar mientras que el público que consume audiovisual motivado por la crítica percibe que esta idea es falsa.

15.5. Efecto de arrastre

En cuanto al efecto de arrastre (*bandwagon effect*), se ha encuestado a las audiencias de España y México de ambas generaciones si pensaban que las productoras de cine y televisión fomentan la presencia de temas polémicos «de moda» en las tramas a fin de aumentar el número de espectadores y se obtuvieron las siguientes conclusiones: Tanto los *millennials* como los *centennials* están a favor de esta afirmación, aunque son de nuevo los más jóvenes (*centennials*) quienes están claramente más de acuerdo frente a unos *millennials* que muestran un mayor grado de indecisión entre el acuerdo o el desacuerdo. Sin embargo, se ha encontrado que son los *centennials* más mayores (22-25 años) y los *millennials* más jóvenes (26-34 años) quienes están más de acuerdo con la afirmación.

Esto es interesante pues signfica que en cuanto al efecto de arrastre los valores se estabilizan más en las edades intermedias del estudio (el intergeneracional). Por otro

lado, se han hallado correlaciones positivas en las que se muestra a las mujeres y a los votantes de derechas como dos perfiles muy a favor de la afirmación de este punto. Por otro lado, se ha descubierto que son los espectadores de Netflix aquellos que están más de acuerdo con la utilización del efecto de arrastre como estrategia de las productoras para conseguir público. Del mismo modo, se halló que la audiencia que consume audiovisual motivada por el ocio y la diversión creen más en esta afirmación que el público que ve películas y series motivado por la crítica y el arte.

15.6. Efecto tercera persona

En lo relativo al efecto tercera persona, se preguntó a los encuestados de España y México si creían que el contenido consumido, al ver una película o serie, afectaba más a los demás que a sí mismos, especialmente al tratarse de temas «delicados» como el aborto, la política o la inmigración.

Se ha encontrado que ambas generaciones están claramente de acuerdo en su mayoría, es decir, sienten que las tramas pueden afectar más ideológica y políticamente a terceras personas que a ellos mismos. Sin embargo, pese a la tajante mayoría, prácticamente igual en ambas generaciones, se ha hallado que son los *centennials* los que tienen un ligerado grado menor de efecto tercera persona a la hora de ver pelícuals y series. Por otro lado, son los mexicanos, las mujeres y los *millennials* más jóvenes (26-34 años) quienes tienen un nivel más elevado de efecto tercera persona a la hora de visionar contenido audiovisual.

15.7. El audiovisual como evasión de la realidad y rigor histórico

En lo relativo al cine de la crueldad, se han mostrado cinco cuestiones en la encuesta a fin de que los *millennials* y *centennials* de España y México expliquen su visión de lo trágico, cruel y abyecto en el cine y la televisión actual: En primer lugar, se ha querido descifrar si consideran que el audiovisual no debe ser una “valvula escapista”, es decir, una mera evasión de la realidad, fomentándose así la presencia de tramas que enfrenten al espectador con la crueldad de la naturaleza humana.

A esta afirmación han respondido en su mayoría con indecisión, es decir, ni en desacuerdo ni en acuerdo. Por otro lado, son los mexicanos, los *centennials* más jóvenes (22-25 años), las mujeres y quienes tienen menor nivel educativo quienes están más de acuerdo. Asimismo, los espectadores de Disney+ creen menos en esta visión, pero, paralelamente, esta se correlaciona de forma positiva con la audiencia que consume audiovisual motivados por el arte. Por otro lado, esta visión no es compartida por aquellos que buscan ocio, diversión y acompañamiento.

En segundo lugar, ante la afirmación de que mostrar sin concesiones los problemas mundiales en el audiovisual sea una acción destinada a la concienciación y nunca una estrategia morbosa, los encuestados dejaron los siguientes resultados: Una vez más se ha hallado una mayoría indecisa en ambas generaciones. Sin embargo, son los *centennials* los que están ligeramente más de acuerdo en esta afirmación que los *millennials*. Sin embargo, son los mexicanos y los centennials más mayores (22-25 años) aquellos que están más de acuerdo con la afirmación de este apartado, aunque, paralelamente, son los *millennials* más jóvenes (26-34 años) los que están menos de acuerdo. En último lugar, son los espectadores de cualquier plataforma que no sea

Netflix, HBO, Filmin, Amazon Prime o Disney + los que están más de acuerdo con esta afirmación y, del mismo, aquellos que consumen audiovisual motivados por el arte.

En tercer lugar, se preguntó a los encuestados por su grado de acuerdo en cuanto a la presencia de temáticas apocalípticas y distópicas en el audiovisual actual, enfocando la afirmación en si la presencia de esta visión es fruto de una moda derivada de la exageración mediática a la que cada vez está la ciudadanía más acostumbrada.

En este caso, se ha hallado una clara mayoría de acuerdo en esta afirmación. Sin embargo, son los *millennials* quienes están más de acuerdo con esta afirmación que los *centennials* debido a que existe un evidente nivel superior de indecisión en los últimos. Por otro lado, son los mexicanos y las mujeres quienes están más de acuerdo en este punto. Sin embargo, son las audiencias de Netflix y Amazon Prime Vídeo aquellas que están más de acuerdo con este punto mientras que, por otra parte, es la de Filmin la que menos de acuerdo está. Del mismo modo, es el público que busca ocio y diversión aquel que está más de acuerdo con esta afirmación mientras que aquel que consume audiovisual motivado por educación está más en desacuerdo con la afirmación.

En cuarto lugar, ante la afirmación de si las películas y series basadas en hechos históricos deben mostrar rigor y fidelidad histórica, incluso por encima de la voluntad artística de los creadores, los encuestados respondieron así: Tanto *millennials* como *centennials* están marcadamente a favor de esta afirmación, aunque, al mismo tiempo, se da un evidente nivel superior de indecisión en los *centennials*, es decir, los encuestados más jóvenes. Sin embargo, pese a que hay más indecisos *centennials*, siguen siendo los encuestados de esta generación los que están más a favor, en líneas generales, con la búsqueda del realismo en películas y series históricas por encima de los *millennials*. Asimismo, las mujeres también están más de acuerdo que los hombres. En cuanto al consumo de OTTs, se ha hallado que aquellos que consumen Netflix están más de acuerdo con esta afirmación que los que ven HBO y Filmin, quienes estarían más en desacuerdo con la misma. Por último, se ha hallado que la audiencia que busca una experiencia audiovisual ligada al ocio y diversión está más de acuerdo con la afirmación que aquella que persigue crítica y arte.

En quinto y último lugar, en lo relativo a si el consumo de cine y series de televisión de la actualidad es una experiencia deprimente que mina el animo del espectador y resta sensación de vitalidad, se han encontrado los siguientes resultados: Ambas generaciones están tajamente en desacuerdo con esta afirmación. Sin embargo, hay una clara superioridad de desacuerdo en el caso de los *centennials* y, del mismo modo, se encuentra una mayor indecisión en los *millennials*. Por otro lado, son los mexicanos y las mujeres quienes muestran mayor grado de acuerdo con esta afirmación mientras que los votantes de extrema izquierda tienden a sentir un mayor desacuerdo con la idea de que consumir películas y series sea algo deprimente en la actualidad. En cuanto al consumo de plataformas, se ha encontrado que la audiencia de HBO y Filmin, así como aquellos que ven películas y series motivados por la crítica y el arte, están marcadamente más en desacuerdo con la afirmación.

15.8. Correlaciones en los sentimientos políticos del consumo audiovisual

En definitiva, se ha hallado que, mayoritariamente, son los *centennials* los que tienen mayor sentimiento de eficacia política mientras los *millennials* sienten más alienación y cinismo, siendo los hombres quienes destacan por mayor sentimiento de cinismo político

y las mujeres por eficacia. Asimismo, hay mayor acuerdo entre *centennials,* pero más confusión en *millennials* en cuanto a la espiral del silencio y al efecto de arrastre y, en cuanto al efecto tercera persona, existe una ligera superioridad en el acuerdo entre los *centennials* que en los *millennials,* aunque definitivamente ambas generaciones empatan practicamente en el efecto tercera persona. Del mismo modo, los votantes de derechas son los más cínicos y los que están más de acuerdo con la afirmación de la espiral del silencio, así como del efecto de arrastre. Los votantes de izquierdas destacan por ser los que menos perciben que el audiovisual actual «deprime» y mina el ánimo del espectador, aunque los votantes de derechas son más críticos contra las grandes productoras.

En cuanto a la nacionalidad, en México están más de acuerdo con la idea, propia del cinismo político, de que las productoras solo piensan en no perder audiencia, expandir sus ideas políticas y, en síntesis, obviar cualquier interés real en las causas sociales que pueden verse reflejados en sus productos. Del mismo modo, los mexicanos son los que más creen que las productoras, o *majors*, solo piensan en sus intereses políticos o económicos a la hora de preparar la producción de una película o serie. También tienen un mayor sentimiento de efecto tercera persona, no consideran que el audiovisual deba ser una válvula escapista a fin de enfrentar más a la audiencia con la crueldad humana, creen más en que mostrar sin concesiones los problemas mundiales en el audiovisual es una acción destinada a la concienciación y nunca una estrategia morbosa, así como que la presencia de tramas distópicas se debe a la exageración mediática en la que vivimos actualmente. Por último, los mexicanos son los que más sienten que el consumo de cine y series de televisión de la actualidad es una experiencia deprimente que mina el animo del espectador y resta sensación de vitalidad. Mientras tanto, los españoles destacan por mayor sentimiento de alienación política y más acuerdo con la idea, propia de la espiral del silencio, de que se silencian ciertas temáticas en el audiovisual y se da voz a otras por moda.

Por otro lado, cuanto menor es el nivel educativo, mayor es el sentimiento de eficacia política que parecen tener (a excepción de la cuestión de la censura, en la que el nivel educativo no parece influir de forma significativa). Del mismo modo, a menor nivel educativo también se haya mayor cinismo en cuanto a la idea de que las productoras solo piensan en no perder audiencia y expandir sus ideas políticas. Por otro lado, los que tienen mayor nivel educativo destacan por estar más de acuerdo con la espiral del silencio y también por un mayor nivel de alienación.

En cuanto a los espectadores de Netflix, estos están más de acuerdo en reivindicar en redes sociales lo que les molesta de una trama, sintiendo más eficacia política y menos alienación. También creen, a favor del cinismo político, que las productoras solo piensan en sus intereses políticos o económicos a la hora de preparar la producción de una película o una serie. Asimismo, son estos espectadores los que están más a favor de que las grandes productoras solo se interesan en crear el contenido que la gente quiere consumir por asuntos relacionados con el dinero más que con la ideología política o valores sociales. También perciben más espiral del silencio por parte de las productoras, es decir, creen que las msimas silencian lo que les interesa de forma interesada. Igualmente, están más de acuerdo con el efecto de arrastre, es decir, con la idea de que las productoras fomentan la presencia de temas polémicos "de moda" a fin de que haya más espectadores consumiendo su producto. Por otro, esta audiencia destaca por sentir que la presencia de tramas distópicas se debe a la exageración mediática en la que vivimos actualmente, por creer que las narrativas de

época deben mostrar mayor rigor histórico y por pensar que las grandes productoras solo se interesan en crear el contenido que la gente quiere consumir por asuntos relacionados con el dinero por encima de la ideología política o valores sociales.

En lo relativo a la audiencia de HBO, estos están más de acuerdo en expresar, mediante la reivindicación por redes sociales, lo que les molesta de una trama, aunque, por otro lado, también perciben que la queja en redes sociales podría derivar en un acto de censura, por lo que destacan por sentir un nivel de eficacia moderado, es decir, creen en la queja en redes sociales pero temen que esta pueda conllevar censura. Asimismo, los espectadores de HBO piensan que las grandes productoras solo se interesan en crear el contenido que la gente quiere consumir por asuntos relacionados con el dinero y nunca por ideología o valores sociales. También perciben más espiral del silencio por parte de las productoras, es decir, creen que estas silencian lo que les interesa de forma interesada. Igualmente, están más de acuerdo con la idea de que las productoras solo piensan en no perder audiencia, expandir sus ideas políticas y, en síntesis, obviar cualquier interés real en las causas sociales mostrados en sus títulos. Por último, estos espectadores no creen que las películas de época deban mostrar rigor histórico ni que el consumo actual de películas y series mine el ánimo del espectador.

En cuanto a Filmin, esta audiencia está menos de acuerdo en la reivindicación por redes sociales y, además, destaca por pensar que la queja en las mismas puede conllevar un acto de censura por lo que, en definitiva, son espectadores con menor nivel de eficacia política y, al mismo tiempo, más alienados. También creen, enmarcados dentro del cinismo político, que las productoras solo piensan en sus intereses políticos o económicos a la hora de preparar la producción de una película o una serie y no creen que los largometrajes de época deban mostrar rigor histórico. Asimismo, están mercadamente en desacuerdo con que el consumo actual de películas y series mine el ánimo del espectador y muy de acuerdo con la idea de que los cambios narrativos se deben únicamente a una cuestión empresarial más allá de las opiniones de los espectadores. Los espectadores de Filmin tampoco creen en la idea de que las productoras de cine y televisión actuales vigilan el ambiente social a fin de detectar qué temas controvertidos o polémicos deberían aparecer más en las tramas y cuáles deberían ser más silenciados, por lo que no perciben espiral del silencio por parte de las productoras. Finalmente, estos no creen que la presencia de tramas distópicas se deba a la exageración mediática que se respira actualmente.

En lo referido a los espectadores de Amazon Prime, estos destacan por estar menos de acuerdo en reivindicar en redes sociales lo que les molesta de una trama, ven que la presencia de argumentos distópicos se debe a la exageración mediática en la que vivimos actualmente y están más de acuerdo con la idea de que las productoras solo piensan en no perder audiencia, expandir sus ideas políticas y, en síntesis, obviar cualquier interés real en las causas sociales que pueden verse reflejados en sus historias. También son espectadores que destacan por su alto grado de acuerdo con la idea de que los cambios narrativos se deben únicamente a una cuestión empresarial más allá de la opinión de la audiencia pero no creen que las productoras solo piensen en sus intereses políticos o económicos a la hora de preparar la producción de un *film* o serie.

Finalmente, en cuanto a la audiencia de Disney+, estos espectadores destacan por un nivel bajo de eficacia política, ya que creen que la queja en redes sociales puede conllevar un acto de censura. Así pues, no están de acuerdo con la idea de que las productoras de cine y televisión actuales vigilen el ambiente social a fin de detectar qué

temas controvertidos o polémicos deberían aparecer más en las tramas y cuáles deberían ser más silenciados, por lo que creen que la espiral del silencio no está presente por parte de las productoras a la hora de decidir qué temas tratar y cuales silenciar. Por último, creen que el audiovisual sí puede ser una "valvula escapista", evitando así enfrentar al espectador con la crueldad del mundo.

Por otro lado, en lo referido al motivo de consumo de las plataformas *streaming* se han hallado los siguientes resultados: En primer lugar, los que ven películas y series motivados por el ocio, diversión o entretenimiento, muestran mayor nivel de eficacia política a la hora de expresar sus ideas en redes sociales pero, por otro lado, también creen que las *majors* solo piensan en sus intereses políticos o económicos a la hora de elaborar la producción de un largometraje o serie. También piensan que las productoras solo se preocupan por no perder audiencia, expandir sus ideas políticas y, en definitiva, esquivar cualquier interés real en las causas sociales que puedan verse reflejados en sus productos. Por otro lado, sienten que las productoras están atentas al ambiente social para decidir qué temas tratar, por lo que están de acuerdo con la afirmación de la espiral del silencio. Asimismo, creen que las productoras fomentan la presencia de temas polémicos de moda en las tramas a fin de aumentar el número de espectadores, por lo que muestran gran acuerdo con la afirmación del efecto arrastre. Sin embargo, creen que el audiovisual puede ser escapista y obviar la crueldad humana en sus narrativas y, del mismo modo, perciben que la presencia de temáticas apocalípticas y distópicas en el audiovisual actual es fruto de una moda derivada de la exageración mediática. Por último, si piensan que los géneros de época deben mostrar rigor y fidelidad histórica.

En segundo lugar, se hallan los que consumen películas y series en *streaming* motivados por la crítica, quienes poseen menor nivel de eficacia política y creen que las productoras solo piensan en sus intereses políticos o económicos a la hora de preparar la producción de una película o una serie. Sin embargo, esta audiencia no cree que las productoras vigilen el ambiente social para decidir qué temas tratar. Igualmente, tampoco están de acuerdo con la idea de que los géneros de época deban mostrar rigor y fidelidad histórica ni que el audiovisual actual sea deprimente o mine su ánimo.

En tercer lugar, los que visionan contenido audiovisual mediante OTTs motivados por el acompañamiento mientras hacen otras tareas poseen un alto nivel de eficacia y menor de cinismo, ya que creen menos que las productoras solo piensan en sus intereses políticos o económicos a la hora de preparar la producción de una película o una serie. Sin embargo, sí creen que el audiovisual puede ser escapista y obviar la crueldad humana en sus narrativas.

En cuarto lugar, están los que visionan contenido motivados por la búsqueda de lo educativo, quienes no están de acuerdo con la idea de que las productoras solo persiguen no perder audiencia, expandir sus ideas políticas y, en definitva, obviar cualquier interés real en las causas sociales que pueden verse reflejados en sus películas o series. Igualmente, tampoco están de acuerdo con que las grandes productoras solo se interesen en crear el contenido que la gente quiere consumir por asuntos relacionados con el dinero y nunca con la ideología política o valores sociales. Del mismo modo, tampoco piensan que la presencia de temáticas apocalípticas y distópicas en el audiovisual actual sea fruto de una moda derivada de la exageración mediática.

En quinto y último lugar, se hallan los que ven películas y series en *streaming* motivados por el arte, quienes tienen menor sentimiento de eficacia política. Así pues,

creen que el audiovisual no debe ser una “válvula escapista” y que este debería profundizar más en la crueldad de la naturaleza humana. Del mismo modo, piensan que mostrar sin concesiones los problemas mundiales en el audiovisual es una muestra de concienciación y nunca una estrategia morbosa. Por último, no creen que los géneros de época deben mostrar rigor y fidelidad histórica ni que el audiovisual sea deprimente.

15.9. Disposiciones finales

Como puede apreciarse, los resultados muestran que el consumo de plataformas *streaming* y las ideas políticas están relacionadas. Del mismo modo, parece evidente que los *centennials*, al ser una generación más comprometida con valores como la tolerancia social, sean más receptivos al sentimiento de eficacia política, destacando los *millennials*, en general, de forma más contundente en la alienación y el cinismo político.

Así pues, se encuentra un público más abierto a la reclamación, prácticamente de una forma clientelista, en Netflix y HBO, que son dos plataformas cuya audiencia brilla por la búsqueda del entretenimiento, mientras que los consumidores de Filmin, cuyo público persigue mayoritariamente la crítica y el arte, les importa más bien poco reclamar en redes sociales. En consecuencia, el público, pese a su disfrute por temáticas reivindicativas, también puede disfrutar de narrativas más violentas, crueles o morbosas, por lo que el mercado del audiovisual se ha ido adaptando a esta lógica, que llamamos *paradoja de la crueldad,* la cual definimos como un fenómeno actual mediante el cual el publico, que se considera ético, comprometido y sensible, disfruta, al mismo tiempo, con el contenido más morboso, abyecto y estilizado.

Entre las implicaciones que tiene este estudio es haber logrado elaborar un perfil de comportamiento y valores de los espectadores de plataformas *streaming* de los países hispanoblantes que más OTTs consumen en el marco actual de los movimientos reaccionarios por redes sociales. Es importante atender a que los límites de la representación o el valor de la representación, en términos de tolerancia y diversidad social, son un debate, guste más o menos, que se vive hoy en día. Encontramos pues que la audiencia de cada plataforma vive de forma distinta, o parecida, el concepto de censura. Por ejemplo, los espectadores de Filmin y Amazon Prime se parecen bastante, al igual que los de Netflix y HBO. Del mismo modo los que creen que el audiovisual debe ser escapista y evitar la crueldad son los que consumen Disney+, así como los que buscan entretenimiento o acompañamiento. Por otro lado, los que creen que el audiovisual no debe ser complaciente son aquellos que ven películas y series motivados por la búsqueda de arte.

En consecuencia, se puede determinar que hay un perfil de espectador más enfocado en la queja y en la ofensa, que es aquel motivado por acompañamiento y ocio, que suele destacar más por ser la audiencia de Netflix y HBO mientras que, por otro lado, se da la presencia de un espectador que persigue un entretenimiento más educativo, artístico y crítico, que le importa mucho más la libertad de expresión y artística de los creadores y le importa poco la ofensa, que suele ser aquel que consume Filmin. En definitiva, la originalidad de este trabajo radica en hallar perfiles sociales o ideológicos a través de la plataforma *streaming* que se consuma.

Estas implicaciones aportan a la discusión académica en varios niveles: En primer lugar, a nivel teórico, este estudio aporta un paso más en el conocimiento del espectador y en su forma de relacionar sus valores e ideología con el contenido que consume. Del mismo modo, también nos da muestra de hasta qué punto importa o no

la sensibilidad social a la hora de reivindicar en redes sociales o elegir una determinada plataforma u otra.

A nivel práctico, esta investigación da muestra a las productoras de cómo sus potenciales clientes enfocan su producto, demostrando que hay espectadores más cercanos a un interés fílmico e ideológico que otros. En tercer lugar, para los estudiantes de cine este estudio revela cómo consume audiovisual el público en la actualidad, es decir, a qué audiencia, como la actual, se dirigen.

Así pues, surgieron diversas limitaciones en este estudio: En primer lugar, este trabajo de investigación se realizó solo en dos países debido a que estos ya eran una muestra demasiado grande y las tesis doctorales en España deben hacerse a tiempo completo en un plazo de tres años, por lo que se decidió hacer el estudio comparativo entre los dos países hispanohablantes con más plataformas *streaming*. Del mismo modo, este estudio es muy novedoso, por lo que no existían correlaciones anteriores del consumo audiovisual *streaming* con sentimientos políticos. Por último, se tomo en consideración añadir más variables para la encuesta en su inicio, pero ante la dificultad de que los encuestados desecharan la encuesta por saturación, se decidió hacer más concreta y con menos variables.

Por último, como futuras líneas de investigación sería adecuado saber qué opinan los cineastas a la hora de plantear una historia o una obra cinematográfica. Por ejemplo, más allá de la opinión del público, saber si existe autocensura o miedo a la cultura de la cancelación. Del mismo modo, sería atrayente saber si los estudiantes de cine o comunicación perciben con especial miedo la hipersensibilidad latente hoy en día en el marco de las redes sociales y la crítica.

A FILM BY TODD FIELD
BLANCHETT
TÁR
ONLY IN THEATERS OCTOBER 7
DEUTSCHER FILMFÖRDERFONDS DER BKM
SOUNDTRACK ON
WRITTEN AND DIRECTED BY TODD FIELD
FOCUS FEATURES
© 2022 FOCUS FEATURES LLC.

16. Referencias

Abramovic, M. (2020). *Derribando muros*. Malpaso ediciones.

Adorno, T. (2005). *Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad (Obra completa, 6)*. Akal

Adorno, T. (2008). *Crítica de la cultura y sociedad I (Obra completa, 10-1).* Akal.

Adorno, T. (2009). *Crítica de la cultura y sociedad II (Obra completa, 10-2).* Akal.

Adorno, T. (2005). *The culture industry. Selected essays on mass culture.* Routledge.

Adorno, T. y Horkheimer, M. (1988). *Dialéctica del iluminismo*. Sudamericana.

AFP (9 de septiembre de 2021). Queman en Canadá 5.000 libros de Astérix, Tintín o Lucky Luke por "mostrar prejuicios contra los indígenas". *El mundo*. https://bit.ly/39EwPwP

Agencia EFE (5 de marzo de 2021). Lola Bunny estrena un aspecto menos sexualizado en la nueva "Space Jam". *El diario*. https://bit.ly/3wWrqvu

Agencia EFE. (23 de mayo de 2018). Kowalski, director de "Playground": "En la vida real no hay fundido a negro". *El diario*. https://bit.ly/37ANIXp

Aguaded, I. (2014). Desde la infoxicación al derecho a la comunicación. *Comunicar, 21* (42), 7-8. http://dx.doi.org/10.3916/C42-2014-a1

Aguilar-Barojas, S. (2005). Fórmulas para el cálculo de la muestra en investigaciones de salud. *Salud en Tabasco*, *11* (1-2). https://bit.ly/3uVpMKo

Aguirre Rojas, Carlos. A (2012). Walter Benjamin, el cine y el futuro del arte. *Revista izquierdas, 12*, 143-163. http://bit.ly/3r2UYDn

Amador. J.C. (2013). Aprendizaje transmedia en la era de la convergencia cultural interactiva. *Educación y ciudad*, (25), 11-24. https://doi.org/10.36737/01230425.v.n25.2013.50

Antonio Luna, J. (23 de mayo de 2019). La dictadura de la masa en la cultura de masas, ¿deben claudicar los creadores ante los fans?. *El diario*. https://bit.ly/2PYlrW8

Aparicio & Ruiz (2022). 'Animales fantásticos: Los secretos de Dumbledore'. La maleta, la bruja y el armario. *Jot down (El país)*. bit.ly/3tNbueK

Aristóteles (2015). *La poética*. Alianza.

Argullol, R. (2007). *El fin del mundo como obra de arte*. Acantilado.

Arendt, H. (2003). *Eichmann en Jerusalén*. Lumén.

Arendt, H. (1998). *Los orígenes del totalitarismo*. Taurus.

Artaud, A. (2011). *El teatro y su doble*. Ediciones Incógnita.

Artaud. A. (1989). *Artaud on Theatre*. Methuen.

Atiénzar, S. (28 de septiembre de 2017). Terror psicológico: La crueldad materializada. *Mutaciones*. https://bit.ly/37FmxuE.

AIMC. (27 de noviembre de 2019). La 3ª Ola del EGM analiza la influencia de las OTT en el consumo de televisión. *Aimc.es*. https://bit.ly/3NPJQGv

AIMC. (13 de diciembre de 2021). El consumo de plataformas OTT y TV de pago se incrementa un 11% respecto al verano anterior a la pandemia. *Aimc.es.* https://bit.ly/3Go2y3i

Bach, S. (2008). *Leni Riefenstahl*. Circe.

Ballard, J.G. (2021). *Guía del usuario para el nuevo milenio*. Irrecuperables.

Balmas, M. (2014). When Fake News Becomes Real: Combined Exposure to Multiple News Sources and Political Attitudes of Inefficacy, Alienation, and Cynicism. *Communication Research*, *41*(3), 430–454. https://doi.org/10.1177/0093650212453600

Barthes, R. (1986). Saliendo del cine. *Cuadernos de cine*, (7), 63-73.

Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Kairos.

Baudrillard, J. (2006). *El complot del arte: Arte y desilusión estéticas*. Amorrortua.

Bayman, L. (2019). Performance anxiety: The competitive self and Hollywood's post-crash films of cruelty. *New Review of Film and Television Studies, 17*(3), 278-297. https://doi.org/10.1080/17400309.2019.1622878.

Badley. L. (2010). *Lars von Trier*. Combined Academic Publ.

Banning, S. & Sweetser, K. (2007). How Much Do They Think It Affects Them and Whom Do They Believe?: Comparing the Third-Person Effect and Credibility of Blogs and Traditional Medi. *Communication Quarterly, 55*(4), 451-466. 10.1080/01463370701665114

Bauman, Z. (2017). *Vida líquida*. Austral.

Bárcenas Curtis, C. (2017). Cambios y continuidades de la distribución cinematográfica en la convergencia digital. *Trípodos*, (40), 13-30. https://bit.ly/3dZfdNU

Barlovento Comunicación. (21 de diciembre de 2021). 4º ola. Barómetro TV-OTT. TV de pago y OTTS. *Barloventocomunicación.es*. https://bit.ly/3IV4eCS

Barlovento Comunicación. (19 de octubre de 2016). LOS MILLENNIALS Y LA TV: qué programas ven y cómo consumen. *Barloventocomunicación.es*. https://bit.ly/3j8kZzu

Barnfield, M. (2019). Think Twice before Jumping on the Bandwagon: Clarifying Concepts in Research on the Bandwagon Effect. *Political Studies Review, 18*(4), 553â€“574. doi:10.1177/1478929919870691

Barrios-Báez, A., Gonzálvez-Vallés, J., Barquero-Cabrero, J., Caldevilla-Domínguez, D. (2022). Spanish Tipsters and the Millennial and Centennial Generations in the Scenario of a Pandemic. *Media and Communication, 10*(1), 286-296. https://doi.org/10.17645/mac.v10i1.4777

Bartels, L. M. (1988). *Presidential primaries and the dynamics of public choice*. Princeton University Press.

Bazin, A. (1977). *El cine de la crueldad*. El mensajero.

Bazin, A. (2017). *¿Qué es el cine?*. Ediciones Rialp.

Benavides Almarza, C. F. & García-Béjar, L. (2021). ¿Por qué ven Netflix quienes ven Netflix?: experiencias de engagement de jóvenes mexicanos frente a quien revolucionó el consumo audiovisual. *Revista de Comunicación, 20*(1), 29-47. https://doi.org/10.26441/RC20.1-2021-A2

Benito-García, J.M. (2014). El nuevo escenario del mercado audiovisual: un análisis prospectivo de un sector en crecimiento. *Revista mediterránea de Comunicación, 5*(1), 123-135. 10.14198/MEDCOM2014.5.1.09.

Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Itaca.

Benjamin, W. (2008). *El narrador*. Metales pesados.

Bettelheim, B. (2019). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Booket.

Bloom, H. (2021). *El canón occidental*. Anágrama.

Blum, W. (1971). Toward a cinema of cruelty. *Society for cinema and media studies, 10*(2), 19-33. https://doi.org/10.2307/1225235.

Benavente, F. (2013). El cine de la crueldad. *Caiman: Cuadernos de Cine*, *19*, 36.

Benchichah-López, N.Y. (2015*). La tercera edad dorada de la televisión: Battlestar Galáctica y las nuevas formas de pensar, hacer y consumir el drama televisivo norteamericano* [Doctoral dissertation, Universitat Ramon Llull]. https://bit.ly/3eaGnAl.

Biskind, P. (2021). *Moteros tranquilos, toros salvajes. La generación que cambió Hollywood*. Anagrama.

Bordieu, P. (2013). *Sobre la televisión*. Anagrama.

Bozal, V. (2009). *Pinturas negras de Goya*. La balsa de la medusa.

Burch, N. (1987). *El tragaluz del infinito*. Cátedra.

Burgess, A. (2001). *La naranja mecánica*. Minotauro.

Burgos, E. & Díaz, G. (2021). La cultura de la cancelación: ¿autoritarismo de las comunidades de usuario? *Comunicación: estudios venezolanos de comunicación,* (193), 143-155. https://bit.ly/3ianP7f

Briones, G. (2002). *Metodología de la investigación cuantitativa en las ciencias sociales.* Icfes.

Brown. S. (2018). *Japanese Horror and the Transnational Cinema of Sensations.* Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-3-319-70629-0

Brown, W. (2012). Monstrous cinema. *New Review of Film and Television Studies, 10*(4), 409- 424. https://doi.org/10.1080/17400309.2012.666455.

Bruckner, P. (2002). *La tentación de la inocencia*. Anágrama.

CE (Comisión Europea) (2016): Comunicación de la Comisión al Parlamento Europeo, al Consejo, al Comité Económico y Social Europeo y al Comité de las Regiones, Las plataformas en línea y el mercado único digital. Retos y oportunidades para Europa, SWD (2016) 172 final, Bruselas, COM (2016) 288 final, 25 de mayo. https://bit.ly/3djmBoh

Cabero, J. y Llorente, M. C. (2013). La aplicación del juicio de experto como técnica de evaluación de las tecnologías de la información (TIC). *Eduweb. Revista de Tecnología de Información y Comunicación en Educación, 7*(2), 11-22. https://bit.ly/2YgaAbC

Cabrera García-Ochoa, Y. (2019). Hábitos de uso y consumo de la generación millennial en sus teléfonos móviles. *AdComunica*, 21-40. https://doi.org/10.6035/2174-0992.2019.18.3

Campbell, J. (1972). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Fondo de cultura económica.

Campbell, A., Gurin, G., & Miller, W. E. (1954). *The voter decides*. Evanston.

Carr, N. (2019). *¿Qué está haciendo internet con nuestras mentes?* Taurus.

Capapé, E. (2020). Nuevas formas de consumo de los contenidos televisivos en España: una revisión histórica (2006 - 2019). *Estudios Sobre El Mensaje Periodístico, 26*(2), 451-459. https://doi.org/10.5209/esmp.67733

Cappella, J. (2002). Cynicism and Social Trust in the New Media Environment. *Journal of Communication*, *52*(1), 229–241, https://doi.org/10.1111/j.1460-2466.2002.tb02541.x

Capra, F. (2000). *Frank Capra. El nombre delante del título*. Autobiografía. T&B

Casal, J. & Mateu, E. (2003). *Tipos de muestreo*. *Revista de epidemiología y medicina preventiva, 1,* 3-7. https://bit.ly/379DT6x

Cascajosa, C. (2005). Por un drama de calidad en televisión: la segunda edad dorada de la televisión norteamericana. *Comunicar: Revista científica iberoamericana de comunicación y educación, 25*(2). https://doi.org/10.3916/C25-2005-157.

Casandsakis, N. (2015). *La última tentación*. Cátedra.

Castro Monge, E. (2010). El studio de casos como metodología de investigación y su importancia en la dirección y administración de empresas. *Revista nacional de administración, 1*(2), 31-54. https://doi.org/10.22458/rna.v1i2.332

Ceci, S., & Kain, E. (1982). Jumping on the bandwagon with the underdog: The impact of attitude polls on polling behavior. *Public Opinion Quarterly, 46*(2), 228–242. doi:10.1086/268715

Chevalier Naranjo, S. (16 de septiembre de 2020). El auge de las plataformas de streaming en América Latina. *estatista.com*. https://bit.ly/3ryTQuZ

Chia, S. C. (2009). When the East meets the West: An examination of third-person perceptions about idealized body image in Singapore. *Mass Communication and Society, 12*, 423-445. doi:10.1080/15205430802567123

Chistian Andersen, H. (2005). *El cuento de mi vida*. Ediciones de la torre.

Ching Velasco, J. (2020). You are Cancelled: Virtual Collective Consciousness and the Emergence of Cancel Culture as Ideological Purging. *Rupkatha Journal, 12*, 1-7. DOI:10.21659/rupkatha.v12n5.rioc1s21n2

Choe, S. (2007). Kim Ki-duk's Cinema of Cruelty: Ethics and Spectatorship in the Global Economy. *Positions: east asia cultures critique, 15*(1), 65-90. https://bit.ly/3hElOhO.

Chul Han, B. (2021). *La sociedad paliativa*. Herder.

Chul Han, B. (2020). *En el enjambre*. Herder.

Chul Han, B. (2018). *Buen entretenimiento*. Herder.

Chul Han, B. (2016). *Topología de la violencia*. Herder.

Chul Han, B. (2012). *La sociedad del cansancio*. Herder.

Clares-Gavilán, J., & Medina Cambrón, A. (2018). Desarrollo y asentamiento del vídeo bajo demanda (VOD) en España: el caso de Filmin. *Profesional De La Información, 27*(4), 909-920. https://doi.org/10.3145/epi.2018.jul.19

Cohen, J., Mutz, D., Price, A., & Gunther, A. (1988). Perceived impact of defamation: An experiment on third-person effects. *Public Opinion Quarterly, 68*, 680–6

Conners, J. (2005). Undersatanding the Third-person Effect. *Communication research trends, 24*(2), 2-43.

Contreras, M. (13 de octubre de 2017). David Fincher: “Los cineastas hemos ayudado a fomentar la fascinación por los asesinos en serie”. *El País*. https://bit.ly/3ddl6Vf.

Contreras Orozco. J. & Pablo Porras. I. (2016). Espiral del silencio en redes sociales. En: *Comunicación, ciberperiodismo y nuevos formatos multimedia interactivos* (pp. 90-111). Egregius ediciones.

Coronel, V. (2015). ¿Es la crueldad constitutiva del ser humano? Meditaciones a partir de Nietzsche y Freud. Mutatis Mutandis. *Revista internacional de Filosofía*, (5), 87-98. https://bit.ly/3yvndiH

Cortés, R. (2016). Espejito, espejito. Entrevista a Charlie Brooker. *Sofilm España* (36).

Cortés Gabaudan, H. (2019). *Los cuentos de los hermanos Grimm tal como nunca te fueron contados. Primera edición de 1812*. La oficina.

Creswell, J. W. (2013a). *Research design: Qualitative, quantitative, and mixed methods approaches*. Thousand Oaks.

Daney, S. (1992). El travelling de Kapo. *Traffic, 4*, 5-19. https://bit.ly/2BiKkEe.

Davison, W. (1983). The third person-effect in Communication. *The Public Opinion Quarterly 47*(1), 1-15. https://bit.ly/3MEJAd6

Debord, G. (2015). *La sociedad del espectáculo*. Pre-textos.

De la Nuez, P. (2017). Miedo, injusticia y libertad en el pensamiento político de J. Shklar. Critica Contemporánea. *Revista de Teoría Política*, (7), 72-94. https://bit.ly/2R1R69o

De Vreese, C. (2005). The Spiral of Cynicism Reconsidered. *European Journal of Communication, 20*. 283-301. 10.1177/0267323105055259.

De Querol, R. (17 de julio de 2021). Tarantino, harto de tanta ideología. *El país*. bit.ly/3EN4tkr (Consultado: 6/11/22).

Del Pino & Aguado (2012). Internet, Televisión y Convergencia: nuevas pantallas y plataformas de contenido audiovisual en la era digital. El caso del mercado audiovisual online en España. *Observatorio Journal, 6*(4), 57-75. https://doi.org/10.15847/obsOBS642012590

Del Rio, O. (2011). El proceso de investigación: etapas y planificación de la investigación, en Vilches, L. (2011). *La investigación en comunicación. Métodos y técnicas en la era digital.* Gedisa.

Delgadillo-Velasco, R. (2011). Teorías sobre montaje audiovisual. *Punto Cero, 16*(22), 69-75. https://bit.ly/3hKqjHp.

Deluze, G. (1983). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Paidós.

De Quincey, T. (2013). *Del asesinato considerado como una de las bellas artes*. Alianza.

Di Marco, M. R. (2013). Fases de la metodología de la investigación. La llave para abrir el camino en la selva de los hechos. *Espiral, Revista de Docencia e Investigación, 2* (2), 69-76. https://doi.org/10.15332/erdi.v2i2.147

Dimock, M. (17 de enero de 2009). Defining generations: Where Millennials end and Generation Z begins. *Pew research center*. https://pewrsr.ch/36BlgID

Didi-Huberman, G. (2016). Salir de la oscuridad. *Caimán, cuadernos de cine, 45*, 96

Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*. Paidós

Dorfman, A. & Mattelat, A. (1979). *Cómo leer al pato Donald. Comunicación de masas y colonialismo.* Siglo XXI editores.

Dufrenne. M. (1974). *L' art de masse n' existe pas*. UGE.

Dumoulié, C. (1996). *Nietzsche y Artaud: Por una ética de la crueldad.* Siglo XXI editores.

Durán Manso, V. (2021). Propaganda en el cine del New Deal: Los personajes de Juan Nadie (Frank Capra, 1941). *Quintana: Revista Do Departamento De Historia Da Arte*, (19), 163-178. https://doi.org/10.15304/qui.19.6238

Eastman, J. K., Iyer, R., Shepherd, C. D., Heugel, A., & Faulk, D. (2018). Do they shop

to stand out or fit in? The luxury fashion purchase intentions of young adults. *Psychology & Marketing, 35*(3), 220–236. https://doi.org/10.1002/mar.21082

El país. (28 de marzo de 1991). El último film de Bellocchio, atacado en Italia por "apología de la violación". *El país*. http://bit.ly/38kRg0z.

El país (1 de agosto de 1981). Shakespeare, Twain y Orwell, vetado en algunas escuelas norteamericanas. *El país*. https://bit.ly/3KY27PH (Consultado: 4 de julio de 2021).

Eco, U. (1984). *Apocalípticos e integrados*. Lumen.

Eco, U. (2014). *Historia de la fealdad*. DeBolsillo.

Edelstein, D. (26 de enero de 2006). Now playing at your local Multiplex: Torture porn. *New york magazine*. http://nym.ag/39JfaUm

Escobar.P & Cuervo-Martínez. (2008). Validez de contenido y juicio de expertos: Una aproximación a su utilización. *Avances en mediación, 6*. https://bit.ly/37IKH7t

Ewens, H. (23 de agosto de 2016). Entrevista con Todd Solondz, el cineasta más sombrío de Estados Unidos. *Vice*. https://bit.ly/3mrLwuD

Farjam, M. (2021). The bandwagon effect in an online voting experiment with real political organisations. *International Journal of Public Opinion Research, 33*(2), 412–421. https://doi.org/10.1093/ijpor/edaa008

Fein, S., Goethals, G. R., & Kugler, M. B. (2007). Social influence on political judgments: The case of presidential debates. *Political Psychology, 28*(2), 165–192. doi:10.1111/ pops.2007.28.issue-2

Felman, S. (1990). À l' age du témoignane: Shoah de Claude Lanzmann. *VV. AA*, pp. 74-194.

Felipe, F. (2017). Cuando el destino nos devore. De apocalipsis zombis e indigestas distopías. En: *Distopía y cine. Futuro (s) imperfecto (s)* (pp. 79-87). Filmoteca de Navarra (Colección Nosferatu).

Fernández-Rodríguez, C. & Romero-Rodríguez, L.M. (2021*). Cine de la crueldad y cultura mainstream contemporánea: La pornografía del horror en la tercera edad dorada de la televisión a través del caso de las series Years and Years y Chernobyl.* Sindéresis*.*

Fernández-Santos, A. (2007). *La mirada encendida*. Debate.

Fernández, L. (30 de mayo de 2021). Margaret Atwood: "Las utopías van a volver porque tenemos que imaginar cómo salvar el mundo". *El país*. https://bit.ly/3yK42l8

Fernández Valentí, T. (2022). Blonde. Un súcubu llamado Marilyn Monroe. *Dirigido por*, 533, p. 90.

Fernández-Villanueva C., Revilla-Castro, J.C., González-Fernández, R., & Lozano-Maneiro, B. (2013). Violencia en la televisión. ¿Desagradable, interesante, o morbosa? *Revista Latina de Comunicación Social, 68*, 588-594. https://doi.org/10.4185/RLCS-2013-991.

Fernández-Gómez, E & Martín-Quevedo, J. (2018). La estrategia de engagement de Netflix España en Twitter. *El profesional de la información, 27*(6), 1292-1302. https://doi.org/10.3145/epi.2018.nov.12

Finifter, A. W. (1970). Dimensions of Political Alienation. *The American Political Science Review, 64*(2), 389–410. https://doi.org/10.2307/1953840

Fontcuberta, J. (2016). *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*. Galaxia Gutemberg.

Fukuyama, F. (1993). *El fin de la historia y el último hombre*. Planeta.

Francois Lyotard, J. (2016). *La condición postmoderna*. Cátedra.

Franklin, T. & Shyan, S. (2020). Bandwagon effects in social television: How audience metrics related to size and opinion affect the enjoyment of digital media. *Computers in human behaviour, 107*, 1-7. https://doi.org/10.1016/j.chb.2020.106270

Freud, S. (1999). Más allá del principio del placer. En: *Obras completas XVIII*. Amorrortu.

Froom, E. (2020). *El miedo a la libertad*. Paidós.

Fromm, E. (2004). *Anatomía de la destructividad humana*. Siglo veintiuno.

Fleitas, D. W. (1971). Bandwagon and underdog effects in minimal-information elections. *American Political Science Review, 65*(2), 434–438. doi:10.2307/1954459

Flores, P. (2013). Fashion and Otherness: The Passionate Journey of Coppola's Marie Antoinette from a Semiotic Perspective. *Fashion theory, 17*(5), 605-622. https://doi.org/10.2752/175174113X13718320330991

Flórez, F. (2019). *Estética de la crueldad. Enmarcados artísticos en tiempo desquiciado*. Fórcola.

Fundación telefónica (2021). *Sociedad digital española: El año en que todo cambió*. Taurus.

Fuller, G. (2013). Steve McQueen. De ataduras humanas. *Caimán, cuadernos de cine, 22*, 73.

Galán, E. (2020). *El síndrome Woody Allen: Por qué Woody Allen ha pasado de ser inocente a culpable en diez años*. Debate.

Gallego, F. (2013). Social TV analytics: nuevas métricas para una nueva forma de ver televisión". *Index.comunicación, 3*(1), 13-39. https://bit.ly/2QjWog7

Garci, J.L. (2015). *Las 7 maravillas del cine*. Notorious.

García Fernández, E.C. & Sánchez González, S. (2002). *Guía histórica del cine*. Editorial complutense.

García Leiva, M. T. (2019). Plataformas en línea y diversidad audiovisual: desafíos para el mercado español. CIC. *Cuadernos De Información Y Comunicación, 24*, 73-93. https://doi.org/10.5209/ciyc.64639

García Santamaría, J.J. (2012). La reinvención de la exhibición cinematográfica: centros comerciales y nuevas audiencias de cine. *Zer, 17* (32), 107-119. https://doi.org/10.1387/zer.6560

Gaviria, C. & Jiménez-Leal,W. (2014). Encuentros cercanos con argumentos del "tercer tipo": razonamiento plausible y probabilidad subjetiva como modelos de evaluación de argumentos. *Crítica (México, D.F.)*, *46*(137), 85-112. https://bit.ly/35igoYl

George, P. (2019). *Dr. Strangelove o cómo aprendí a dejar de preocuparme y amar la bomba.* La fuga.

Gerbner, G. (1970). Cultural indicators: The case of violence in television drama. *The Annals of the American Academy of Political and Social Science, 388*(1), 69–81 https://doi.org/10.1177/000271627038800108

Giglioli, D. (2017). *Crítica de la víctima*. Herder.

Godden, D.M. (2008). On Common Knowledge and Ad Populum: Acceptance as Grounds for Acceptability. *Philosophy & Rhetoric, 41*(2), 101-

129. doi:10.1353/par.0.0000.

Goffman, E. (1997). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Amorrortu ediciones.

Goldstein, M. (2006). Crueldad y terror en la estructura social y subjetividad contemporáneas. *Letra Urbana, 5*. https://bit.ly/37BU6NY

Gómez, A. (2007). *El Postmodernismo, La Era del Desencanto*. http://bit.ly/3at7SWv

Gómez Ruíz, L. (24 de octubre de 2017). "Matar a un ruiseñor", la obra que "incordia" a algunas escuelas de EE.UU. *La vanguardia*. bit.ly/3tKPyAO (Consultado: 10 de noviembre de 2022).

González Lara, J. (2011). *La transición hacia un mundo multipolar. Los efectos de la globalización y la posguerra fría*. Universidad autónoma de Coahula. https://bit.ly/2PRlCT6

González Samé, H. (2019). La investigación en comunicación en estudios de grado y postgrado de Universidades de Ecuador y Bolivia: visión comparativa del estado actual y prospectivas metodológicas. [Tesis doctoral, Universidad de Huelva]. Repositorio Arias Montano. https://bit.ly/32Ub0ck

González Reyna, S. (2018). La comunicación persuasiva como instrumento para el cambio de opiniones. *Revista mexicana de opinión pública*, (25), 185-193. https://doi.org/10.22201/fcpys.24484911e.2018.25.65182

Graham, P. (2017). *Strategic Communication, Corporatism, and Eternal Crisis The Creel Century.* Routledge.

Grinell, R. (1997). *Social work research & evaluation: Quantitative and qualitative approaches.* Peacock Publishers.

Guerrero-Solé, F. (2013). El efecto tercera persona en el caso de los medios, la publicidad y contenidos controvertidos. *Tripodos,* (33), 121-132. https://bit.ly/3J8o3Y8

Gunther, A. C., & Storey, J. D. (2003). The influence of presumed influence. *Journal of Communication, 53,* 199-215. doi:10.1111/j.1460-2466.2003.tb02586.x

Guiney, M.M. (2011). "Total cinema", Literature and Testimonial in the Early Films of Alan Resnais. *Adaptation, 5* (2), 137-151. https://doi-org.eres.qnl.qa/10.1093/adaptation/apr019

Gutierrez Córrea, M. (2014). El cine de autor del cine moderno al cine posmoderno. *Razón Y Palabra, 18*(2_87), 288-305. http://bit.ly/3at1rmG

Easton Ellis, B. (2020). *Blanco*. Random House.

Echart, P. (29 de abril de 2000). *Frank Capra. El nombre delante del título. Artes. Nueva revista de política, cultura y arte*. https://bit.ly/3jPYzD9

Erber, R., & Lau, R.R. (1990) Political cynicism revisited: An information-processing reconciliation of policy-based and incumbency-based interpretations of changes in trust in government. *American Journal of Political Science, 34*(1), 236-253. http://dx.doi.org/10.2307/2111517

Fuenmayor, V. & García Aranguren, E. (2018). Los millennials y su reflejo en pantalla. Comunicación. *Estudios venezolanos de comunicación*, (183-184), 59-65. https://bit.ly/2QsPcP2

Frank, T. (2020). *La conquista de lo cool. El negocio de la cultura y la contracultura y el nacimiento del consumismo moderno*. Alpha Decay.

Hahn, K., Lee, H., Ha, S., Jang, S. & Lee, J. (2017): The Influence of “Social Viewing” on Televised Debate Viewers. *Political Judgment, Political Communication, 1*-19. 10.1080/10584609.2017.1354947

Hanán, F. (2020). *Sombras, censuras y tabús en los libros infantiles.* Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Henry Levi, B. (7 de marzo de 2010). Cuando Hollywood pierde la cabeza*. El país*. http://bit.ly/3h4RiOk

Hernández Sampieri. R., Fernández Collado, C. & Baptista Lucio, P. (2014). *Metodología de la investigación.* McGraw Hill.

Hernández Sampieri. R., Fernández Collado, C. & Baptista Lucio, P. (2003). *Metodología de la Investigación.* Mc Graw Hill.

Hernández-Pérez, T., Rodríguez-Mateos, D. (2016). Medición integral de las audiencias: sobre los cambios en el consumo de información y la necesidad de nuevas métricas en medios digitales. *Hipertext.net*, (14). http://doi.org/10.2436/20.8050.01.32

Hernández. –Ranera. (2008). La distopía y nosotros. En: Zamiatin. E. (2008). *Nosotros*. Akal.

Hernando, A. (8 de agosto de 2017). Anticristo y la inversión de la mirada: El cine de la crueldad. *Revista mutaciones*. https://bit.ly/2UQJ56s

Heredia-Ruiz, V., Quirós-Ramírez, A. C. y Quiceno-Castañeda, B. E. Netflix: catálogo de contenido y flujo televisivo en tiempos de big data. *Revista de Comunicación, 20*(1), 117-136. https://doi.org/10.26441/RC20.1-2021-A7

Heredia, V. (2016). Revolución Netflix: Desafíos para la era industrial. *Chasqui: Revista latinoamericana de Comunicación, 135*, 275-295. https://bit.ly/2Y91ihl

Ho, S. S., Detenber, B. H., Malik, S., & Neo, R. L. (2012). The roles of value predispositions, communication, and third person perception on public support for censorship of films with homosexual content. *Asian Journal of Communication*, *22*, 78-97. doi:10.1080/01292986 .2011.622775

Hoffer, E. (2009). *El verdadero creyente*. Tecnos.

Hopenhayn, M. (1994). *Ni apocalípticos ni integrados*. Fondo de Cultura Económica.

Huxley, A. (2009). *Nueva visita a un mundo feliz*. Edhasa.

Huxley, A. (2014). *Un mundo feliz.* Debolsillo.

IAB México (9 de junio de 2017). Millennials: Estudio de consumo de medios entre internautas y mexicanos 2017. *Iabmexico.com*. https://bit.ly/3NJxz6D

IFT. (2019). *Encuesta Nacional de Consumo de Contenidos Audiovisuales 2019*. Instituto Federal de Telecomunicaciones.

Igartua, J.J. (1998). La técnica del listado de pensamientos como método de investigación en comunicación publicitaria, *Comunicación y cultura, 3*, 43-62. https://bit.ly/3stkWCj

Iglesias, E. (2020). ¿Quién teme a Pauline Kael? *Caimán Cuadernos de cine, 99* (150), 30-32.

Imbert, G. (2019). *Crisis de valores en el cine posmoderno*. Cátedra.

Imbert, G. (2017). *Cine e imaginarios sociales: El cine posmoderno como experiencia de los límites*. Cátedra.

Imbert, G. (4 de diciembre de 2010). Información y discurso de la actualidad. *Gérard Imbert: Catedrático de Comunicación Audiovisual, escritor y ensayista*. https://bit.ly/37B1xoI

INE. (15 de noviembre de 2021). Equipamiento y uso de TIC en los hogares. Año 2021. *Ine.es*. https://bit.ly/3B6EO2y

INE. (1 de julio de 2021). Cifras de Población, Ambos sexos, Edad, Total Nacional, 1 de julio de 2021*. Ine.es*. https://bit.ly/3xaMwIO

INEGI. (2020). Censo de Población y vivienda. *Inegi.org.mx*. https://bit.ly/3LOF2zn

Iriondo, M. (2009). Cine y violencia política. La representación del dolor ajeno. *Revista internacional de Filosofía*, (47), 27-47. Recuperado a partir de: https://bit.ly/2VqnyFe

Izquierdo Castillo, J. (2015). El nuevo negocio mediático liderado por Netflix: estudio del modelo y proyección en el mercado español. *Profesional de la información. Revista científica internacional, 24*(6), 1699-2407. http://dx.doi.org/10.3145/epi.2015.nov.14

Jameson, F. (2012). *El postmodernismo revisado*. Abada.

Jameson, F. (1991). *Ensayos sobre el posmodernismo*. Imago mundi.

Jamieson, K. (1992) *Dirty Politics: Deception, Distraction, and Democracy*. Oxford University Press.

Jiménez Albornoz, J. (2015). La Construcción Social de la Investigación Cuantitativa. *Fronteras. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades, 2(1),* 5-20. https://bit.ly/3psAUf3

Joyard. O (2011). La edad de oro, ¿y después…? *Caimán cuadernos de cine, 47*, 14-16.

K. Le Guin, U. (2020). Pensar la utopía. En: Moro. T. (2020). *Utopía*. Ariel.

Kahne, J., & Westheimer, J. (2006). The Limits of Political Efficacy: Educating Citizens for a Democratic Society. *PS: Political Science & Politics, 39*(2), 289-296. doi:10.1017/S1049096506060471

Klesner, J. (2003). Political attitudes, social capital, and political participation: The United States and Mexico compared. *Estudios Mexicanos, 19*(1), 29-63. https://doi.org/10.1525/msem.2003.19.1.29

Kael, P. (1967). The Frightening Power of "Bonnie and Clyde". *New Yorker*. https://bit.ly/3nTvsz3

Kenski. K & Jomini, N. (2006). Connections Between Internet Use and Political Efficacy, Knowledge, and Participation. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, *50*(2), 173-19. http://dx.doi.org/10.1207/s15506878jobem5002_1

Komissarov, S. & Sánchez-Narvarte, E. (2019). Go big or go home! La integración vertical AT&T-Time Warner*. index.comunicación, 9*(3), 35-58.

Koutsourakis. A (2016). The Dialectics of Cruelty: Rethinking Artaudian Cinema. *Cinema journal ,55*(3), 65-89. https://doi.org/10.1353/cj.2016.0027

Kovacsics, V. (2022). A vueltas con Norma Jean. *Caimán: cuadernos de cine*, *172*, p. 14.

Kushin, M. J., Yamamoto, M., & Dalisay, F. (2019). Societal Majority, Facebook, and the Spiral of Silence in the 2016 US Presidential Election. *Social Media + Society 5*(2), 1-11. https://doi.org/10.1177/2056305119855139

Laicock, R. (28 de julio de 2021). Estadísticas de streaming en España. *Finder.com*. https://bit.ly/35MulOe

Laing. N (2020). On the Possibility of a Cinema of Cruelty. https://bit.ly/3dhK0Tu

La vanguardia (7 de septiembre de 2018). El día que Scorsese escandalizó a medio mundo con 'La última tentación de Cristo'. *La vanguardia* (Redacción de Barcelona). http://bit.ly/3rfzgNE

Ledesma, R., Molina. G. & Valero, P. (2002). Análisis de consistencia interna mediante Alfa de Cronbach: un programa basado en gráficos dinámicos. *Psico-USF*, 7 (2). https://bit.ly/2YZ1HCy

Leibenstein, H. (1950). Bandwagon, Snob, and Veblen effects in the theory of consumers' demand. *Quarterly Journal of Economics, 64*, 183–207. https://bit.ly/3JA2QWZ

Lerer, D. (2014). Cannes 4: El cine de la crueldad. *Los inrockuptibles*. https://bit.ly/2Na9KXk

Liberal-Ormaechea, S. & Cabezuelo-Lorenzo, F. (2018). Film streaming platforms spectrum in spain: Commercial strategies and technological characteristics. UCJC. *Business and Society Review, 15*, 136-167. 10.3232/UBR.2018.V15.N4.04

Lin, Y. & Lim, S. (2002). Relationships of media use to political cynicism and efficacy: A preliminary study of young South Korean voters. *Asian Journal of Communication, 12*(1), 25-39, 10.1080/01292980209364812.

Lipovetsky. G. & Serroy, J. (2009). *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Anagrama.

Lipovetsky, G. & Vargas-Llosa, M. (2012) ¿Alta cultura o cultura de masas? Letras libres, 130. https://bit.ly/2zFoP02

Lipovetsky, G. (2018). *La era del vacío*. Anagrama.

Lipovetsky, G. (2016). *De la ligereza: Hacía una civilización de lo ligero*. Anagrama.

Long, S. (1990) Explicando la alienación política. *Psicología Política, 1*, 87-108.

López-Bonafont. (2011). La espiral del silencio, los movimientos sociales y la web 2.0. En: *Libertades de expresión e información en Internet y las redes sociales: ejercicio, amenazas y garantías* (pp. 222-225). Publicaciones de la Universidad de Valencia. https://bit.ly/35QPNBQ

López, P. (2004). Población, muestra y muestreo. *Punto cero, 9*(8), 69-74. https://bit.ly/35NIn23

Losilla, C. (2017). Entrevista a Ruben Ostlund: "No me apetece mostrar cosas bellas". *Caimán: Cuadernos de cine, 65*, 116.

Lotz. A. (2014). *The Television Will Be Revolutionized*. NYU Press.

Marirrodriga, J. (12 de enero de 2017). Más Platón y menos Dora, la exploradora. *El país*. https://bit.ly/3ucr2s3. (Consultado: 4 de julio de 2021).

McCausland. E. (2017). Distopías juveniles del siglo del siglo XXI. Pan, circo y autoexplotación. En: *Distopía y cine. Futuro (s) imperfecto (s)* (pp. 107-115). Filmoteca de Navarra (Colección Nosferatu).

McDill, E., & Ridley, J. (1962). Status, anomie, political alienation and political participation. *American Journal of Sociology, 68* (2), 205–213. 10.1086/223310

Mainer, C. (2013). El cine norteamericano durante la Gran Depresión (1929-

1939). *Fotocinema. Revista Científica De Cine Y Fotografía*, (6), 171-200. https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2013.v0i6.5914

Mata, M. & Macassi. S. (1997). *Cómo elaborar muestras para los sondeos de audiencias.* ALER.

Mamet, D. (2015). *Los tres usos del cuchillo. Sobre la naturaleza y la función del drama.* Alba.

María Ridao, J. (18 de enero de 2010). Entrevista a Claude Lanzmann: "Vivimos en un mundo que no sabe a dónde va". *El país*. http://bit.ly/3mv5Tnf

Martín Ramallal, P., Bertola Garbellini, A., & Merchán Murillo A. (2019). Blackmirror-Bandersnatch, paradigma de diégesis hipermedia para contenidos mainstream VOD. Ámbitos. *Revista Internacional de Comunicación, 45*, 280-309. 10.12795/Ambitos.2019.i45.16

Martin, A. (2018). El reto de la narrativa. *Caiman cuadernos de cine*, (70), 48-54.

Martin, B. (2014). *Hombres fuera de serie*. Ariel.

Martin Barbero, J. (1978). *Comunicación masiva: Discurso y poder*. Editorial Epoca.

Martín Barbero, J. (2015). ¿Desde dónde pensamos la comunicación hoy?. Chasqui. *Revista Latinoamericana de Comunicación, 0*(128), 13-29. https://doi.org/10.16921/chasqui.v0i128.2545

Martin-Barbero, J. (2012). De la Comunicación a la Cultura: perder el "objeto" para ganar el proceso. *Signo y Pensamiento, 60*, 76-84. https://bit.ly/2YFwvYG

Martínez, L. (2007). La observación y el diario de campo en la definición de un tema de investigación*. Revista Perfiles*, *4*, 73-80. https://bit.ly/3DsNHTy

Martínez López, J.M. (2011). Sociedad del entretenimiento (2). Construcción socio-histórica, definición y caracterización de las industrias que pertenecen a este sector. *Revista Luciérnaga-Comunicación, 6*(3), 6-16. https://bit.ly/2NdAC8U

Medina, A. (2020). La crueldad como instrumento de la tragedia en *Los olvidados* de Luis Buñuel. *Arbor, 196* (797), 1-11. https://doi.org/10.3989/arbor.2020.797n3007

Mèlich, J. *La lógica de la crueldad*. Herder.

Mendieta Rodríguez, E. (2017). Sumergirse en el infierno. El hijo de Saúl y la crisis de la representación de la imagen. *Área abierta, 18* (2), 261-275. http://dx.doi.org/10.5209/ARAB.58412

Michelet, J. (2021). *La bruja. Un estudio de las supersticiones de la edad media*. Akal

Miéville. C. (2020). Introducción. En: Moro. T. (2020). *Utopía*. Ariel.

Miller, A. (2018): *Las brujas de Salem, y El crisol*. Tusquets.

Mitry, J. (2002*). Estética y psicología del cine. Volumen.2. las formas*. Siglo XXI de España Editores.

Monroy, V. (2020). *Contra la cinefilia. Historia de un romance exagerado*. Clave intelectual.

Montero Jiménez, J. A. (2008). Imágenes, ideología y propaganda. La labor del Comité de Información Pública de los Estados Unidos en España (1917-1918). *Hispania*, *68*(228),211–234. https://doi.org/10.3989/hispania.2008.v68.i228.79

Montero-Moral, A. (2015). Crónica negra y recreación histórica en el cine español: De «El crimen de Cuenca» a «La isla mínima». *Revista Mito, 21*.

https://bit.ly/37Az8PE

Morrell, M. (2003). Survey and Experimental Evidence for a Reliable and Valid Measure of Internal Political Efficacy. *Public Opinion Quarterly*, 67 (4), 589–602. https://doi.org/10.1086/378965

Morán, P. (4 de febrero de 2022). "Maus" y la censura en el cómic". *La ser*. https://bit.ly/3CWSNsv. (Consultado: 6 de febrero de 2022).

Morin, E. (2001). *El cine o el hombre imaginario*. Paidós.

Morgan, M. y Shanahan, J. (2010). The State of Cultivation. *Journal of Broadcasting & Electronic Media, 54*(2), 337-355. https://doi.org/10.1080/08838151003735018

Moya. M. (2000). Persuasión y cambio de actitudes. En: J.F. Morales, C. Huici (Coord). *Psicología social* (2000). UNED.

Muñoz-Fernández, H. (2016). ¿Son arte las series de televisión? *Index. comunicación, 6*(2), 69- 82. https://bit.ly/2N3XE24

Muñoz-Rojas, O. (27 de mayo de 2021). El desafío del 'pensamiento woke'. *El país*. https://bit.ly/3CUl6H3

Murdock, G. (2000). Digital futures: european television in the age of convergence. In J. WietenG. Murdock, & P. Dahlgren (Eds.), *Television across Europe: A comparative introduction* (pp. 35-58). SAGE Publications Ltd, https://www.doi.org/10.4135/9781446220344.n4

Mutz, D. (1989). The influence of perceptions of media influence: Third-person effects and the public perception. *International Journal of Public Opinion Research, 1*, 3–23

McLuhan, M. (1964). *Understanding Media. The Extensions of Men*. McGraw-Hill Education.

Ng, E. (2020). No Grand Pronouncements Here...: Reflections on Cancel Culture and Digital Media Participation. *Television & New Media, 21*, 621 - 627. 10.1177/1527476420918828

Neira, E. (2017). La guerra de las pantallas. *Caimán cuadernos de cine*, *62*, 48-52.

Neira, Elena; Clares-Gavilán, Judith; Sánchez-Navarro, Jordi (2021). New audience dimensions in streaming platforms: the second life of Money heist on Netflix as a case study. *Profesional de la información*, *(30)*, 1, 1-18. https://doi.org/10.3145/epi.2021.ene.13

Nielsen. (14 de septiembre de 2020). Digital Consumer Survey Mexico 2020. Los mexicanos pasan un promedio de 94 horas en línea a la semana. *Nielsenibope.com*. https://bit.ly/3osJtqv

Nielsen. (14 de julio de 2020). Los generaciones en los medios. *Nielsenibope.com.* https://bit.ly/3J3BgQV

Niemi, R. G., Craig, S. C., & Mattei, F. (1991). Measuring Internal Political Efficacy in the 1988 National Election Study. *The American Political Science Review*, *85*(4), 1407–1413. https://doi.org/10.2307/1963953

Niesiobędzka, M. (2018). An experimental study of the bandwagon effect in conspicuous consumption. *Current Issues in Personality Psychology, 6*(1), 26–33. oi: https://doi.org/10.5114/cipp.2017.67896

Nietzsche. F (2019). *El nacimiento de la tragedia*. Alianza

Noah Harari, Y. (2016). *Homo deus. Breve historia del mañana*. Debate.

Noelle Neumann, E. (2010). Turbulencias en el clima de opinión: Aplicaciones Metodológicas de la Teoría de la Espiral del Silencio*. CIC. Cuadernos de Información y Comunicación 15*, 301 - 318. https://bit.ly/3vVyGJK

Noelle Neumann, E. (1993). La espiral del silencio. La opinión pública y los efectos de los medios de comunicación. *Communication & society 6*(1-2). https://bit.ly/3CxuWQ1

Noelle-Neumann, E. (1974). The spiral of silence: A theory of public opinion. *Journal of Communication 24*, 43–51. doi: 10.1111/j.1460-2466.1974.tb00367.x

Norris, P. (2000). *A virtuous circle: Political communications in post-industrial economies*. Cambridge University Press.

Nussbaum, Martha C. (2006). *El ocultamiento de lo humano. Repugnancia, vergüenza y ley*. Katz.

Ochando, L.P. (2017). La distopía neoliberal. En: *Distopía y cine. Futuro (s) imperfecto (s)* (pp. 97-105). Filmoteca de Navarra (Colección Nosferatu).

Ojer Goñi, T. & Capapé, E. (2012, 23-25 de mayo). *Nuevos modelos de negocio en la distribución de contenidos audiovisuales: el caso de Netflix* [ponencia]. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Recursos Audiovisuales y Nuevas Tecnologías. https://bit.ly/2OLshhb

Orihuela, J. L., Santos, M. L., Arellano, R., y Luisa, S. M. (1999). *Introducción al Diseño Digital. Concepción y Desarrollo de Proyectos de Comunicación Interactiva.* Anaya.

Ortega y Gasset, O. (1963). *Obras completas. Tomo II: El espectador (1916-1934).* Revista de Occidente.

Ortega y Gasset, O. (2020). *España invertebrada y otros ensayos*. Alianza.

Orwell, G. (2015). *1984*. Debolsillo.

Ospina Rave, B., Sandoval, J., Aristizábal Botero, C., & Ramírez Gómez, M. (2005). La escala de Likert en la valoración de los conocimientos y las actitudes de los profesionales de enfermería en el cuidado de la salud. Antioquia, 2003. *Investigación y Educación en Enfermería, 23*(1), 14-29. https://bit.ly/302UrKn

Ovejero, J. (2013). *La ética de la crueldad*. Anagrama.

Palacios, J. (2006). *¿Qué debes saber para parecer un cinéfilo?* S.L.U Espasa Libros.

Parker, K., Graf, N. y Igielnik, R. (17 de enero de 2019). Generation Z Looks a Lot Like Millennials on Key Social and Political Issues. *Pew research center*. https://pewrsr.ch/3iGzjPR

Patino, B. (2020). *La civilización de la memoria de pez. Pequeño tratado sobre el mercado de la atención*. Alianza.

Pedrero-Esteban, L., Barrios-Rubio, A., & Medina-Ávila, V. (2019). Teenagers, smartphones and digital audio consumption in the age of Spotify. [Adolescentes, smartphones y consumo de audio digital en la era de Spotify]. *Comunicar, 60*, 103-112. https://doi.org/10.3916/C60-2019-10

Pena, J. (2020). *El cine después de Auschwitz. Representaciones de la ausencia en el cine moderno y contemporáneo.* Cátedra.

Pena, J. (2016). Entevista a László Nemes: Viaje al corazón de la muerte. *Caimán: Cuadernos de cine, 45*, 96.

Peña, J. (2000). Perspectivas Acerca de la Influencia de los Medios de Comunicación de Masas en la Opinión Pública. *MAD,* (2). 10.5354/0718-0527.2011.14860

Pérez-Acosta, E. (22 de septiembre de 2017). Michael Haneke y el cine de la crueldad: Rebobine, por favor. *Revista Mutaciones*. https://bit.ly/3fzFstn

Perloff, R. M. (1989). Ego-involvement and the third-person effect of televised news coverage. *Communication Research, 18*, 236–262.

Perloff, R. M. (1993). Third-person effect research 1983-1992: A review and synthesis. *International Journal of Public Opinion Research, 5*, 167-184. doi:10.1093/ijpor/5.2.167

Perloff, R. M. (1996). Perceptions and conceptions of political media impact: The third-person effect and beyond. In A. Crigler (Ed.), *The Psychology of Political Communication* (pp. 177-197). Ann Arbor: University of Michigan Press.

Pineda, B., De Alvarado, E., De Canales, F. (1994). *Metodología de la investigación, manual para el desarrollo de person al de salud*. Organización Panamericana de la Salud.

Poulakidakos, S., Veneti, A. and Frangonikolopoulos, C. (2018). Post-truth, propaganda and the transformation of the spiral of silence. *International Journal of Media and Cultural Politics 14* (3), 367-382. 10.1386/macp.14.3.367_1

Pousa, L. (2018). Las plataformas y la creación de contenidos mainstream: Una aproximación a las nuevas «ficciones emergentes». *Secuencias: Revista de historia del cine*, (47), 15-32. 10.15366/secuencias2018.47.004

Pujol Ozonas, C. (2011). *Fans, cinéfilos y cinéfagos. Una aproximación a las culturas y los gustos cinematográficos.* Editorial UOC.

Prewitt, K. (1968). Political efficacy. In: Sills D L (ed.) *International Encyclopedia of the Social Sciences*. Macmillan.

Quera Virla, M. (2010). Confiabilidad y coeficiente Alpha de Cronbach. *Telos*, 12(2), 248-252. https://bit.ly/3gjZ9rG

Quintana, A. (2019). El lugar del cine frente a la posverdad de las imágenes. *Caimán*: *Cuadernos de cine, 84*, 135.

Quintana, A. (2022). El ruido y la furia: Eo, de Jerzy Skolimowski. *Caimán: Cuadernos de cine*, *172*, p. 30.

Quintana, A. (2022). ¿De qué hablamos cuando hablamos del cine de la crueldad?. *Caiman, cuadernos de cine*, *164*, pp. 12-14.

Quintana, A. (2003). *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. Acantilado.

Quintana, S. (2013). Modernidad, crueldad y exclusión del sujeto o las contradanzas del discurso capitalista. *Revista de psicoanálisis, 13*, 239-256. https://bit.ly/2CeHWip

Quintas-Froufe, N. & González-Neira, A. (2016). Consumo televisivo y su medición en España: camino hacia las audiencias híbridas. *El profesional de la información, 25*, (3), 376-383. http://dx.doi.org/10.3145/epi.2016.may.07

Ramírez. N. (28 de junio de 2019). El verano de la 'teletortura': ¿Las series de mal rollo son el nuevo porno televisivo? *S Moda (El país)* https://bit.ly/3fLLVSh

Ramos, C. (2020). Los alcances de una investigación. *CienciAmerica, 9*(3), 1-6. 10.33210/ca.v9i3.336

Ranzolin, A. (2018). Millennials: los padres de una generación. *Comunicación. Estudios venezolanos de comunicación*, (183-184), 45-49. https://bit.ly/2QsPcP2

Redacción Fotogramas (23 de enero de 2013). Django dispara ahora contra Spike Lee. *Fotogramas*. https://bit.ly/3UwLnDQ (Consultado: 6/11/2022).

Redacción El HuffPost / EFE. (7 de febrero de 2022). Un párroco de EEUU organiza una quema de libros de Harry Potter por "brujería". *Huffingtonpost*. https://bit.ly/3tnoqZ3. (Consultado: 8 de febrero de 2022).

Retamal, F. (20 de abril de 2019). De Michael Moore a Elephant: la masacre de Columbine en la pantalla. *La Tercera.* https://bit.ly/3e6Bqs6

Reviriego, C. (2019, abril 26). Víctor Erice: «El cine hoy está haciendo cola en la televisión». *El Cultural*. https://bit.ly/2ALIs75

Revirigego, C. (2011). Nuevas vidas para las series norteamericanas. Amplitud de miras. *Caimán cuadernos de cine, 47*, 6-8.

Ridley, J. (8 de junio de 2020). Op-Ed: Hey, HBO, 'Gone With the Wind' romanticizes the horrors of slavery. Take it off your platform for now. *L.A. Times*. https://lat.ms/2XVOU6O

Rivera-García, A. (2016). Política y estética de la abyección: Una aproximación a partir de la imagen cinematográfica. *Política común, 10.* http://dx.doi.org/10.3998/pc.12322227.0010.012

Rivette, J. (1961). De l'abjection. *Cahiers du cinéma 120*, 54-55. https://bit.ly/30O14hD

Rodríguez, A. M. S. (2014). Diseño y validación de instrumentos de medición. *Diálogos*, (14), 19-40. https://doi.org/10.5377/dialogos.v0i14.2202

Rodríguez, E. (12 de febrero de 2018). Michael Haneke asegura que hay una "caza de brujas" en Hollywood. *Sensacine.com*. bit.ly/3EGOLWP (Consultado: 6/11/22).

Rodríguez de Austria, A. M. (2015). El código de producción de Hollywood (1930-1966): censura, marcos (frames) y hegemonía. ZER: Revista De Estudios De Comunicación = Komunikazio Ikasketen Aldizkaria, 20(39). https://doi.org/10.1387/zer.15533

Rohmer, E. (2000). *El gusto por la belleza*. Paidós.

Romero-Rodríguez. L y Rivera Rogel. (2019). *La comunicación en el escenario digital.* Pearson.

Romero-Rodríguez, L.M., Valle Razo, A.L. & Castillo-Abdul, B. (2021). Fake news de humor y sátira y actitudes hacia la política: Análisis comparativo del realismo percibido y los sentimientos de eficacia, alienación y cinismo en estudiantes de Comunicación. *OBETS. Revista de Ciencias Sociales, 16*(2), 465-480. https://doi.org/10.14198/OBETS2021.16.2.15

Rosenthal, S., Detenber, B. H., & Rojas, H. (2018). Efficacy Beliefs in Third-Person Effects. *Communication Research, 45*(4), 554–576. https://doi.org/10.1177/0093650215570657

Ross, A. & Rouse, S. (2020). (Young) Generations as Social Identities: The Role of Latino*Millennial/Generation Z in Shaping Attitudes About Climate Change. *Political Behavior*. https://doi.org/10.1007/s11109-020-09649-8

Rosset, C. (2007). *El objeto singular*. Sexto Piso.

Roosa, J. (2014). Interview with Joshua Oppenheimer, Rethinking History. *The Journal of Theory and Practice, 18*(3), 413-422. http://dx.doi.org/10.1080/13642529.2014.898422

Ruiz de Samaniego, A. (2015). *Las horas bellas. Escritos sobre cine*. Abada.

Saldaña, A. (2012). Literatura y posmodernidad: Sobre interactividad y escritura hipertextual. *Castilla. Estudios de literatura*, (3), 365-384. https://bit.ly/321xpki

Saldías Rossel, G. (2015). *En el peor lugar posible: teoría de lo distópico y su presencia*

en la narrativa tardofranquista española (1965 – 1975). [Tesis doctoral, Universidad autónoma de Barcelona]. https://bit.ly/3wWFmWm

Salgado, D. (8 de mayo de 2011). De la abyección- Siglo XXI. *Détour, 2*. bit.ly/3Uq23MZ

Salvá, N. (31 de julio de 2010). Todd Solondz: "Mi trabajo es brutal porque así es la condición humana". *El periódico*. https://bit.ly/3zcl6AO

Salwen, M. B., & Dupagne, M. (1999). The Third-Person Effect: Perceptions of the Media's Influence and Immoral Consequences. *Communication Research, 26*(5), 523–549. https://doi.org/10.1177/009365099026005001

Sánchez Carrión, J (2012). La encuesta, herramienta cognitiva. *Papers: revista de sociologia*, *97*(1), 169-92. https://bit.ly/3pC32MC

Sánchez-López, I. (2020). *Narrativas en la era digital: Mediaciones del relato y empoderamiento creativo en la generación Z*. [Tesis doctoral, Universidad de Huelva]. Repositorio Arias Montano. https://bit.ly/3hMLpVU

Santaella, F. (2018). Netflix y las viejas narrativas. *Comunicación. Estudios venezolanos de comunicación*, (183-184), 49-53. https://bit.ly/2QsPcP2

San Martin, M. (2022). ¿Por qué la crítica de cine está hoy en día más ideologizada?. *Voz Pópuli*. https://bit.ly/3hf6oVv (Consultado: 6/11/2022).

San Román, J.A. y González, M. (2012). Carl I. Hovland en las revistas científicas de comunicación en España (2000-2010). *Revista Mediterránea de comunicación*, *3*, 31-38. https://doi.org/10.14198/MEDCOM2012.3.03

Santillán Buelna, J. R. (2015). Teorías de la comunicación y opinión pública | Theories of Communication and Public Opinion. *Razón Y Palabra, 19*(2_90), 672–684. https://bit.ly/3pSUzWw

Santos, A. (2017). *Tierras de ningún lugar. Utopía y cine*. Cátedra.

Santos, A. (2019). *Tiempos de ninguna edad. Distopía y cine*. Cátedra.

Schlosser, E. (2007). *Fast Food Nation*. Debolsillo.

Schmierbach, M., Boyle, M. P., & McLeod, D. M. (2008). Understanding person perceptions: Comparing four common statistical approaches to third-person research. *Mass Communication and Society, 11*, 492-513. doi:10.1080/15205430802375311

Scott, A.O. (8 de septiembre de 2010). Are Films Bad, or Is TV Just Better? *The New York Times.* https://nyti.ms/3e6BeJr

Smedley, N (2011). *A Divided World: Hollywood Cinema and Emigre Directors in the Era of Roosevelt and Hitler, 1933-1948*. Intellect Books.

Snyder, T. (2018). *The Road to Unfreedom: Russia, Europe, America.* Crown Publishing Group

Savater, F. (2008). *Misterio, emoción y riesgo. Sobre Libros y películas de aventuras.* Ariel.

Siomopoulos, A (2012). *Hollywood Melodrama and the New Deal*. Routledge. https://doi.org/10.4324/9780203127643

Solórzano, F. & Krauze. D. (1 de agosto de 2021). Cine y *streaming*: La batalla por la audfiencia. *Letras libres*, 272. https://bit.ly/3CYSxJe

Solórzano, F. (2020). *Misterios de la sala oscura. Ensayos sobre el cine y su tiempo*. Taurus.

Solórzano, F. (28 de febrero de 2007). Mel Gibson, Apocalypto y una historia de corazón

en la mano. *Letras libres, 98*. http://bit.ly/38hwvD3

Solórzano, F. (21 de enero de 2016). Animales como uno. *Letras libres, 205*. http://bit.ly/3qzMrYY

Solórzano. F. (14 de enero de 2014). Pauline Kael, sin miedo al cine. *Letras libres, 181*. http://bit.ly/3qzMrYY

Sontag, S. (2010). *Ante el dolor de los demás*. Contemporánea.

Sontag, S. (1984). *Contra la interpretación*. Seix Barral.

Sontag, S. (2011). La decadencia del cine. *Detour, 2*. https://bit.ly/3p7EDN5

Soto Ivars, J. (2017). *Arden las redes. La poscensura y el Nuevo mundo virtual*. Debate.

Soto Ivars, J. (2021). *La casa del ahorcado*. Debate.

Soto Orozco, M. A. (2019). Netflix ¿and chill?. *Caleidoscopio - Revista Semestral De Ciencias Sociales Y Humanidades, 23*(41), 9-23. https://doi.org/10.33064/41crscsh1356

Sullivan, J.L. & Riedel, E. (2001). Efficacy: Political. In David L. Sills, (Eds), *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences* (4353-4356). Elsevier. 10.1016/B0-08-043076-7/01137-2.

Sun, Y., Pan, Z. D., & Shen, L. J. (2008). Understanding the third-person perception: Evidence from a meta-analysis. *Journal of Communication, 58*, 280-300. doi:10.1111/j.1460- 2466.2008.00385.x

Sundar, S. S. (2008). The main model: A heuristic approach to understanding technology effects on credibility. In M. J. Metzger, & A. J. Flanagin (Eds.), *Digital media, youth, and credibility* (pp. 73–100). Cambridge, MA: The MIT Press.

Schrader, P. (2019). *El estilo transcendental en el cine. Ozu, Bresson, Dreyer*. Ediciones JC.

Starks, L.S. (2002). Cinema of cruelty: Powers of horror in Julie Taymor's Titus. En L.S. Starcks, C. Lehmann, (Eds), *The reel Shakespeare: Alternative cinema and theory* (122). Fairleigh Dickinson University Press. https://bit.ly/2ANVssS

Shin, D. H., & Kim, J. K. (2011). Alcohol product placements and the third-person effect. *Television & New Media, 12*, 412-440. doi:10.1177/1527476410385477

Shim, K., Klive, S-K. (2018). Who creates the Bandwagon? The dynamics of fear of isolation, opinion congruency and anonymity-preference on social media in the 2017 South Korean presidential election, *Computers in Human Behavior*. 10.1016/j.chb. 2018.04.012

Shkalar, J. (1957). *Después de la utopia. El declive de la fe política*. La balsa de Medusa.

Shklar, J. (2021). *Sobre la utopía*. Página Indómita.

Statista Research Department. (octubre de 2020). Las plataformas de video en streaming más populares en México en 2020. *Statista.com.* https://bit.ly/3GpKxl4

Statista Research Department. (2 de julio de 2021). Streaming en América Latina – Datos estadísticos. *Statista.com*. https://bit.ly/3oph04J

Stoler. P (1992). Artaud, Rouch and the cinema of cruelty. *Visual Anthropology Review, 8*(2), 50-57. http://dx.doi.org/10.1525/var.1992.8.2.50

Tait, S. (2008) Pornographies of Violence? Internet Spectatorship on Body Horror. *Critical Studies in Media Communication, 25*(1), 91-111. https//:doi.org/10.1080/15295030701851148

Tamayo, G. (2001). Diseños muestrales en la investigación. *Semestre económico, 4*(7), 1-14. https://bit.ly/3ulSZzg

Tang, A. (2019). Hong Kong's Cinema of Cruelty: Visceral Visuality in *Drug War Proposed Creative Commons Copyright Notices Hong Kong's Cinema of Cruelty: Visceral Visuality in Drug War*. Antae, 6, 2-3, 213-233. https://bit.ly/2J30B4v

Tarín Cañadas, M. (2016). *La evolución del videoclip narrativo: la simbiosis orgánica del relato cinematográfico y el video musical en el videoclub*. [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. https://bit.ly/2W3u9Wh

Tarkovski, A. (2002). *Esculpir en el tiempo: Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine.* Rialp.

Tavakol, M. & Dennick, R. (2011). Making Sense of Cronbach's Alpha. International *Journal of Medical Education*, 2, 53-55. http://dx.doi.org/10.5116/ijme.4dfb.8dfd

Tejeda, C. (2020). Grupo salvaje o la melancólica mirada de Sam Peckinpah a un mundo que agoniza. En Marta Villarreal y Ricardo Sánchez Ramos (eds.): *Cine que hoy no se podría rodar*. Madrid: Solaris (Textos de cine), pp. 91-104.

Tendencias digitales (29 de mayo de 2019). Generaciones en México, el consumo y uso de redes. *Tendenciasdigitales.com.* https://bit.ly/3NQkqsC

Timón Herrero, M. (2020). El cine que ofende: censura pública, censura privada y autocensura. En Marta Villarreal y Ricardo Sánchez Ramos (eds.): *Cine que hoy no se podría rodar*. Madrid: Solaris (Textos de cine), pp. 209-221.

Torreiro, C (1996). La Guerra Mundial: Hollywood entre dos frentes. En *Historia General del Cine. Volumen VIII. Estados Unidos (1932-1955)*, 43-79. Cátedra.

Torres, J.J. & Perera, V.H. (2009). Cálculo de la fiabilidad y concordancia entre codificadores de un sistema de categorías para el estudio del foro online en el e-learning. *Revista de investigación educativo*, 27(1), 89-103. https://bit.ly/3ev6qC8

Thomson, D. (2020). *Manual de instrucciones. En El libro de Ciudadano Kane*. Cult books.

Thompson, W. E., & Horton, J. E. (1960). Political Alienation as a Force in Political Action. *Social Forces*, *38*(3), 190–195. https://doi.org/10.2307/2574081.

Truffaut, F. (2011). *El cine según Hitchcock*. Alianza.

Truffaut. F. (1977). Prólogo. En: *El cine de la crueldad* (pp. 9-18). El mensajero.

Truffaut. F. (1955). Ali Baba et la "politique des auteurs. *Cahiers du cinéma*, (44), 45-47.

Urrutia, J. (2020). Prólogo. En Marta Villarreal y Ricardo Sánchez Ramos (eds.): *Cine que hoy no se podría rodar*. Madrid: Solaris (Textos de cine), pp. 21-23.

Valdez-López, O.E., Romero-Rodríguez, L.M., & Hernando-Gómez, A. (2020). La tabloidización y espectacularización mediática: discusión conceptual y aproximaciones empíricas. *Comunicación y Hombre*, (16), 253-273.

Valdez, A. & Amparo. D. (2011). ¿Qué mueve a los votantes? Un análisis de las razones y sinrazones del comportamiento político del elector. *Razón y Palabra*, (75). https://bit.ly/3utpKt4

Valenti. T.F. (2017). La *Nouvelle Vague* y la distopía. En: *Distopía y cine. Futuro (s) imperfecto (s)* (pp. 163-170). Filmoteca de Navarra (Colección Nosferatu).

Valentino, A.N., Beckmann, M. & Buhr, T. (2001). A Spiral of Cynicism for Some: The Contingent Effects of Campaign News Frames on Participation and Confidence Government. *Political Communication, 18*(4), 347-367.

10.1080/10584600152647083

Valera, L. (2013). Eficacia y cinismo político en Facebook. *Revista Faro, 1*(17), 56-72. https://bit.ly/3x81u0H

Vallín, P. (2020). *¡Me cago en Godard!*. Arpa.

VanArendonk, K. (28 de marzo de 2017). 13 Signs You're Watching a 'Prestige' TV Show. *Vulture*. https://bit.ly/2QDE8id

Vanoye. F (2004). Cinemas of cruelty? en "Antonin Artaud: A critical reader". Routledge.

Vargas-Iglesias. J. (2014). *Los héroes están muertos*. Dolmen books.

Vargas Oliva, S. (2015). El cine distópico como legimtización del orden vigente. Philologica Urcitana. *Revista Semestral de Iniciación a la Investigación en Filología, 13*, 113-122. https://bit.ly/3dXcpAG

Vargas Llosa, M. (2012). *La civilización del espectáculo*. Alfaguara.

Vattimo, G. (1994). *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Gedisa editorial.

Velasco, J. (2020). You are Cancelled: Virtual Collective Consciousness and the Emergence of Cancel Culture as Ideological Purging. *Rupkatha Journal*, *12*(5), 1-7. https://dx.doi.org/10.21659/rupkatha.v12n5.rioc1s21n2

Velasco, O. (1 de agosto de 2021). Una industria que crea anticuerpos. *Letras libres*, 272. https://bit.ly/3D2pepi

Vera, J.M. (2007). Haneke: fragmentos de la fría realidad*. Revista Trasversales, 6*(primavera). https://bit.ly/3fzfO80

Vicente, A. (10 de enero de 2016). Historia de una polémica. *El país*. http://bit.ly/38eBhRK

Virilo, P. (1998). *La estética de la desaparición*. Anágrama.

Walton, D. N. (1980). Why Is the "ad Populum" a Fallacy? *Philosophy & Rhetoric, 13*(4), 264–278. https://bit.ly/35bwvH4

Walton, D.N. (1999). *Appeal to Popular Opinion*. Pennsylvania State University Press.

Wheatley, H. (2016). *Spectacular Television. Exploring Televisual Pleasure*. I.B. Tauris.

Wei, R., & Lo, V. H. (2013). Examining sexting's effect among adolescent mobile phone users. *International Journal of Mobile Communications, 11*, 176-193. doi:10.1504/ ijmc.2013.052640

Welch, S. & Comer, J. (1988). *Quantitative Methods for Public Administration: Techniques And Applications.* Books/Cole

Werder, S. (2013). ¿Ficción o hiperrealidad? Un estudio comparado de los relatos "Tlön, Uqbar, Orbis tertius", de Jorge Luis Borges y "La salida", de Daniel Kehlmann". *Literatura y lingüística*, (28), 127-121, http://dx.doi.org/10.4067/S0716-58112013000200007

Yin, R. (1994). *Case Study Research: Design and Methods*. Sage Publications.

Zavala, L. (2005). Cine clásico, moderno y posmoderno. *Razón y palabra* (46). http://bit.ly/2XBbgXP

Zizek, S. (2006). *Lacrimae Rerum: Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*. Debate.

Zizek, S. (2009). *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Paidós.

Zunzunegui, S. (2007): Tres tristes tópicos. En Marzal Felici, J. y Gómez Tarín, J.:

Metodologías de análisis del film. Edipo.

Zhang, M., Chen, C., Hu, W., Chen, L., & Zhan, J. (2016). Influence of Source Credibility on Consumer Acceptance of Genetically Modified Foods in China. *Sustainability*, *8*(9), 1-16. http://dx.doi.org/10.3390/su8090899