

Universidad Internacional de La Rioja
Facultad de Empresa y Comunicación

[“SI VIS PACEM PARA
PACEM”:
Si quieres paz,
prepárate para la paz]

Trabajo fin de grado presentado por:	Johari Marqués Díez
Titulación:	Grado en Comunicación
Línea de investigación:	TFG Profesional
Director/a:	Francisco Segado Boj

ZARAGOZA
19 de Julio de 2018
Firmado por:

CATEGORÍA TESAURO: 2.1.1

“SI VIS PACEM PARA PACEM”¹:

Si quieres paz, prepárate para la paz

En el año 1972, el director italiano **Bernardo Bertolucci** presentó la película **El último tango en París**. Fue un escándalo. Su fuerte carga erótica y violenta propició su prohibición y censura en varios países. En la propia Italia, el director Bertolucci, su productor (Alberto

Grimaldi), el distribuidor (Ubaldo Mateucci) y sus dos actores principales, **Marlon Brando** y **María Schneider**, fueron demandados por la fiscalía de Bolonia y condenados a treinta mil liras de multa y dos meses de cárcel por “apelación a la obscenidad”. La película fue confiscada y retenida hasta 1974. En España no se pudo ver hasta 1978.

La obra expone la tortuosa relación sexual entre un hombre de 45 años (Brando) y una mujer de 20 (Schneider). Una de sus secuencias alcanzó especial notoriedad y trascendió, en el imaginario comunal, como “la escena de la mantequilla”. En ella, el personaje de Brando viola analmente al personaje de Schneider utilizando mantequilla como lubricante.

Treinta y cinco años después, en una entrevista al diario británico *Daily Mail*, la actriz francesa afirmó haberse sentido humillada, vejada y manipulada por Bernardo Bertolucci y Marlon Brando en el rodaje de esa escena.



FIGURA 1. Artículo publicado el 6 de Junio de 1973 en el periódico italiano *La Stampa*, informando de la sentencia de la corte de Bolonia contra Bertolucci y los demás acusados. Autor: Stefano Reggiani. Recuperado de: <http://www.archiviolaStampa.it/>

¹ Galtung, J. (2003) *Paz por medios pacíficos. Paz y conflicto, desarrollo y civilización*.

Según sus declaraciones, la secuencia no estaba planificada en el guion original y le fue comunicada a la actriz momentos antes de ser rodada. Además, Marlon y Bertolucci habrían acordado ocultarle el detalle de la mantequilla para obtener de ella una actuación “más realista”.

Dos años después de la muerte de María Schneider, en una entrevista para la *Cinémathèque Française* en 2013, el director admitiría haber ocultado, de manera consciente, los detalles de la escena a la actriz porque “quería la reacción de una niña, no la de una actriz”. Afirmó que pretendía que sintiera la humillación y la rabia, no que la interpretara. Bertolucci reconoció sentirse culpable aunque no arrepentido: “para hacer películas, a veces, para obtener algo, creo que tenemos que ser completamente fríos...”.

Estas declaraciones fueron difundidas en 2016 por una asociación feminista y se propagaron rápidamente por las redes sociales. El eco que le dieron los medios, en ocasiones con titulares confusos e inexactos, provocó una indignación general. Las reproducciones de la escena se multiplicaron a través de la plataforma Youtube ante la posibilidad de que hubiera habido sexo verdadero, no consentido, en una película de ficción.

La opinión pública reaccionó al contenido, bien movida por la indignación, bien por la curiosidad morbosa. Analizando la anécdota en su conjunto: hubo violencia, traición, dolo y morbo. El director y el actor violentaron a la actriz, la escena era violenta en sí misma y el público se sentiría, años más tarde, atraído hacia una escena con posible violencia real.

El mundo real y el mundo de ficción se enredan a menudo. El director [Stanley Kubrick](#) prohibió la exhibición en el Reino Unido de su película **La naranja mecánica**, abrumado por las críticas y las amenazas, después de que se relacionaran con el film dos casos de violencia real: el asesinato a un vagabundo y la violación grupal de una mujer en Londres. La película estaba basada en una novela de [Anthony Burgess](#) que, a su vez, se inspiró en la violación que sufrió la mujer del escritor en 1944, por parte de cuatro soldados



FIGURA 2. Fotogramas de la polémica escena, extraídos del film *El último tango en París* de Bernardo Bertolucci.

norteamericanos. ¿Dónde está la frontera entre ficción violenta y realidad trágica? ¿En qué medida nos atraen ingredientes como la violencia, la traición a otros, el dolor ajeno o el morbo?

¿Nacemos violentos?

Una primera distinción significativa yace entre los conceptos de agresividad y violencia. Uno de los padres de la Etología, [Konrad Lorenz](#), en su libro *Sobre la agresión: El pretendido mal* (2005), asegura que la agresividad es un rasgo animal que permite la perpetuación de las especies. Los cíclidos, por ejemplo, son unos peces muy violentos y territoriales con los miembros de su misma especie pero no con sus parejas, a las que se unen de por vida. La agresividad territorial entre diferentes parejas no les permite vivir muy cerca unas de otras y esto ha permitido que las crías de los cíclidos se distribuyan regularmente por la superficie de los ríos. Para Lorenz, por tanto, la agresividad es un instinto genético fruto de la estrategia evolutiva.

En la misma línea, [Pilar Herreros de Tejada](#), Doctora en Psicobiología por la Universidad Complutense de Madrid, asegura que [experimentar agresividad es un proceso involuntario y adaptativo](#). La *violencia* es una forma de dar respuesta a esa agresividad, entre otras formas como la *negociación* o el *diálogo*. Para Herreros, somos totalmente responsables de nuestra conducta. A lo largo de nuestro crecimiento vamos adquiriendo herramientas para modelar respuestas a instintos como la agresividad, hasta la edad adulta en la que culmina la maduración del sistema nervioso (cerca de los 25 años).

La agresividad es innata; la violencia, una respuesta optativa a esa agresividad. Dentro de nuestro cerebro se encuentran la corteza cerebral y las estructuras subcorticales. La

conducta puede estar controlada por cualquiera de las dos, pero sólo la corteza cerebral es capaz de modular la respuesta.

Podemos experimentar cierta agresividad si tenemos mucha sed y vemos a alguien a nuestro lado con un gran vaso de agua fresca. Si le quitamos el vaso de las manos para beber, estamos usando nuestras estructuras subcorticales, dando una

respuesta violenta a nuestra agresividad natural. Si negociamos con esa persona para conseguir el vaso, estamos usando nuestra corteza cerebral, dando una **respuesta diseñada**.

No nacemos violentos. Somos responsables de nuestras conductas violentas

La conducta controlada por la corteza cerebral es aprendida y susceptible de ser modificada por el aprendizaje. ¿Y cómo se aprende? Cada cultura enseña una forma de dar respuesta a la agresividad. No nacemos violentos, somos responsables de nuestras conductas violentas.

Buscamos sensaciones

Si no nacemos violentos ¿por qué sentimos una atracción natural por las situaciones trágicas y las desgracias ajenas? Podríamos decir que las desgracias de otros actúan como impulso vitalizador de nuestra propia existencia, recordándonos el límite entre la vida y la muerte, permitiéndonos asistir de manera segura a experiencias peligrosas. La violencia representada satisface, en mayor o menor medida, nuestra curiosidad morbosa.

Pero hay otra explicación más científica. El psicólogo [Marvin Zuckerman](#), Profesor Emérito de la Universidad de Delaware (EEUU), en su libro *Búsqueda de sensaciones: más allá del nivel óptimo de excitación* (1979), estableció correlación entre ciertas hormonas y el factor “búsqueda de sensaciones”, concepto que estableció como rasgo de la personalidad con base biológica. Según el modelo de personalidad de Zuckerman todos tenemos, más o menos desarrollado, un rasgo llamado “búsqueda de sensaciones” que hace referencia a la búsqueda de experiencias novedosas e intensas asumiendo ciertos riesgos. Está ligado a la impulsividad y a la desinhibición y relacionado con hormonas como la noradrenalina, la dopamina o la serotonina.

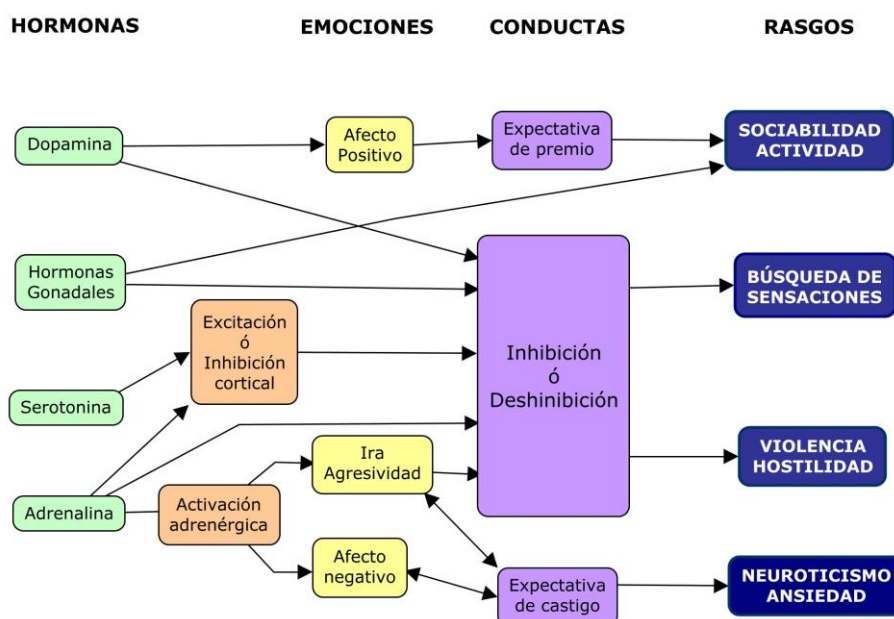


FIGURA 2. Esquema simplificado del modelo de personalidad de M. Zuckerman

Hugo A. Romero Calderón, Profesor de Neuropsicología en la Universidad Pública de El Alto (Bolivia), nos transmitió en una entrevista que podemos satisfacer nuestro rasgo “búsqueda de sensaciones” de una manera más pasiva, viendo escenas peligrosas o emocionantes (películas, videojuegos...), o de una manera más activa y explícita, viviendo situaciones de riesgo (deportes extremos, conducción temeraria, consumo de estimulantes, apuestas). Dependerá de lo desarrollado que tengamos este rasgo.

El propio Zuckerman, junto con el psicólogo Patrick Litle, diseñó un estudio para evaluar conexiones entre el rasgo “Búsqueda de sensaciones” y el interés por contenidos violentos, morbosos o sexuales. El estudio, replicado en España por los investigadores Rafael Torrubia (Responsable del *Departamento de Psiquiatría y Medicina Legal* de la UAB) y Antón Aluja (Profesor del *Instituto de Investigación Biomédica* de Lleida), demuestra que los altos buscadores de sensaciones se ven atraídos hacia estímulos que activan las catecolaminas (adrenalina, noradrenalina y dopamina), partiendo de experimentos previos que confirman que las películas de terror, morbosas y sexuales aumentan los niveles de estos neurotransmisores.

Las películas de terror, morbosas y sexuales aumentan nuestros niveles de adrenalina, noradrenalina y dopamina

A partir de aquí, de la Teoría Psicobiológica de Zuckerman se desprende que el rasgo “búsqueda de sensaciones” está, en parte, genéticamente determinado; y en parte, modulado por el ambiente. Como afirma el psicólogo Romero Calderón en nuestra entrevista, este rasgo que todos poseemos, toma forma con el aprendizaje que recibimos de nuestra cultura y con el contexto socio-económico en el que nos desarrollamos. Esta modulación, este aprendizaje determinará que un individuo que puntúe alto en *búsqueda de sensaciones* se vuelva un fanático de los deportes de riesgo o derive hacia la delincuencia.

Tras lo expuesto hasta el momento queda clara la doble importancia de la cultura en nuestra relación con la violencia. En primer lugar la cultura nos enseña a diseñar conductas y a dar respuesta a nuestra agresividad sin utilizar la violencia; con diálogo y negociación. En segundo lugar la cultura puede contribuir a modular a los *altos buscadores de sensaciones*, especialmente a la población menor de 25 años. En esta población el cerebro no ha terminado de formarse ni el sistema nervioso de madurar.

¿Pero qué pasa si nuestra cultura no cumple con este doble cometido? ¿Qué ocurre

cuando ciertos aspectos de nuestra cultura avalan la violencia como un método efectivo en la resolución de conflictos? ¿Estaría la cultura contribuyendo a crear sociedades más violentas?

El triángulo de la violencia social

Acerquémonos al concepto de violencia en la sociedad de la mano del sociólogo y matemático noruego, [Johan Galtung](#), uno de los investigadores mundiales más importantes en el campo de la paz. Fundador de la [Irenología](#), disciplina académica que se ocupa de los estudios de la paz y los conflictos, Galtung define paz no como ausencia de guerra, sino como ausencia de violencia.

En su trabajo *Violencia cultural* (1989), entiende la violencia como privación de los derechos humanos fundamentales, pero también como disminución del nivel de satisfacción de las necesidades básicas: supervivencia, bienestar, identidad y libertad. Para Galtung, la violencia de nuestras sociedades se da en tres niveles: **violencia directa**, **violencia estructural** y **violencia cultural**.

La **directa** es visible, se traduce en comportamientos agresivos y actos de violencia verbal o física (amenazas, maltrato, asesinatos, mutilaciones de guerra, asedios, bloqueos). La **violencia estructural** es indirecta e invisible, fruto de la estratificación social, originada por la desigualdad y la injusticia y manifestada en la explotación: adoctrinamiento, ostracismo, alienación y desintegración del tejido social (pobreza, analfabetismo, incultura, desigualdad de género).

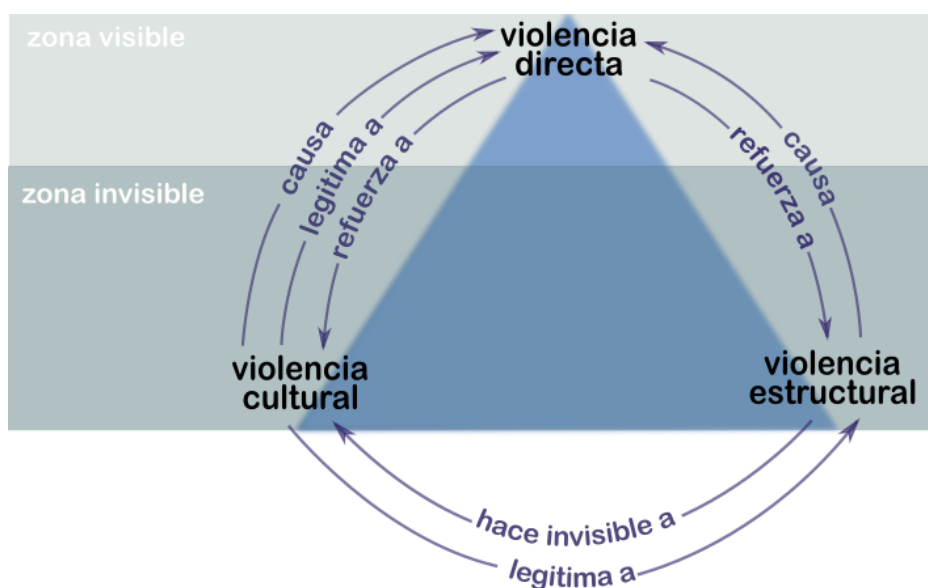


FIGURA 3. Triángulo de la violencia de Johan Galtung y sus relaciones.

La **violencia cultural** también es invisible, reúne todos aquellos aspectos de la cultura que legitiman o justifican la violencia directa y la estructural, y puede manifestarse a través de la religión, la ideología, el lenguaje, el arte, los medios de comunicación, la educación, la ciencia formal² o la ciencia empírica.

Los tres tipos de violencia interactúan entre sí, se retroalimentan y están estrechamente relacionados. A pesar de ello se diferencian en su desarrollo temporal. La violencia directa es un suceso; la violencia estructural son procesos que van y vienen; la violencia cultural es profunda y constante, se transforma muy lentamente. Según Galtung podría equipararse a la diferencia que existe entre: el *suceso* de un terremoto, el *proceso* del movimiento de las placas tectónicas, y la línea de falla como *condición más profunda*.

Para este matemático, minimizar la violencia en la sociedad requiere actuar en sus tres tipos. No se puede reducir la violencia directa sin atender a sus raíces: la violencia estructural y la violencia cultural. Ésta última es la más difícil de detectar, la más profunda. Se trata de una violencia simbólica, invisible, subterránea, indirecta y no física, basada en esquemas sociales de poder asimétrico (violencia estructural), y representada diariamente a través de formas no materiales de la cultura, como el lenguaje, la comunicación, la religión o el arte.



FIGURA 4. Representación de la violencia en estratos, descrita por Johan Galtung.

² Para Galtung, una ciencia formal como las Matemáticas, cuya regla básica es que un teorema T y su negación -T no pueden ser válidos simultáneamente, dista de ser un modelo suficiente para la realidad humana. La lógica binaria, limitada entre lo *válido* y lo *no válido*, lo blanco o lo negro, polariza los espacios personales, sociales y globales.

Los medios de comunicación de masas son especialmente relevantes en la construcción de la violencia simbólica ya que, al igual que otras instituciones como la familia o el sistema educativo, actúan como agentes de socialización, nos ayudan a interiorizar nuestros valores y las normas de comportamiento de nuestras sociedades y culturas. Por eso la **violencia mediática** se considera una forma más de violencia cultural.

La violencia mediática es una forma más de violencia cultural

¿Y cómo representamos y tratamos la violencia en los medios de comunicación? No siempre lo hemos hecho de la misma manera. Su escenificación ha estado condicionada por la propia historia, los cambios tecnológicos y sociales, los políticos y, por supuesto, los económicos. También por el medio, pero menos. Es cierto que hay diferencias relativas en la construcción de la violencia en los diferentes medios (prensa, cine, televisión, publicidad, videojuegos...), pero su evolución ha sido similar en todos ellos. Tomemos un medio, una industria reciente: el cine.

Violencia representada: de “contenido” a “forma”

El celuloide acogió la violencia como una necesidad argumental. Apenas ocho años tardó el nuevo arte en sobrecoger al público de principios de siglo con la primera película de acción del cine norteamericano, [*The Great Train Robbery*](#) (Asalto y robo al tren) de Edwin S. Porter, en 1903. Este film mudo, de 10 minutos de duración, constituye una de las primeras

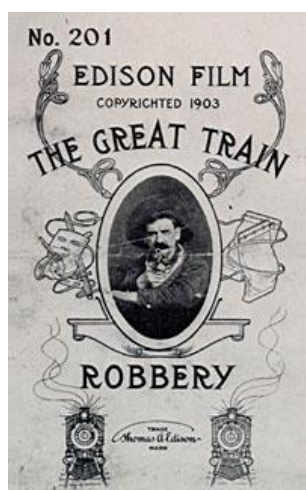


FIGURA 6. Cartel de la película *The Great Train Robbery* en 1903

manifestaciones violentas del cine. En el metraje, una banda de atracadores asalta un tren asesinando a varias personas hasta que son atrapados y ejecutados por sus perseguidores. La violencia mostrada en este film, más realista que la teatralizada de los primeros años, nace como una parte del argumento, ansiosa por dar credibilidad a una historia como nunca antes una disciplina artística había podido hacer. El cine se presenta como el arte más eficaz para hacer sentir, para impactar, directo al corazón, como aguja hipodérmica. Así lo debió de percibir Porter cuando rodó otra secuencia, fuera de guion, que amenazó con infartar definitivamente al pobre espectador de la época. La secuencia, que se distribuyó junto al film y que las

salas podían elegir mostrar al principio o al final de la proyección, era la imagen de uno de los atracadores disparando varias veces contra la cámara.



FIGURA 7. Fotogramas extraídos de la secuencia final de la película *The Great Train Robbery*, de Edwin S. Porter, 1903.

Toda una declaración de intenciones del nuevo arte; preparado y dispuesto a activar las catecolaminas de las mentes pre-cinematográficas de principios del siglo y satisfacer de un plumazo su “búsqueda de sensaciones”.

A lo largo de la primera mitad del siglo XX la violencia seguirá apareciendo en muchos contenidos cinematográficos como parte del argumento, pero con un objetivo didáctico, moralizante o ideológico muy claro.

La represión ejercida por las tropas zaristas sobre la población de Odessa, permitiría al ruso [Sergei Eisenstein](#) ficcionar la Historia en **El acorazado Potemkin** (*Bronenosets Potyomkin*, 1925). La terrible secuencia de la famosa escalinata de Odessa, en la que los soldados bajan en formación mientras acibillan a hombres, mujeres y niños desarmados, no tenía otro objetivo que la legitimación de la Revolución Rusa frente al pueblo soviético.

Incluso una película como **Scarface, el terror del hampa** (*Scarface*, 1931) de [Howard Hawks](#), que retrata el ascenso y caída de un gángster de la época y en la que la violencia alcanzó cotas inéditas hasta entonces, era una advertencia de peligro, una denuncia a la sociedad y gobierno americanos ante la tolerancia y pasividad frente a los gánsteres reales que proliferaban durante la Ley Seca.

La violencia, en todas estas películas de principios de siglo, es una parte esencial del contenido argumental, empleada como medio para un fin moral, político o social.

El primer cambio importante se produce en los años 30 con la consolidación de los géneros cinematográficos. El *western*, el *cine de gánsteres*, el *cine bélico* o el *cine de terror*, reivindican la violencia como parte esencial de la acción de los



Imagen de *El acorazado Potemkin* (EISENSTEIN, 1925). Actriz N. Poltavseva.

personajes. La violencia en estos films seguirá siendo una necesidad de guion pero dejará de comunicar conceptos. Por ejemplo, **Concierto macabro** (*Hangover Square*, 1945) de [John Brahm](#), narra la historia de un talentoso pianista que sufre lapsos temporales de memoria en los que libera sus instintos más violentos. La violencia que aparece en esos lapsos forma parte del guion y de la historia, sin embargo no tiene carga moral. La novela en la que estaba basada, *Hangover Square or the Man with Two Minds*, de [Patrick Hamilton](#), tenía de fondo temas como la desigualdad social o el ascenso del fascismo y ese mensaje social-político se eliminó para la película.

Esa ausencia de “comunicación de mensajes” desdramatiza la violencia; la plastifica y la codifica en cada género. Quiere decir que se asume como “normal” que un pistolero del Viejo Oeste lleve pistola y se bata en duelo a la mínima provocación. Y también se entiende y acepta que un jefe de la Mafia Calabresa ordene el asesinato de seis miembros de su familia por haberse saltado un código de conducta. La violencia en los géneros está tan definida y tan separada de la realidad que nos permite presentarnos sin cargo de conciencia ante un *western*, una película policíaca, una de *gánsteres* o una bélica. La realidad se separa de su representación en la pantalla, de forma clara y precisa. Esto permitía al público tomar distancia y asumir la violencia de estas películas como parte intrínseca del género que estaba contemplando.

Pero llegan los años 50 y se produce un nuevo cambio en la representación de la violencia. Algunos realizadores norteamericanos comienzan a experimentar llevándola hacia planos más reales, volviendo a dotarla de significado, descolocando al “espectador de género” y revolucionando la estética. Siete realizadores se alzarían con el apodo de “**generación de la violencia**”: Robert Aldrich, Samuel Fuller, Donald Siegal, Anthony Mann, Nicholas Ray, Richard Fleisher y Richard Brooks. La violencia que hasta entonces se asumía como un ingrediente “natural” dentro de los géneros, se vuelve problemática. La línea entre representación y realidad, ya no está tan definida y el público, acostumbrado a la ritualidad de la violencia codificada en géneros, se ve forzado a salir de su zona de confort y reflexionar sobre ella.

Se trata de una “purificación” en la representación de la violencia, una “des-espectacularización”. El Profesor de Comunicación Audiovisual en la Universidad Carlos III de Madrid [Roberto Cueto](#), en su artículo “La re-espectacularización de la violencia” (*Nosferatu*, 2006), asevera que esta purificación incluye: por una parte, mostrar el acto violento sin música (evitando su efecto amortiguador); y por otra, centrarse más en mostrar

gráficamente lo violento (como un puñal entrando en la carne o la sangre saliendo de una herida) que en mostrar las gesticulaciones del actor (como la dramática caída de un vaquero batido en duelo en el cine de género).

Las escenas de acción de este cine rozan casi el registro documental. Es una violencia con referente real, su presencia en el film pretende promover una reflexión o denunciar realidades histórico-político-sociales. Existe cierto compromiso moral en estos cineastas, así como en otros que les seguirían en los años 60 y 70; como [Stanley Kubrick](#) (*La naranja mecánica*, 1971), [Sam Peckinpah](#) (*Perros de paja*, 1971), [John Frankenheimer](#) (*Los temerarios del aire*, 1969), [Arthur Penn](#) (*Bonnie y Clyde*, 1967), [Sydney Lumet](#) (*La colina*, 1965), [Elia Kazan](#) (*Los visitantes*, 1972) o [Pier Paolo Pasolini](#) con **Saló, o los 120 días de Sodoma** (1975). En ésta última, cuatro fascistas ayudados por un grupo de colaboradores armados secuestran a nueve hombres y nueve mujeres y los convierten en esclavos sexuales, sometiéndolos a todo tipo de vejaciones, violaciones, humillaciones y torturas. Las escenas más violentas despojadas de cualquier música o efecto especial pretenden mostrar lo que Pasolini definió como “anarquía del poder”, la arbitrariedad con la que actúa el poder, en clara alusión a los fascismos de Hitler y Mussolini.



Imagen de *Saló, o los 120 días de Sodoma* (PASOLINI, 1975)

A finales de siglo asistimos de nuevo a un cambio de representación. A partir de los años 80 la violencia se vuelve estética. De nuevo se separa de la realidad, pierde su referente. Según [Cueto](#) se produce una “re-espectacularización de la violencia”. Ya no es argumento, ni género, ni acción de los personajes. La violencia se convierte en forma narrativa.

Se trata de la posmodernidad cinematográfica, acusada de desdramatizar y frivolizar la violencia y la muerte convirtiéndola en experiencia magnética y seductora completamente desconectada del mundo real. No hay posicionamientos ideológicos, morales o éticos. Lo hemos visto en autores como [Oliver Stone](#) (*Asesinos natos*, 1994), [Abel Ferrara](#) (*El ángel de la venganza*, 1981), [Roger Avary](#) (*Killing Zoe*, 1993), [Martin Scorsese](#) (*El cabo del miedo*, 1991), Los [hermanos Cohen](#) (*Muerte entre las flores*, 1990) y en la cima de la hiperviolencia [Quentin Tarantino](#), [Robert Rodríguez](#), [Brian de Palma](#) o [John Woo](#). En uno de los tiroteos de **Django desencadenado** (2012), Tarantino enfrenta al protagonista con una veintena de “malos”. Es una escena de la que el protagonista sale indemne y que comienza con una buena cantidad de disparos, efectos de sonido y destrozos volando para, de pronto, con el tema musical [Unchained](#) (remix del soul de James Brown y el hip-hop de 2Pac), empezar a desarrollarse a cámara lenta deteniéndose en la sangre, las trayectorias de las balas y los efectos especiales de sonido. La película es en color pero esta escena está en blanco y negro (¡y rojo!). La escena está pensada y rodada para el espectáculo.



Imagen extraída de *Django, desencadenado* (TARANTINO, 2012)

De la violencia como necesidad argumental en el [cine clásico](#), a la violencia como parte esencial del guion y la acción de los personajes en el [cine de géneros](#), pasando por la violencia como argumento central objeto de reflexión moral e ideológica en el [cine moderno](#), hasta la violencia como estética en el [cine posmoderno](#). De *contenido* a *forma*. Una evolución que ha sido similar en todo el [universo mediático](#). La sobrerrepresentación de la violencia recorre, hoy, todas sus manifestaciones: información, formación, conocimiento y entretenimiento. Y lo hace en todo el mundo. En todas las sociedades, en todos los medios,

en todos sus productos, en todas las artes. Si somos diferentes culturas ¿por qué representamos la violencia de la misma forma en todo el mundo? La respuesta está en el progreso. Hay acontecimientos en la historia reciente que han impuesto una cultura por encima de todas las demás.

Hacia la hegemonía: La importancia cultural

El desarrollo de los medios de comunicación de masas en el siglo XX ha llevado a la interconectividad humana a escala planetaria. Ya lo anticipaba el filósofo canadiense [Marshall McLuhan](#) (1962) al calificar el mundo de “aldea global” tras el desarrollo de la radio y la televisión.

La revolución de la informática y las telecomunicaciones han impulsado de manera descontrolada los mercados financieros y las redes de información. El orden del mundo ha cambiado. Esto ha tenido consecuencias buenas y algunas malas. Una de las buenas es que las comunidades y culturas humanas ya no podemos ignorarnos, estamos obligadas a convivir en la aldea global. Esto nos permite intercambiar sabiduría y organizarnos para afrontar retos comunes (como el cambio climático, por ejemplo). Una de las consecuencias malas es que toda la comunicación y las culturas están convergiendo en un espacio audiovisual globalizado, y las culturas individuales se van difuminando dentro de una **cultura global**, perdiendo sus identidades.

Podemos tratar de salvaguardar nuestras culturas de origen, pero es igual de importante mejorar e invertir en esta cultura global, de manera que esté en las mejores condiciones de contribuir al desarrollo de las generaciones venideras.

Nos enseña a diseñar conductas

Entrena la mente para dar respuesta a nuestra agresividad natural, con formas como el diálogo o la negociación.

Modula nuestro rasgo “búsqueda de sensaciones”

Recoge los valores y las normas de comportamiento de cada sociedad

Incluye los métodos que necesitamos para nuestro desarrollo personal

Fortalece la identidad ciudadana

Contribuye a la cohesión social

Facilita el desarrollo y la participación civil

¿Puede la cultura global cumplir con lo que se espera de ella? Deberá hacerlo. Hablábamos antes de la doble importancia de la cultura en nuestra relación con la violencia; por un lado nos enseña a dar respuesta a nuestra agresividad con diálogo y negociación; por otro contribuye a modular nuestra *búsqueda de sensaciones*. Pero tiene más funciones. La cultura es **vital para nuestro desarrollo**. Somos seres incompletos, desarrollados por la naturaleza hasta cierto punto. A lo largo de nuestra vida podemos: seguir desarrollándonos, no desarrollarnos, o degenerarnos y perder nuestra capacidad de desarrollo. Para poder desarrollarnos necesitamos esfuerzo personal y ayuda de otros seres humanos que ya tienen cierto grado de desarrollo o conocimiento de los métodos. Todos estos métodos se recogen en cada cultura. Además, la cultura tiene una importante **función social**: fortalece la identidad ciudadana, contribuye a la cohesión social y facilita el desarrollo y la participación civil. ¿Puede la cultura global hacer todo esto?

Depende de nosotros. Una cultura global no es mala si mantiene las identidades de las culturas que la integran y se construye desde los ciudadanos y no desde el interés económico y empresarial.

La “tragedia de los comunes”

Hay una aseveración muy común en Economía: “lo que es del común, es del ningún”. Y la cultura es de todos. Los economistas [Luis Benjamín Romero Landa](#) (Profesor de Economía en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla) y [Macarena Lozano Oyola](#), (Profesora de Economía y Empresa en la Universidad Pablo Olavide de Sevilla), en su informe “**La tragedia de los comunes**” y la “**Telebasura**” (2004) vinculaban el fenómeno de la telebasura con la “tragedia de los comunes”.

La **tragedia de los comunes** es un problema económico definido por el microbiólogo [Garret Hardin](#) en 1968, y que se refiere a la degradación de un recurso de propiedad compartida, de un bien público (aire, agua, fuentes de energía, especies vegetales, pesca). El problema consiste en que todos recibimos los beneficios de un recurso común de forma completa, pero los gastos derivados de su utilización, se reparten entre todos. De manera que a cada uno nos toca una parte muy pequeña y no nos vemos incentivados a cuidar esa propiedad colectiva. Para Romero y Lozano (2004), la cultura es el recurso compartido por emisores y receptores, un recurso colectivo que hay que mantener. Todos nos beneficiamos de ella pero sin preocuparnos de los daños que pueden derivarse de una mala utilización en el conjunto de la propia cultura. “[...] tanto el creador de un programa de

“telebasura” como los espectadores, consideran que son poco responsables del deterioro de la cultura y de los valores que experimenta la sociedad” (Romero y Lozano, 2003, p.7).

¿Se podría hacer la misma analogía entre **violencia representada** y **tragedia de los comunes**? Se lo consultamos en una entrevista al profesor Romero. El economista asegura que si preguntamos individualmente a miembros de la sociedad (ciudadanos, empresarios, publicistas, programadores de contenidos) sobre qué opinan de la violencia representada en los medios de comunicación, la inmensa mayoría criticaría el exceso pero luego sus decisiones de producción y/o consumo pueden ir en la línea opuesta. Cada uno cree que su acción es irrelevante para el conjunto, pero no nos damos cuenta de que el “comportamiento en grupo” es “la suma de los comportamientos individuales”.

Acusábamos antes a la posmodernidad de desdramatizar y frivolar la violencia. Cuando directores de cine, productores, distribuidores, realizadores de televisión, ciudadanos creadores y artistas de nuestro tiempo presentan una violencia ritual, simbólica, sin referente, alejada del espectador y de su entorno, se podría estar produciendo la tragedia de los comunes. Cuando sus obras y productos plantean las cuestiones morales en un plano artificial e impersonal y la violencia representada no busca un vínculo con la conciencia del espectador sino que existe por sí misma; o cuando los espectadores, madres, padres y público en general contemplamos, compartimos, celebramos y permitimos la homogeneidad de estos contenidos, podríamos estar contribuyendo a la degradación de la cultura.

Pero ésta es una afirmación muy rotunda y exige matización. Yo como espectador, he de reconocer que me siento atraído hacia cierta violencia espectacular posmoderna. Produce en mí lo que muchos expertos definen como el “efecto catártico”. La **catarsis** o purificación de las emociones ocurre cuando el espectador descarga la emoción negativa de la agresividad al contemplar violencia simbólica. Y esta catarsis es mucho más sencilla precisamente en las películas que se alejan de la realidad, que incluyen una violencia desdramatizada y que no buscan un vínculo con mi conciencia como espectador. Es más fácil liberar emociones negativas asistiendo al aquelarre de *Las brujas de Zugarramurdi* (Álex de la Iglesia, 2013) que viendo *Battle Royal* (Kanki Fujasako, 2000), en la que unos adolescentes, aislados en una isla desierta, son obligados a matarse entre ellos porque sólo puede quedar uno, mientras el juego es televisado.



Las Brujas de Zugarramurdi (2013) de Álex de la Iglesia



Battle Royal (2000) de Kinji Fukasaku

Si además salimos del área de la ficción y nos adentramos en otros terrenos como el de la televisión en el que la violencia de un informativo o de un *reality show* tiene más grado de realidad, nos podemos encontrar con otros efectos menos positivos como: la insensibilización; el ensalzamiento de la ilusión de poder, control y destrucción; traslado de valores; difusión del miedo; promoción de sociedades amenazantes; sensación de un mundo hostil y violento o necesidad psicológica de autodefensa.

Hay una extensísima bibliografía sobre el estudio de los efectos de la violencia en los medios de comunicación. Lo más importante es que 50 años de estudios e investigaciones sobre su impacto en la conducta social, reflejan la capacidad de los medios para influir y modelar conductas tanto **positivas** como **negativas**.

La televisión se muestra igualmente capaz de modelar e influir en nuestras virtudes y en nuestros defectos, y parece estar haciéndolo en ambas direcciones. [...] Pero como todos los buenos instrumentos humanos se muestra muy eficaz para hacer lo que le pidamos. (Álvarez, Del Río & Del Río, 2004, p.223).

Responsabilidad cultural

Para que los medios modelen nuestras virtudes más que nuestros defectos, debemos encontrar un punto común la sociedad, los creadores y las empresas. Es responsabilidad de todos.

[Elena Bandrés](#), Periodista del Gabinete de Prensa de la Diputación de Zaragoza y Profesora Asociada en la Universidad de Zaragoza, asegura en nuestra entrevista que los medios y los creadores de contenidos, no sólo tienen la responsabilidad de fomentar actitudes tolerantes, de convivencia y de respeto, sino que tienen la obligación de hacerlo.

En España, la [Ley 7/2010, de 31 de marzo, General de la Comunicación Audiovisual](#) obliga a los medios de comunicación, tanto públicos como privados, a difundir contenidos que fomenten los principios y valores constitucionales. También prohíbe expresamente la emisión de programas que contengan escenas de pornografía, maltrato, violencia de género o violencia gratuita. ¿Se está cumpliendo esta ley? No siempre.

El Observatorio de la Imagen de las Mujeres (OIM) del Instituto de la Mujer, publica anualmente un informe que recoge las denuncias recibidas por ciudadanos y colectivos sobre contenidos sexistas en los medios. En su [informe de 2017](#) recogía casos como el del spot de Atún Calvo, denunciado por instar al hombre a que le dé de comer atún a su mujer, para que no se “estropee” como su suegra (“Cuídala sin que se entere”), o el programa *Espejo Público* de Antena 3, denunciado por cuestionar y culpabilizar, en un debate, a la víctima del caso de La Manada. Vemos casos todos los días. La violencia gratuita es habitual en programas como *Sálvame*, *Mujeres*, *Hombres* y *Viceversa* y casi cualquier debate pseudo-político de los programas matutinos. Pero también en series y en dibujos animados.

La sociedad debe reivindicar sus derechos frente a los medios y situar la violencia bajo control social. Y los medios, además de cumplir la ley, pueden y deben autorregularse. Bandrés asegura que no todas las televisiones tienen un código ético. Algunas tienen uno para los programas informativos pero no para el resto de sus contenidos. La periodista afirma que lo ideal es la autorregulación, con la ley en la mano y marcando unos límites muy claros, porque aunque la línea que separa [censura](#) y [libertad de expresión](#) es muy fina, también es clara y visible.

Hacia la cultura de paz

Podemos hacer mucho más. La autorregulación y el cumplimiento de las leyes pueden minimizar la influencia de los medios en la promoción de la agresividad, hostilidad y los estereotipos. Pero también debemos mirar a los medios de comunicación como vehículos perfectos para la promoción de los valores opuestos: el altruismo, la prosocialidad, la empatía o la resolución de conflictos mediante diálogo y negociación.

Existen muchos estudios sobre los posibles efectos negativos de los contenidos pero pocos sobre los efectos positivos y la posibilidad de promover conductas pacíficas. El carácter dramático de lo audiovisual deja entrever que los efectos positivos podrían ser incluso más poderosos que los negativos. (Álvarez, Del Río & Del Río, 2004).

De esta manera, fomentando estos contenidos podríamos contribuir a reducir la violencia cultural de nuestras sociedades; aquella que legitimaba la violencia estructural y la directa en el **Triángulo de la Violencia** de Galtung. Y si violencia es lo contrario de paz, el Triángulo de la Violencia se ha de contrastar con un Triángulo de Paz. (Galtung, 2003)

La **paz cultural** puede promover **paz estructural**.

La **paz estructural** se manifestará en **paz directa**,

Y el **triángulo vicioso** será un **triángulo virtuoso**.



Triángulo Virtuoso de la Paz en estratos a partir de Johan Galtung

*TFG Grado de
Comunicación
Johari Marqués para la
UNIR
Zaragoza 2017-2018*
