

ESCUELA DE CRÍTICA DE CINE

DE MEDELLÍN

ENSAYOS CRÍTICOS DE CINE



| Portada Caché (2005) de Michael Haneke | Presentación | 3 |
|--|--|----|
| Diagramación Alejandra Uribe Fernández Medellín | La Haine: disparar es cuestión de tiempo Esteban Arango | 4 |
| 2022 | Cine y verdad: la violencia en el cine colombiano Juan Daniel Causil Orrego | 9 |
| | La violencia en la trilogía de la venganza de Park Chan-wook Cristian García | 15 |
| | Un álbum (o tres) de la violencia represiva David Guzmán Quintero | 22 |
| cinéfagos.net | Representaciones de la violencia en la filmografía de Víctor Gaviria Natalia Restrepo Maya | 27 |
| Colombo Americano M E D E L L Í N | Variación y repetición en el filicidio de Medea: entre Eurípides, Pasolini y von Trier Faisuly Salazar Rendón | 31 |
| | Michael Haneke: hablar de violencia con violencia Alejandra Uribe Fernández | 38 |
| INETOSCOPIO ColomboAmericano Medellín | Formas de la violencia en el cine colombiano Oswaldo Osorio | 45 |





La crítica es la razón aplicada a la imaginación. Francis Bacon

La Escuela de Crítica de Cine de Medellín fue creada por Cinéfagos.net con el objetivo de propiciar un espacio para la formación estructurada e intensiva en este oficio del siglo pasado, como lo llamaba Cabrea Infante, un oficio que ha adolecido en la ciudad y el país de una capacitación formal, por lo que los interesados se han tenido que conformar con cortos cursos o seminarios y el obligado autodidactismo. Es así como, en un programa que se prolonga por dos años, los estudiantes de la escuela estudian y reflexionan sobre la crítica de cine, están en contacto con críticos y expertos, escriben permanentemente y hasta publican.

Ese es justamente el propósito de este dossier

sobre La violencia en el cine, ser el espacio en que los estudiantes de la segunda cohorte, al finalizar su primer semestre, ejerciten el necesario discurso de la crítica y lo hagan en torno a un tema eternamente polémico y cargado de connotaciones, tanto éticas, estéticas como de contexto. Son ocho textos que, desde diferentes aproximaciones, autores, obras y latitudes, abordan el tema con el propósito siempre de trascender el simple argumento y más bien buscar apasionadamente la interpretación, crear conexiones entre las películas, así como con las distintas formas de conocimiento, y aplicarles el juicio y la razón, como lo promulgaba Bacon, aunque con ello algo se pierda de la magia del cine, pero también sabemos que se gana mucho.



Más de 25 años después de su estreno, **El odio**, de Mathieu Kassovitz, continúa siendo un punto de referencia para reflexionar sobre la conflictiva relación que pueden llegar a tener los ciudadanos con las fuerzas del Estado.

.....

El film francés, protagonizado por Vincent Cassel, Hubert Koundé y Saïd Taghmaoui, sigue a tres jóvenes de un suburbio parisino durante las 24 horas posteriores a unos disturbios ocurridos en su localidad, donde la policía terminó atacando a uno de sus amigos y lo dejó herido de muerte.

Kassovitz sumerge al espectador en la vida de sus personajes, mostrando las condiciones en las que se desenvuelven y los intereses que los hacen seguir adelante. También exhibe sus diferentes motivaciones como respuesta al flagelo que comparten: la opresión y discriminación que el sistema político-económico de su país ejerce sobre ellos.

Con un toque de documental —los personajes replican los nombres de los actores y el director se inspira en un acontecimiento de la vida real—, esta película logró un estatus de culto que se fortalece con el paso del tiempo, impulsado por las constantes situaciones de abuso que siguen presentándose en distintas partes del mundo.

Se trata de un problema que afecta no solo a las víctimas. Por supuesto, quienes son atacados o perseguidos a base de prejuicios sufren los daños emocionales, físicos y sociales más directos, pero las consecuencias van más allá de los casos particulares. El trasfondo de estos sucesos va generando un malestar que, por más que se intente aliviar, parece ya ser inmune al diálogo.

En *El odio* vemos civiles desgastados por los abusos sistemáticos de figuras que, supuestamente, están allí para protegerlos. No es posible establecer quié-

nes han sido víctimas directas de algún altercado o quiénes han logrado evitar disputas en medio de una atmósfera tan revuelta; lo que sí es evidente es que la violencia se ha naturalizado, convirtiéndose en un elemento cotidiano para ellos.

También encontramos agentes de la policía acostumbrados a estar a la defensiva. La desconfianza se contagia en una relación que se resquebraja a diario y los miembros de esta institución actúan con predisposición, conscientes de que la confrontación, ante la más mínima diferencia, es siempre una posibilidad.

Estos ingredientes se mezclan en un cóctel de odio, en el que cada acción tiene el potencial de acelerar el siguiente hecho de violencia. Ambas partes asumen tener razones válidas para agredir: la fuerza pública como reacción a la desobediencia de los civiles –en virtud de mantener el orden– y estos últimos, cansados de los abusos repetitivos, se enfrentan a las figuras de autoridad porque sienten que no tienen nada que perder.

Son estas condiciones las que hacen que Vincent entienda que la situación ya no solo es irreversible, sino que el entorno se presta para tomar decisiones contundentes. El más anarquista del trío se siente obligado a vengar el ataque recibido por su amigo Abdel –y de empujar este acto hasta las últimas consecuencias—. Para él es una forma de reivindicación, de equilibrar una balanza que lleva bastante tiempo inclinada hacia un solo lado.

Los otros dos protagonistas se muestran más

()

"sensatos" que su compañero, aún cuando son los que sufren agresiones directas en las 24 horas del film. Incluso Hubert tiene intenciones de escapar y encontrar mejores oportunida des para sí mismo y su familia, pero se ve absorbido por la espiral de violencia que lo rodea. Vinz, en cambio, tiene claro que el pasado no puede enmendarse, por eso reprende a Saïd cuando le estrecha la mano al único policía que los trata bien en el camino.

La violencia que se percibe es tal que, aun con sus actitudes radicales y la urgencia de encontrar enemigos donde no los hay –discute con su familia, con el vecino, etc.–, el personaje que interpreta Cassel no parece desubicado. Al contrario, es entendible que se sienta "como una hormiga en el universo" y que busque hacer algo que marque un alto en la historia, para no verse siempre del lado de los sometidos.

De allí que la audiencia pueda identificarse con los escenarios que plantea la película, asociarlos con hechos de la vida real y entender que la postura de Vincent no es más que la respuesta al no ver un cambio posible en las dinámicas de su barrio. El "hasta ahora todo va bien" que repite Hubert con la anécdota del hombre cayendo, indica que el desenlace es inminente, solo es cuestión de saber cuándo va a ocurrir.

Obras posteriores a esta, como *El monopolio de la violencia* (2020), reflejan la compleja relación que sostienen policías y civiles -sobre todo durante marchas o manifestaciones contra los gobiernos de turno- e invitan a pensar si los excesos de las fuerzas armadas han llevado la situación a un punto de no retorno o si es posible aliviar tensiones y recuperar la confianza por medio de reformas estructurales.

El odio, con su medio siglo de anticipación, logra transmitir una sensación mucho más concluyente. En un contexto de desconexión total con las instituciones y donde los chistes de violencia injustificada o el "golpear antes de preguntar" se han normalizado, saber cuándo y frente a quién apretar el gatillo puede ser la diferencia entre un acto simbólico y un simple detonante de nuevos rencores.

Marginalidad, el pecado original

El cine de los años noventa supo darle espacio a



Vincent Cassel interpreta a Vinz en La Haine (El odio).

historias de la periferia, que no cabían en los esquemas de Hollywood por el "descaro" de sus formas y la crudeza de su contenido.

Obras como la de Víctor Gaviria en Colombia, Bruno Stagnaro en Argentina o Harmony Korine en la misma Estados Unidos fueron claves para expandir los horizontes de esta corriente, abriendo las puertas a un reconocimiento del otro y de unas realidades que, para muchos espectadores, son invisibles hasta que alguien las pone en pantalla.

El odio de Kassovitz se inscribió también entre estas propuestas, conservando el espíritu de documentar la vida en la marginalidad y tomando una postura estética y moral frente a los asuntos que allí se iban descubriendo. La película incluso se atrevió a ir más allá, al plantear una conexión entre condiciones como la inmigración, la pobreza o la raza y la probabilidad de ser víctima de abusos policiales.





De izquierda a derecha: Hubert Koundé, Saïd Taghmaoui y Vincent Cassel.

Un día en la vida de los protagonistas –un judío, un árabe y un negro– es suficiente para que el director reúna diferentes situaciones en las que los jóvenes se exponen a terminar en confrontaciones con alguna autoridad, a recibir maltratos y a que estas consecuencias se agraven debido a su procedencia, su apariencia o su actitud.

Podemos ver cómo, al día siguiente de los enfrentamientos en los que Abdel resultó herido, los tres amigos comparten tranquilamente en una terraza con vecinos de su localidad, hasta que son interrumpidos y forzados a abandonar la propiedad por unos guardias de policía que, tras los incidentes ocurridos, sienten la necesidad de restablecer el orden -es decir, de volverse a imponer-.

Luego se dirigen a París para recuperar un dinero y la película aborda un contraste que condensa todo lo que se quiere narrar: los muchachos se topan no solo con situaciones familiares de violencia –los detienen a la salida del edificio donde van a cobrar y son torturados en una estación, solo por verse como habitantes de un suburbio—, sino con hechos atípicos que reflejan su condición de discriminados, como el episodio de Saïd con el policía amable y su reacción de incredulidad ante un simple gesto de cordialidad.

La arbitrariedad de la fuerza pública queda aún mejor retratada cuando, tras perder el último tren de la noche, Vincent, Hubert y Saïd intentan robarse un carro para regresar a casa. Un parisino borracho que pasa por el lugar les informa que hay un coche de policía detrás, así que los protagonistas escapan corriendo y son perseguidos por unos agentes que, aunque ven también al hombre citadino hacer desorden, se enfocan en los jóvenes de los suburbios y le piden con serenidad al señor que se aparte.

Estos sucesos ayudan a dimensionar las complejidades que deben afrontar estos jóvenes y los miles otros a los cuales encarnan. El estigma por parte de las autoridades –y, en últimas, de la sociedadles impide tener las posibilidades que otras personas tienen y los releva a ser ciudadanos de segunda categoría, señalados constantemente de alterar el orden de las cosas y de no hacer méritos para recibir el mismo trato digno que todos los demás.

Para ellos, la marginalidad se convierte en una cruz que deben cargar, les guste o no. Es una especie de maldición, que desata confrontaciones por asuntos que, fácilmente, ni siquiera tienen que ver con sus acciones y que los vincula con ese ciclo de violencia mencionado anteriormente, del cual es difícil distanciarse una vez estás dentro.

No es casualidad que el film deje entrever que las posibles salidas existen, aunque en ningún caso son soluciones ideales o provenientes de cualquier atisbo de privilegio. El boxeo de Hubert es el ejemplo perfecto: no solo debe adecuar su propio gimnasio, sino que debe aprender a recibir golpes y a ganarse la vida propinándoselos a otros. La cámara lo enfoca en paralelo a un cartel que dice "el futuro es nuestro", pero ¿a qué costo se justifica salir adelante con estas condiciones?

Como este hay otros mensajes carentes de sentido para ellos. Desde "el mundo es de ustedes", que también aparece en una campaña publicitaria y que Saïd transforma en un "el mundo es nuestro" –para que sea una declaración propia–, hasta el

.....

[...] la marginalidad se convierte en una cruz que deben cargar, les guste o no. icónico grito de "libertad, igualdad y fraternidad" del que tanto se enorgullecen los franceses. No son más que palabras vacías, que inventan oportunidades que nunca van a estar a su alcance.

El sello de marginales que portan en sus pasaportes los obliga a repetir la historia y, con su notable vigencia, la película de Kassovitz se mantiene como un valioso recordatorio. El destino de Vincent, Hubert y Saïd, así como el de miles de jóvenes en el contexto de sus barrios, favelas o suburbios, es el de ser víctimas de una sociedad en decadencia, que sabe que en algún momento va a tocar fondo, pero es incapaz de hacer algo para remediarlo.



La fotografía es la verdad. El cine es la verdad 24 veces por segundo. **Jean-Luc Godard**

.....

El cine no puede renunciar a la verdad aun cuando todo lo que diga sea mentira. Durante mucho tiempo, específicamente la modernidad y el siglo XIX, se consideró al arte incapaz de acceder a la verdad, esto debido principalmente por la filosofía moderna que en su afán de examinar el mundo con certeza y objetividad redujo el acceso a la misma al método analítico de las ciencias exactas, esto es, un discurso lógico-apodíctico que escinde el saber humano en dos bandos opuestos: "razón-ciencia" e "irracionalidad-arte".

De este modo, el arte se desliga más por obligación que por voluntad del ideal de realismo y verdad; lo que, paradójicamente, hace que se declare autónomo, libre e independiente, viendo "en la estética su logos" (García, 2012 p. 6). Sin embargo, también surgirá a lo largo del siglo XX perspectivas que defienden la capacidad del arte para no solo representar la realidad sino acceder a la verdad, tales como la hermenéutica ontológica de Gadamer que sostiene que se puede hablar de formas de comunicación que implican una verdad extracientífica que guardan "por completo su veracidad, tales como las diversas experiencias históricas, políticas y estéticas que el hombre tiene en su relación con el mundo" (Patiño, 2020 p. 20). Por otro lado, podemos mencionar a Grondin (2003) que dice exactamente lo mismo de una manera poética:

... el arte dispone de un asombroso poder enunciativo [...] la obra de arte encarna, ante

todo, una experiencia de verdad. Así sucede en el Rey Lear, que nos enseña en qué consiste la ingratitud. O en el cuadro de Goya que pinta la ejecución de campesinos, y que nos enseña realmente lo que fueron las guerras napoleónicas en España (p. 45)

Grondin piensa en todas las artes, incluyendo el cine; no obstante, el séptimo arte trasciende lo enunciado por el filósofo canadiense en tanto que ninguna otra forma de expresión logra -nunca mejor dicho-"encarnar" la realidad, pues presenta imágenes falsas para representar situaciones verdaderas. Esto lo expone de una manera más coherente Badiou cuando habla del cine como un "arte ontológico" que parte de lo visible como apariencia, para buscar "aquello que va más allá de lo visible, conectando la apariencia con lo trascendente de la Idea." (Laso, 2021 p. 102). Esto nos lleva a la afirmación inicial: El cine no puede renunciar a la verdad aun cuando todo lo que diga sea mentira, ya que se sirve de lo falso (entiéndase ficción) para acceder a lo verdadero, ofreciendo en un primer momento un correlato de lo histórico y, posteriormente, dándole sentido, el cual involucra a menudo una "situación filosófica" (Badiou, 2004 p. 23) que reúne dos o más aspectos que se pasan por alto con frecuencia pero que develan aspectos relevantes.

La ontología del cine de Badiou y las capacidades del séptimo arte para acceder a la verdad lucen, en abstracto, sumamente difíciles. Sin embargo,

¹La división razón-ciencia e irracionalidad-arte es planteada por Grondin alegando que al arte renunciar a la verdad se condena a la irracionalidad y a marginarse tanto del conocimiento como de la sociedad.



muestra de su aplicabilidad y alcance se refleja en el cine colombiano, cuya preocupación por pensar la realidad del país llevó a gran cantidad de directores a representar la violencia. ¡He aquí una "situación filosófica"! ¿será acaso que el tratamiento de la violencia en el cine colombiano devela algo propio de nuestra forma de estar en el mundo? Siguiendo lo planteado al inicio podríamos lanzar una respuesta. Pero antes, cabe señalar que a pesar de que los estudios sobre la representación de la violencia en el cine colombiano son muchos, solo nos interesan aquellos que intentan develar el sentido de la violencia y su imperiosidad. O, dicho de otro modo, aquellos que pretenden hallar el orden, la finalidad, y (en suma) la verdad del mismo. Bajo este criterio podemos resumir dos accesos a la in-



La tierra y la sombra (2015) de César Augusto Acevedo.

terpretación de la violencia, a saber, uno que ve un orden cronológico de la violencia como correlato de la historia nacional y otro que discrimina un tema u otro dentro de cada pieza fílmica.

Hablaremos primero de la periodización de la violencia en el cine colombiano. Aquí es relevante citar el estudio que hace Enrique Pulecio Mejía (1999) el cual divide la representación de la violencia en tres periodos específicos: primero, la violencia entre liberales y conservadores después del asesinato de Jorge Eliecer Gaitán; segundo, la violencia relacionada con los grupos guerrilleros; y, tercero, la violencia resultado de los carteles y el narcotráfico. Otros estudiosos como Geoffrey Kantaris, profesor de la universidad de Cambridge, ofrecen un cuarto estadio de la periodización de la violencia que pretende abarcar el fenómeno de la globalización y la presencia de Colombia como productor de droga. Esta hipótesis surge a raíz de la ola de violencia urbana a partir de los ochenta, cuyo contexto está permeado "de las transformaciones estructurales del capitalismo global que tienen como producto un 'cuarto mundo'" (Kantaris, 2008 p. 457).

Por otro lado, tenemos el enfoque que se inclina por una perspectiva "contraria" a la de Pulecio Mejía y Geoffrey Kantaris, a saber, la de Juana Suárez quien toma distancia de una periodización basada en un orden temporal o espacial, y más bien se concentra en el discurso que se hace en cada obra cinematográfica. De modo que su objetivo es "repasar cómo diversas manifestaciones de violencia aparecen representadas en el cine colombiano como ejes discursivos" (Suárez, 2008 p. 89). También Suárez muestra cómo el tema de la violencia es superado, esto es, cómo ha habido un cambio gradual en las temáticas del cine colombiano consiguiendo una cierta continuidad y evolución donde se pretende más bien resaltar las consecuencias de la violencia. En sus propias palabras:

la confluencia de múltiples formas de violencia y la naturaleza heterogénea del termino proporcionan un terreno para explorar las dimensiones políticas, socioe-

² Situación filosófica es un termino acuñado por Badiou en su escrito El cine como experiencia filosófica (2004) donde afirma que el cine es la creación de nuevas ideas sobre lo que es una idea. Otra forma de decirlo es que el cine es una "situación filosófica" donde se da la relación entre dos o más términos que en general no tiene relación alguna. Badiou ejemplifica una situación filosófica a través de filmes como Los amantes crucificados (1954) de Mizoguchi, donde el director japonés parece hacer coincidir la muerte con el amor "el amor es lo que sencillamente resiste a la muerte".



conómicas, culturales y regionales que el cine colombiano ha abordado en distintas etapas de su historia (Suarez, 2008 p. 89)

A simple vista parece que el tratamiento de Suárez es completamente distinto al de Pulecio y Kantaris, puesto que a diferencia de ellos busca las causas de la violencia v.g.: la marginalidad, la ausencia del Estado, el narcotráfico, etc. Asimismo, ve a las víctimas: la mujer, los campesinos, entre otros. Sin embargo, también habla de "etapas históricas" ¿podría reconciliarse con la periodización de la violencia? Naturalmente no si se concibe a dicha periodización como un mero orden cronológico. Pero lo cierto es que también implica un orden lógico, pues a pesar de que separa cada momento de acuerdo al contexto que representa -el asesinato de Jorge Eliecer Gaitán, el surgimiento del paramilitarismo y las guerrillas, el narcotráfico, la globalizacióntambién se guía por una "primera causa", por así decirlo. En la periodización ofrecida por Pulecio y Kantaris esta vendría a ser la primera violencia, toda vez que esta causó el surgimiento de grupos armados y estos, a su vez, el desplazamiento forzado, lo que tuvo como consecuencia la migración a la ciudad y la creación de bandas criminales. En este orden de ideas, no hay diferentes violencias sino una misma violencia que crece con el transcurso del tiempo. El mismo Kantaris (2008) habla del primer periodo de la violencia como la del "origen":

la Violencia original es la que se da en torno a los sucesos de 1948, el llamado Bogotazo [...] La segunda Violencia es la violencia rural asociada con el auge de las facciones guerri-

.....

[Gustavo Álvarez Gardeazabal] entendió [...] que la violencia en Colombia tiene su origen en sucesos mucho antes del periodo de la Violencia lleras y la respuesta paramilitar, que se desata a partir de los sesenta y que es responsable en gran medida de las migraciones masivas de la población rural hacia los llamados "barrios de invasión" –nombre fantasmal de miedos indefinidos– en las tres capitales regionales, Bogotá, Medellín y Cali, y también en muchas ciudades más pequeñas (p. 455-456)

Queda claro, entonces, que la periodización de la violencia es una periodización de la historia de la violencia, no en un sentido acumulativo o temporal, sino de causalidad y conexión. Esto se puede dilucidar mejor con un recurso filológico extraído de Belvedresi (2016) al anotar el reemplazo del término clásico "Historie" por el germano "Geschichte" para referirse a la historia; bajo la acepción del primero, la historia se limita a relatar los sucesos del pasado, mientras que la historia como Geschichte logra expresar "no solamente el suceso del pasado y su relato, sino también la conexión entre acontecimientos" (Belvedresi, 2016 p. 12). Por ello, no es la historia de una época pasada, sino la conexión de todos los momentos históricos hasta la actualidad, basados en "un principio rector, por el que se ponen en relación acontecimientos y consecuencias históricas refiriéndolos a un sentido ultimo" (Löwith, 2007 p. 13).

De modo que la incorporación de un orden lógico de la violencia no solo es reconciliable con la perspectiva de Suarez, sino que además se complementan, generando justamente lo que apelábamos al inicio: un acceso a la verdad, que en este caso devela -en una suerte de situación filosófica- dos cosas fundamentales: la presencia de un origen común de toda la crueldad que ha padecido el pueblo colombiano y la construcción del "ser colombiano" (nuestra identidad) a través de la violencia. Es importante resaltar que esta conexión entre identidad-violencia podría tener su origen dentro del cine a partir de la primera Violencia. Pero no por ello se puede marcar como inicio definitivo, antes bien, igual que nosotros, existen críticos e historiadores que han buscado un origen común a la violencia; entre ellos el escritor Gustavo Álvarez Gardeazabal, autor de Cóndores no entierran todos los días (1972) que trataba, al escribir esta obra, de evitar nuevos conflictos. Sin embargo, entendió un tiempo después que la violencia en Colombia tiene su origen en sucesos mucho antes del periodo de





El río de las tumbas (1964) de Julio Luzardo.

la Violencia, así lo dice en la siguiente entrevista³:

Este es un país que mucho antes de que llegaran los españoles ya estaban en guerra civil las 120 tribus indígenas unas con otras. Y que cuando llegaron los españoles vinieron unos sobrantes de cárceles, y que cuando llegaron los negros a reemplazar los indios que mataron o se murieron por la viruela, eran perdedores de guerra que los sacaban desde el centro del África hasta la orilla del mar para vendérselo a los portugueses; y que Colombia la había hecho la iglesia con la cruz y con la espada, y que esa iglesia era inquisidora, católica, apostólica y romana versión española por ende cruel, despiadada e injusta. Y eso tenía que meterse, de alguna manera, dentro de la formación de los colombianos y llevarnos a ser tan violentos.

Lo dicho por Gardeazabal podría contradecir lo planteado hasta el momento. Esto, debido a que,

si se trata de encontrar un "origen" a la violencia y de expresarlo a través del séptimo arte, habría que remontarse no solo al periodo de la Violencia como el inicio, sino también al colonialismo e ir en un regresum infinitum. Sin embargo, el poder enunciativo del cine es capaz de trascender esto y de intuir la verdad, puesto que un film es un objeto real que más allá de exponer la idea desde la toma y el montaje, anuda lo imaginario volviendo visible el tiempo. Después de todo, el cine se podría definir por la paradójica capacidad de expresar a través de un total artificial (de algo singular), lo total real. Esto puede aceptarse o no, lo que sí está fuera de dudas es que la imperiosidad del cine colombiano por representar la violencia demuestra, por un lado, un esfuerzo por comprender la crueldad de un país como el nuestro, y por el otro, de combatirla y de no olvidar.

Referencias

Acosta, L. (1998) El cine colombiano sobre la violencia 1946-1958. Signo y pensamiento Vol. 17, n. 32 pp. 29-40

Badiou, A. (2004) Pensar el cine 1: imagen, ética y filosofía. Buenos Aires: Manantial

Belvedresi, R. (2016) Introducción a la filosofía de la historia: conceptos y teorías de la historia. La Plata: Edulp

Cardona, Y. (2013) Descifrando el canon del cine colombiano. Historia y espacio Vol. 12, n.46 pp. 275-280

García, S. (2012) *De la imagen al imaginario en el cine colombiano*. Razón y palabra n. 79 pp. 1-25

Grondin, J. (2003). *Introducción a Gadamer.* Herder Editorial

Kantaris, G. (2008) El cine urbano y la tercera violencia colombiana. *Revista Iberoamericana*, vol. LXXIV n. 223 pp. 455-470

Koselleck, R. (2004) Historia de los conceptos y conceptos de historia. *Ayer* no. 1 pp. 27-45

³ Esta intervención se dio en el cine fórum *Medicine* de la Fundación Universitaria Valle del Lili a propósito del ciclo de cine colombiano, y específicamente de la proyección de la película *Cóndores no entierran todos los días* (1984)



- Laso, E. (2021) Apuntes sobre Alain Badiou y el cine. Ética & Cine vol. 11 n. 2 pp. 101-109
- Löwith, K. (2007). Historia del mundo y salvación. Los presupuestos teológicos de la filosofía de la historia. Buenos Aires: Katz.
- Patiño, N. (2020) La verdad en el arte de la palabra según la ontología hermenéutica de Hans-Georg Gadamer. *Saga* n. 37 pp. 18-25
- Pulecio, E. (1999) Cine y violencia en Colombia. En *Arte y violencia en Colombia desde 1948* pp. 153-183 Bogotá: Norma
- Suarez, J. (2009) *Cinembargo Colombia*. Cali: Universidad del Valle
- Tafur, J. (s.f) Los mundos de En la Tormenta de Fernando Vallejo: representaciones de la Violencia desde la pantalla. [recurso electrónico]. Recuperado de https://www.academia.edu/12209041/Los_mundos_de_En_la_Tormenta_de_Fernando_Vallejo_representaciones_de_la_violencia_desde_la_pantalla
- Vásquez, E. (2015) El cine colombiano y su correlato en la historia. *Revista Luciérnaga Comunicación* Vol. 7, n. 14, 2015, págs. 22-35



Un hombre derrotado se arrastra. Su rostro está ensangrentado, sus nudillos están hinchados y su respiración es agitada. En un intento desesperado por tener la misericordia de su enemigo, el hombre lame sus zapatos y le promete convertirse en su "perro". Pero su humillación no ha terminado ahí.

||||||

El hombre toma unas tijeras y saca un pañuelo púrpura de su bolsillo. Luego, con una risa delirante, saca la lengua asegurándose de que su enemigo la vea pues el uso imprudente de esta, a fin de cuentas, es el causante de la discordia entre los dos. El hombre sostiene el pañuelo en su mano izquierda y con ayuda de este sujeta la punta de su lengua; con las tijeras en la mano derecha dispone las afiladas cuchillas para realizar un tajo certero. En un primer plano vemos los ojos desorbitados del hombre y escuchamos su grito demencial mientras la cámara se mueve y vemos cómo su mano derecha hace un esfuerzo para que las tijeras corten algo que es más duro que el papel. La cámara tiembla con la visceralidad del momento hasta que escuchamos el sonido de lo que suponemos un órgano cercenado. El hombre se arrastra más, ahora no puede gritar, se acerca a una fuente de agua donde escupe sangre. Y el rojo de la sangre se mezcla con el enfermizo tono verde de la habitación. Luego, se arrastra más. La misericordia que suplica a su enemigo no está asegurada.

Esta escena condensa lo que es la violencia en la llamada trilogía de la venganza del director surcoreano Park Chan-wook: visceral, directa, desgarradora, incómoda. La escena descrita pertenece a Oldboy (2003), pero escenas similares, aunque con sus particulares matices, podemos encontrar en las otras dos películas que conforman la trilogía: Sympathy for Mr. Vengeance (2002) y Sympathy for Lady Vengeance (2005). La violencia en estos filmes es cruenta, no busca la catarsis y difumina las líneas narrativas tradicionales de las películas sobre

venganzas y los personajes habituales que encontramos en estas historias. La trilogía nos cuestiona sobre si de verdad queremos que esa venganza violenta se lleve a cabo.

El crítico de cine que se convirtió en cineasta

Park Chan-wook nació en Seúl, Corea del Sur, en 1963. Estudió Filosofía en la Universidad de Sogang, pero su verdadero interés era el cine. Tanto así, que realizó distintas labores que hacen parte del medio cinematográfico: fue parte del cine club de su universidad, se convirtió en un crítico de cine exitoso, diseñó afiches, tradujo subtítulos, organizó estrenos, etc. En el último año de la universidad, luego de ver Vértigo (Hitchcock, 1958), decidió que quería ser director de cine.

¿Y de dónde viene esa deliberada intención de mostrar la violencia de manera descarnada? En una entrevista Park Chan-wook afirma:

Cuando iba a la universidad, a principios de los ochenta, en Corea teníamos una dictadura militar y me tocó ser testigo de mucha violencia de parte de la policía en contra de los estudiantes. Yo creo que haber visto todo esto influenció mucho la temática de mi cine. (Contra Campo, 2014)

La violencia en los filmes de Park Chan-wook no se deriva de una intención de embellecerla, pero sí admite que considera la reacción emocional del público y de allí que la muestre de manera cruda, no es una violencia para el disfrute.



La violencia y el tono

La violencia en el cine tiene distintos matices que dependen de la forma y el tono de la película. Si recurrimos a una referencia popular y contemporánea a la trilogía de la venganza como lo es Kill Bill (2003) de Quentin Tarantino -un director conocido, entre otras cosas, por su uso impúdico de la violencia-, allí la violencia gráfica responde a una estética particular, pero, sobre todo, a un tono. En Kill Bill la violencia también es directa, pero está "estilizada". Es decir, si La Mamba Negra corta el brazo de alquien con una catana el chorro de sangre se riega por todas partes, se integra con el escenario y los personajes como si fuera un accesorio, incluso empapa la cámara. La sangre está ahí para acentuar el tono, para enfatizar la espectacularidad de la acción. Hace parte de la estética. El rojo de la sangre se integra con la paleta de colores de la película -pensar en lo llamativo que es el rojo intenso sobre el traje amarillo de la Mamba Negra en la pelea contra The Crazy 88-. No es una violen-



Shin Ha-kyun como Ryu y Lim Ji-Eun como la hermana de Ryu en Sympathy for Mr. Vengeance (2002)

cia que busque incomodarnos, sino hacernos parte de su mundo, arrastrarnos a lo catártico que resulta para la Mamba Negra ejecutar su venganza que, además, sabemos que es justa. Así es, es concebida como "justa". Se trata de una mujer vengando el cruel asesinato de su esposo, la pérdida de su hija y la traición de sus ex colegas. Como espectadores, estamos ahí para mirar con furia y placer cómo la protagonista ejecuta a sus rivales.

De modo que, en una historia de venganza tradicional, la violencia que ejerce el protagonista sobre aquellos que le han hecho daño es catártica porque entendemos las razones de esa violencia, aquellos que la reciben son personajes despreciables que han hecho mal y verlos recibir su merecido es lo que nos hace estar del lado del vengador. Además, esto se refuerza con una estética visual llamativa. Pero en la trilogía de Park Chan-wook esto no es así. Estas líneas de "personaje justo y vengador" y "personaje despreciable que debe sufrir" tienden a ser difusas. Y esto es un factor que fortalece la idea de que quizá no queramos ver la violencia que sabemos que vendrá.

Sympathy for Mr. Vengeance

El protagonista es Ryu, un chico sordo que necesita dinero para pagar el trasplante de riñón de su hermana. Y, si bien consigue el dinero, su tipo de sangre no es compatible por lo que no puede ser el donante. Así que recurre al mercado negro de órganos y negocia un riñón para su hermana a cambio del dinero y un riñón propio, pero es engañado, pierde un riñón y el dinero. Sin muchas más opciones, su amiga Chan Yeong Mi le propone que secuestren a la hija de su anterior jefe. Secuestran a la niña, consiguen el dinero del rescate, pero al enterarse del secuestro que hicieron por ella, la hermana de Ryu se suicida dejando una nota que dice: "El secuestro es el peor de los delitos. Por favor devuélvela, es mi último deseo". De modo que el objetivo principal del protagonista -salvar a su hermana– fracasa a mitad de la película.

Tras encontrar a su hermana muerta, y acompañado de la niña aún secuestrada, Ryu lleva el cuerpo de su hermana a un río donde solían jugar cuando eran niños para sepultarla en la orilla. Lo que sucede es un evento inesperado que desencadena en la niña ahogada. Dejando a Ryu sin su hermana y sin rehén para devolver.

A partir de aquí el filme cambia de protagonista. Ahora pasaremos la mayor parte de lo que queda del filme con Park Dong Jin, veremos cómo adolece la pérdida sin explicación de su hija y cómo ejecuta su venganza con crueldad. No es un capricho este cambio de perspectiva, sino que responde a la idea del director sobre los roles de víctima y victimario. Retomando las palabras de Park Chan-wook:

En general, en mis películas manejo un contraste entre víctima y agresor. Me enfoco en descubrir lo que provoca la violencia en ambos lados. Es decir, en lo que siente tanto el agresor como la víctima. El miedo y el dolor que siente la víctima y la culpa que siente el agresor. (Contra Campo, 2014)

Además, para acentuar la crudeza del tono de la película, la cámara es sobria, no busca llamar la atención sobre sí misma con movimientos osados o angulaciones inusuales, tiene un montaje poco ostentoso, largos silencios (algunos justificados con la sordera de Ryu), también hace uso de una paleta de colores poco saturados acentuando un tono "realista". Si en Kill Bill la violencia era parte del estilo, se integraba con la espectacularidad de la escena, en Sympahty for Mr. Vengeance

...la violencia es cruda, incómoda y desagradable. No pretende entretener sino remarcar lo horrible que es el acto en sí. No hay respuestas, no se soluciona nada específicamente. Simplemente es lo que es. El director retrata a personas matando a otras personas dirigiendo de forma fría y cruda alejándose totalmente de cualquier recurso que pueda satisfacer al espectador. (petercarter, 2017)

Con esta crudeza en mente los dos protagonistas inician una dinámica de cazador y presa donde no sabemos realmente cual es cual. Sabemos que Ryu no asesinó a la niña, pero entendemos porque el señor Park lo quiere matar. Los mismos personajes parecen conscientes de que ninguno de los dos es realmente "malvado". Su "duelo final" es anticlimático y cruel. La venganza violenta del final prueba ser "más fútil que catártica" (Spikima Movies, 2021).

Oldboy

La segunda parte de la trilogía es la más popular, por lo menos en occidente. Si en Sympathy for Mr.

[...] la violencia es cruda, incómoda y desagradable. No pretende entretener sino remarcar lo horrible que es el acto en sí. No hay respuestas, no se soluciona nada específicamente.

Vengeance el ritmo era paciente con la historia y la fotografía buscaba un realismo, Oldboy, por su parte, es efectista en su estética y narración. Es una película que difiere mucho en forma a su predecesora. Desde su primera secuencia ya nos marca un tono más vigoroso y dinámico: el protagonista Oh Dae-su sostiene la corbata de un hombre que está por caer desde el piso más alto de un edificio. Lo único que lo separa de la caída es el agarre de Oh Dae-su. El hombre, además, sostiene un pequeño perro. En unos segundos ya la película ha revelado su extravagancia, el tono humorístico y su dinamismo.

La historia va así: Oh Dae-su es un borracho problemático que tras ser liberado de una estación de policía es secuestrado y no sabemos por quién. Oh Dae-su trata de obtener respuestas de parte de su secuestrador: ¿Quién es? ¿Por qué lo tiene encerrado allí? ¿Qué es lo que quiere de él? ¿Cuánto tiempo lo va a retener? Y durante los quince años que dura su cautiverio Oh Dae-su nunca obtiene una respuesta. En su habitación hay un televisor y gracias a él y a los notorios cambios físicos de Oh Dae-su vislumbramos ese paso del tiempo. Por las noticias que ve en televisión se entera que su esposa ha sido asesinada y él es el principal sospechoso y de su hija no vuelve a saber nada. Ante la frustración de la naturaleza desconocida de su propio secuestro, Oh Dae-su se entrena con furia viendo programas de artes marciales y golpeando la pared imaginando que golpea a su secuestrador.

Un día, tras el esparcimiento de un gas somnífero en la habitación donde está encerrado, el protagonista es liberado al fin. Despierta en la azotea de un



edificio —la secuencia inicial que se mencionaba en el párrafo anterior—. Se le ha dado ropa, un reloj, un celular y nada más. Ahora, con sangre en la mirada, Oh Dae-su inicia su búsqueda por saber quién le quitó quince años de su vida sin ninguna explicación.

Ahora bien, Oldboy es descarnada y también se permite espectáculo. Hay primeros planos incómodos en escenas de tortura y está la famosa pelea del pasillo para permitirse espectacularidad. Una escena que además es para mostrar la determinación del personaje, su transformación de borracho torpe a máquina de pelear. La cámara realiza un traveling horizontal donde su eje principal es Oh Dae-su (la cámara se mueve en referencia a él) y quienes hayan jugado videojuegos podrán sentir cierta familiaridad con esta forma de mostrar un combate con ese desplazamiento de izquierda a derecha.

Pero a pesar de que es la escena de combate más famosa de la película, Park Chan-wook no deja de pensar en la violencia como algo que se muestra de manera cruda, como algo que debe "golpear" al espectador.

Como mencionaba, hay escenas de tortura con primeros planos y amputaciones a partes del cuerpo que al ser mostrados así generan una reacción física, como un reflejo chocante ante lo que vemos. El espectador probablemente se encuentre a sí mismo llevándose las manos a su boca para acallar un quejido. Como si fuéramos agobiados por una sensación de mal cuerpo.

Tal vez la principal constante de esta película es su efectismo. No tomado tanto como la aplicación de fórmulas para impactar fácilmente al espectador (aunque también hay algo de eso), sino como una honesta vocación para afectarlo, para sacudirlo con una imagen, un giro argumental o un acto de violencia, y así ponerlo a pensar, o al menos desconcertarlo, perturbarlo y dejarle incubada una inquietante cuestión que tal vez luego lo asalte mientras retoza tranquilamente o se lava los dientes. (Osorio, 2006).

Ejemplos de lo anterior es la escena descrita al inicio de este texto, pero incluso hay escenas violentas inusuales como cuando Oh Dae-su, luego de recibir una llamada de su secuestrador, toma un pulpo vivo y se lo come. El hecho de comer un



Choi Min-sik como Oh Dae-su y Kang Hye-jeong como Mi-do en *Oldboy* (2003)

animal vivo y la manera rabiosa con que lo hace no deja de generar un choque, una incomodidad con lo que se ve. Y esto lo hace sin dejar de lado un cuidado por la imagen, por la destreza técnica y por la eficiencia para contar una historia.

Sympathy for Lady Vengeance

Se dice que Park Chan-wook no hizo de manera consciente una trilogía sobre la venganza. Es decir, solo hasta después de *Oldboy* miró hacia el tema recurrente en estas películas y *Sympathy for Lady Vengeance* ya se erige sobre esa consciencia. Y, quizá, esa es la razón de que sea una película que tenga, no solo el tema de la venganza, sino que toma formalidades de sus predecesoras y las lleva a otro nivel.

La historia trata sobre Lee Geum Ja, una chica que es mostrada como la culpable del secuestro y asesinato de un niño. El caso llama mucho la atención de la prensa debido a la belleza y juventud de Lee, por lo que obtiene cierta fama. Por medio de



momentos sutiles, pero visibles, se nos da a entender que ella no cometió el crimen y también quién es el verdadero culpable. El culpable es el señor Baek, un maestro. Cuando sale de la cárcel tras casi una década desde su encarcelamiento pone en marcha su plan de venganza que involucra a las amigas que hizo en la cárcel.

A diferencia de sus predecesoras, Sympathy for Lady Vengeance es más contenida respecto a la forma en que muestra la violencia. En la primera parte de la película, donde se da el contexto, se usan flashbacks, y se nos va revelando el plan de Lee poco a poco; la violencia no es mucha y cuando aparece no tiene esa característica chocante, no más de la que podríamos encontrar en un thriller convencional. No obstante, esta película guarda su fuerza para la recta final: resulta que Lee atrapa al señor Baek, lo amarra a una silla, está armada y el verdadero asesino está indefenso, lo tiene a su merced y, al ver esto, el espectador no podrá evitar preguntarse qué pasará en los restantes cuarenta minutos si ya la protagonista tiene su venganza al alcance. Aquí es donde la consciencia de la violencia cruda que mostró en las anteriores películas lleva a un director como Park Chan-wook, siempre dispuesto a retarse, por otro camino. Quizás no tan violento en lo gráfico, porque no busca el malestar físico que se mencionaba en Oldboy, pero que se apoya en la perturbación de la imaginación y en el dilema moral.

Resulta que el señor Baek no solo asesinó al niño del que se culpó injustamente a Lee. El señor Baek es un asesino en serie de niños y filmaba las torturas y las muertes de estos. Al capturarlo e inspeccionar su oficina, Lee encuentra las grabaciones y le da un giro a su venganza. Decide que ya no será solo suya: llama a los padres de las víctimas, les muestra los vídeos y deja la decisión de qué hacer con el señor Baek en sus manos. La escena en donde les muestra las grabaciones es absolutamente aterradora. Es como una pesadilla que el formalismo de la película traduce en una desaturación del color cada vez más hacia un blanco y negro de altos contrastes, sombras marcadas y unos cortes con un sonido estridente. También la forma abandona el dinamismo y extravagancia que se presentaba caótica al principio de la película, ahora es prudente, seca, con planos más sostenidos que entienden el horror del momento que viven los personajes.

Al final, los adoloridos, y ahora deseosos de venganza, padres de las víctimas toman su decisión: ejecutar la venganza con sus propias manos ante un indefenso señor Baek. Hacen una fila, pero en sus rostros se evidencia la duda, el temor, la certeza de que están a punto de hacer algo que cambiará sus vidas. La primera mujer entra a la habitación

.....

Aquí es donde la consciencia de la violencia cruda que mostró en las anteriores películas lleva a un director como Park Chanwook [...] por otro camino. Quizás no tan violento en lo gráfico, [...] pero que se apoya en la perturbación de la imaginación y en el dilema moral.

.....

donde está el señor Baek, se le da la instrucción de cómo empuñar el cuchillo y atacar. De repente, un espectador consciente de que está viendo una película de Park Chan-wook –alguien que, como hemos visto, no tiene problemas en mostrar violencia de manera muy gráfica- percibe que está a punto de presenciar algo más cercano al vídeo snuff que al cine propiamente dicho, así que duda sobre si debería seguir mirando. Pero miremos: la mujer se acerca a la silla donde está amarrado el asesino de su hijo y con una voz temblorosa le pregunta "¿Por qué?", a lo que un impávido señor Baek responde: "Señora... no hay tal cosa como una persona perfecta". Ante esto, la mujer emite un quejido leve y luego hay un corte abrupto a la mujer saliendo de la habitación con el cuchillo ensangrentado y la mirada perturbada. Al verla, su esposo rompe en llanto y la abraza. Los demás miran inquietos.

Cada uno de los afectados tendrá su turno para su venganza y no hay una muestra directa puntual del daño físico que le hacen al señor Baek. Aquí Park Chan-wook optó por inquietar nuestra imaginación y nuestra moral, con preguntarnos qué haríamos nosotros en esta situación y cargar con la certeza de que no hay vuelta atrás después de hacer algo así, por muy justificado que esté. De este modo, el final de *Sympathy for Lady Vengeance* no nos ha asaltado en lo físico, sino de una manera más profunda, con un golpe que perdura más tiempo que un mero shock del momento. La violencia descarnada también ocurre en nuestra imaginación y allí no hay refugio ante nuestras propias incomodidades.

Referencias

Castro, S. (2019). Park Chan-wook: el ánima sola. *Kinetoscopio*.

Contra Campo (3 de Febrero de 2014). *Entrevista* con Chan Wook Park. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=HItsqUYr]TE

IMDb. (s.f.). IMDb.Recuperado de https://m.imdb. com/name/nm0661791/quotes

Osorio, O. (11 de agosto de 2006). Oldboy (cinco días para vengarse), de Park Chan-Wook. Balada de odio y liberación. El Mundo.

Park, C.-w. (Dirección) (2002). Sympathy for Mr. Vengeance [Película]. (Dirección) (2003). Oldboy [Película]. (Dirección) (2005). Sympathy for Lady Vengeance [Película].

petercarter. (9 de febrero de 2017). *La venganza* según Park Chan-Wook. Youtube. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=igSAT-82BKUc&list=LL&index=23

Spikima Movies. (8 de junio de 2021). *The Violent Cinema of Park Chan-wook* [video]. Youtube. Obtenido de https://www.youtube.com/watch?v=UwOVu96gvc0&list=LL&index=19&t=1s

Tarantino, Q. (Dirección) (2003). Kill Bill [Película].

Cristian García es realizador audiovisual, fotógrafo y crítico de cine en formación. Sus textos han sido publicados en International Film Web Magazine, Desist Film, el portal web del periódico El Tiempo, Revista Cinemateca, Revista Canaguaro y el blog Cinéfagos de El Colombiano. Se ha desempeñado en labores de guión, dirección, montaje, dirección de fotografía y asistente de dirección. Hizo parte del equipo de trabajo de Cinemancia Festival Metropolitano de Cine (2021) como asistente de comunicaciones.



La censura, y la represión como su medio, ha existido desde que existe la manifestación misma; siempre ha habido una necesidad de silenciar a como dé lugar las voces que vayan a contracorriente de las esferas en las que se centraliza el poder.

Sería muy estúpido pensar que es hoy un tema superado, que el fascismo ya no existe y que la represión dictatorial ya no es tan directa. Recién entre abril y julio del 2021 en Colombia hubo manifestaciones que nos dejaron degustar el sabor amargo de los límites a los que el Gobierno está dispuesto a llegar: cuerpos desmembrados que descienden por el río, disparos directos a jóvenes armados con palos y piedras, tanques transitando las calles de Yumbo, Valle, incomunicación absoluta de dentro hacia afuera para evitar que se difundieran videos que daban fe de todo lo anterior, etcétera.

Es entonces cuando imágenes como las de Saló (1975) se hacen menesteres: siendo el terror un medio a través del cual la gente tome escarmiento, se puede impactar mediante las imágenes; pero no se puede permitir que estos hechos queden sepultados en la indiferencia histórica. Años después, Mayolo testificaría que Saló no es tan horripilante en comparación con la realidad de una cárcel en Cartagena en la que estuvo detenido¹. Es en este punto en el que películas como La batalla de Chile (1975, 1976 y 1979) dejan de ser solamente acendradas obras de arte, para convertirse además en testimonios que tienen que ser escuchados y atendidos. De esos testimonios, de construir esa memoria, es de lo que se encarga Patricio Guzmán en La batalla de Chile, que es una obra cargada de violencia dictatorial y contundencia en su postura sociopolítica, que garantiza, de una forma u otra, la distancia del autor de su obra, pues una vez terminado el rodaje (con todas sus cuitas), Guzmán

editó sus películas (que suman unas cuatro horas y media, en total) en Cuba. Un documental que al día de hoy nunca ha sido emitido por televisión pública chilena, aunque supuestamente la dictadura ya sea cosa del ayer. ¿Qué mal haría pues utilizar el medio de comunicación masivo por excelencia (la televisión) para aportar a la construcción de memoria?

Desde el inicio se nos franquea la violencia: "A la memoria de Jorge Müller Silva", un camarógrafo que acompañó a Patricio Guzmán por las turbulentas calles de Chile para posteriormente ser ambos detenidos, Guzmán liberado y Müller Silva desaparecido hasta el día de hoy: era (es) una táctica usual en los Ejércitos de las dictaduras (así, en general) matar a las personas y luego tirarlas desde un helicóptero a mar abierto.

Así pues, Müller Silva se pone su cámara al hombro y con ella se inmiscuye entre el lumpen, y desde la cercanía con obreros y estudiantes (pocas veces desde los capitolios) nos brinda una fotografía en blanco y negro tan árida como rústica, un espectador que protesta, huye, se conmueve, se molesta, se asusta; la cámara es un espectador curioso que registra (a veces discretamente, a veces no) la calma y el caos, que observa atento a los rostros que quiere que no olvidemos (con nombres, apellidos y cargos), que hostiga a la oligarquía acosándola y refutándola (con la narración en off del mismo Guzmán, parca, cruda).

¹Ojo al cine (Primera edición). (2017). Colombia: Debolsillo.

En esta secuencia de créditos, mientras pasan nombres (entre otros, podemos apreciar el de Chris Marker, uno de los documentalistas más atrevidos en la historia del cine. Director de El muelle, 1962, y Sin sol, 1983) escuchamos la algarabía, los desmanes, disparos, explosiones, de fondo siempre este ruido blanco que le resulta haciendo una buena pasada a la narrativa. Entra la imagen. El palacio de la moneda ha sido bombardeado, de su terraza y sus paredes derruidas emana un humo denso y oscuro; el beligerante cocktail party que escuchamos desde el principio, no cesa, como tampoco cesan las explosiones captadas por la cámara, que recorre cada rincón, que hace zoom hacia dentro y hacia fuera sobre cada espacio del lugar; lo sabemos: adentro yace (sin vida ya, quizás) el entonces presidente de Chile: Salvador Allende. Pero no vamos a entrar en detalles todavía.

Patricio Guzmán nos lleva a la génesis, a la insurrección de la burguesía. Seis meses antes del bombardeo, hubo elecciones para renovar el parlamento. Se nos presentan apolíticos, y, sobre todo, la división entre izquierda y oposición, un ovillo que ulterior y gradualmente irá haciéndose más grande y adquiriendo dimensiones más fuertes. "[...] gracias a mi presidente (Allende), tengo una linda casa. No tengo grandes comodidades, pero no me ha faltado el pan", sentencia, de un lado, una mujer de rostro perlado por el sudor, en apoyo a la izquierda. "Este (el de Allende) es un Gobierno corrompido y degenerado, señor. Degenerado y corrompido. Inmundo. Comunistas asquerosos, tienen que salir todos de Chile", sentencia, del otro, una mujer encolerizada, en apoyo a la oposición, financiada en aquel entonces por Estados Unidos en el que es conocido como el Plan Cóndor. De esta primera secuencia, de las entrevistas, lo único que se nos muestra es un sector de la ciudadanía en apoyo a un Gobierno que le ha brindado atención, versus a otro sector que condena a este Gobierno por incomodar a la burquesía.

Posteriormente, la estructura pasa un vaivén en el que el conteo parcial de los votos ilusiona al sector de oposición con una victoria no asegurada aún. Sin embargo, un inesperado incremento de votos por la izquierda, hace que la oposición, por primera de muchas veces durante el relato, movilice a sus esbirros, a sus fuerzas de choque, para que reprendan a los ciudadanos en las calles.



Equipo principal de producción de *La batalla de Chile*; Patricio Guzmán de pie en el centro del grupo.

Los mismos uniformados con las mismas armas y las mismas tanquetas, reprendiendo a diferentes manifestantes: Obreros, estudiantes, mineros. Lo que desemboca, el 27 de abril (y como es de esperarse), con la muerte de un obrero (que, obviamente, quedó impune, pues la oposición hacía trabas a la, llamémosle, justicia), con el asesinato de un obrero de 22 años: José Ricardo Ahumada en la Avenida Bernardo O'Higgins en Santiago de Chile. 300 mil personas asisten a despedirlo. "¡Ojo por ojo!"."¡Diente por diente!". Se escucha en los gritos de la torva multitud enardecida.

La violencia en La batalla de Chile se da, en menor medida, en las pugnas ideológicas de gente de a pie (que se van a dar siempre), esto irá acrecentándose gradualmente hasta llegar a atacar directamente a obreros y asesinar a un presidente. Estas fuerzas de choque aparecen constantemente en el argumento, siempre reprendiendo con sus armas, con sus granadas de humo y gas, con sus prepotentes tanques y tanquetas. Siempre quitándoles a los



La violencia en La batalla de Chile se da, en menor medida, en las pugnas ideológicas de gente de a pie, esto irá acrecentándose gradualmente hasta llegar a atacar directamente a obreros y asesinar a un presidente.



obreros su derecho a manifestarse, y, sobre todo, a indignarse.

Por otro lado, al Allende no alzarse en contra de huelguistas, el ejército (al que Estados Unidos había financiado con 45 millones de dólares en 2 años y medio), avalado por los partidos de oposición, ha declarado autonomía. La cámara subjetiva es mucho más marcada. Centro de Santiago de Chile. Gente atraviesa la calle corriendo, se escuchan explosiones. 29 de junio. 6 tanques han atacado el Palacio de la Moneda. Un grupo de soldados armados en la calle. Uno apunta a la cámara. Dispara. La cámara tambalea y cae. Leonardo Henricksen ha filmado su propia muerte. Se repite. Guzmán hace un *iris shot* al soldado que dispara, acorta la relación de aspecto: que se vea bien su rostro.

• • •

Nuevamente sobre el negro, los helicópteros, las explosiones, los disparos, los barullos, las patrullas. "¡Mano dura!", dicen, en apoyo al Golpe de Estado, de los partidos de oposición, del derrocamiento de un Gobierno electo por el pueblo, por la clase obrera. Este 29 de junio deja un saldo de 22 muertos. La oposición comienza su levantamiento.

La oposición lleva a cabo 27 allanamientos (avalados por poder hacerlo sin una orden) en busca de armamento en la clase obrera. Marinos son encar-

celados y torturados en altamar. Asesinan a Arturo Araya, edecán de Allende. Estados Unidos asesora la planificación del Golpe de Estado.

11 de septiembre. 8 a.m., la Fuerza Aérea comienza a volar sobre Santiago. 8:20 a.m., la oposición pide a Allende su renuncia. 9:15 a.m., Allende habla por radio: "[...] yo no voy a renunciar". La cámara, desde las alturas, omnisciente, discreta, mira a un tanque de guerra transitando la calle y disparando: si Allende no se rinde, los militares iniciarán el bombardeo. La Guardia del Palacio abandona el edificio, 40 civiles eligen permanecer con el impertérrito mandatario. Con el refulgente cielo de fondo, las avionetas surcan sobre el Palacio. El Palacio de la Moneda ha sido bombardeado, de su terraza y sus paredes derruidas emana un humo denso y oscuro. Nuevamente la avioneta. Otra explosión. 2:15 p.m. Allende muere.

9 p.m. Los jefes de la sublevación declaran. "Las fuerzas armadas han actuado en el día de hoy solo bajo la inspiración patriótica de salvar al país del caos del Gobierno marxista de Salvador Allende", se presenta, cual héroe, un impasible Augusto Pinochet, quien se convertirá próximamente en el Jefe Supremo de la Nación.

Pueblos, minas y centros agrícolas son inmediatamente invadidos por el Ejército. Los estadios son ahora campos de concentración.

El pueblo, no obstante, resiste. La batalla de Chile no ha terminado.

• • •

Después del caos, viene la calma... o la melancolía. Una gaita lóbrega, fúnebre, es introducida en el campo extradiegético como símbolo de los tiempos mejores, de ese pasado que precedió al caos, la tragedia, ese pasado inasible para la buena suerte de unos, para la desgracia de la mayoría. "¡Allende, Allende, el pueblo te defiende!". Cuando Allende fue electo, la molestia que esto generó en la burguesía y en los partidos de oposición, provocó paros que paralizaron la economía nacional: buses, minas, industrias textiles, etcétera. Ante cada estrategia de la oposición por derrocar al Gobierno de Allende, se enfrentaba la organización del pueblo, que superó cualquier expectativa prevista; incluso algunos obreros que simpatizaban con la



oposición, resultan uniéndose en su contra, pues están más a favor de sus compañeros que de sus dirigentes. Entre las arengas se escucha: "¡Crear, crear, poder popular!". Y esto dio pie a cordones industriales, sindicatos y comandos populares que se apropian responsablemente de los centros de abastecimiento, llenando el vacío de sus jefes, se toman sus empresas sin ningún respaldo legal y respaldan a los obreros explotados, sometiendo a los jefes a una especie de juicio público.

Claro, como es de esperarse, la respuesta a esta organización, es la represión: las fuerzas de choque atentan contra los buses que se negaban a unirse al paro, disparos a quienes salían a manifestarse en apoyo a Allende y una explosión a un tren que transportaba obreros.

Esta, la última parte de la trilogía, es, sin embargo, la menos violenta. Es la que sustenta la posición del autor, que no es más que un ciudadano indignado y acoceado, que las cosas iban relativamente bien, que el pueblo demostró estar a la altura de sus decisiones y que injustamente fueron despojados de cualquier logro alcanzado. Despojados como el desierto del último plano. "Nos vemos, compañero", es lo último que escuchamos, lo que puede connotar una especie de optimismo en medio del paisaje trágico que ha pintado Guzmán.

• • •

La batalla de Chile se vale de muchas herramientas tradicionales del documental: arbusto parlante, narración en off, material de archivo... Pero está muy lejos de ser un documental televisivo, que se acerque más a un reportaje. No. Son justamente estos elementos yuxtapuestos con audacia e inventiva lo que le da a La batalla de Chile un valor artístico (humano y social) importante: La cámara en mano nos involucra como transeúntes de las turbulentas calles de Santiago y nos pone en medio de la acción, del lado de los sometidos por las explosiones y los disparos. Y este tratamiento visual poco sofisticado es el que nos ubica siempre en una atmósfera hostil: balance abrupto de negros y blancos, ruido (grano) predominante.

La historia parece repetirse y allí estará la memoria. Colombia y sus manifestaciones de 2021 no son la única prueba de ello, también el propio Chile en



Asedio a la Casa de la Moneda. Santiago de Chile, 11 de septiembre de 1973

2019 se alzó en contra del alza de precio del pasaje de metro; y Brasil en contra de Bolsonaro, manifestaciones retratadas con todo su crisol expresivo en Espero tu (re)vuelta (2019), de Eliza Capai. Un país sin cine es como la familia pobre a la que le llega visita y va donde la familia rica del barrio a pedir prestado el álbum familiar, prorrumpe Patricio Guzmán. A lo que se refiere es a un tema de memoria, de que las películas guardan en sí las afectaciones propias de su contexto e ideología, y allí, contenidas en imágenes, están destinadas a perdurar en el tiempo: el retrato de unas paupérrimas condiciones de vida quedará siempre en Tire Dié (1955), de Fernando Birri; la explotación de los que nada tienen, en Chircales (1972), de Marta Rodríguez y Jorge Silva; o la burocracia carcelaria, en Lecumberri (1976), de Arturo Ripstein. Así, La batalla de Chile estará siempre allí para recordarle a Latinoamérica los límites mezquinos que tienen los Gobiernos, pero también la resistencia y la valentía del pueblo para alzarse, y que su lucha no puede ser en vano.

David Guzmán Quintero es estudiante de Comunicación Audiovisual. Aficionado al teatro, la música y la literatura. Entiende la cinefilia como un paso íntimamente ligado a la realización cinematográfica y la apreciación de cine como un medio para extraer herramientas que permitan interpretar contextos.

REPRESENTACIONES DE LA VIOLENCIA EN LA FILMOGRAFÍA DE VÍCTOR GAVIRIA Natalia Restrepo Maya

La violencia es una de las cosas más divertidas de ver. Quentin Tarantino

La representación de la violencia

La violencia ha sido una de las motivaciones del arte, se ha hecho presente a través de la representación en la literatura, la pintura, la música y el teatro. En general todas las manifestaciones estéticas han abordado este tópico porque hace parte de la constitución de lo humano. El cine ha sido una de las representaciones más eficaces para la representación de la violencia y en el contexto colombiano reciente sobresale la filmografía de Víctor Gaviria.

Cine y psicoanálisis

Desde el punto de vista del psicoanálisis la violencia es la consecuencia de la pulsión de Tánatos considerado como uno de los dos impulsos en la psique del sujeto al igual que la pulsión de Eros, entendiéndose ambas pulsiones como aspectos que atraviesan los fenómenos propios del comportamiento.

Eros explicaría el hecho de amar, proteger, querer, desear, acariciar, y *Tánatos* llevaría a destruir, dañar, lastimar, atacar, aniquilar. El sujeto se debate constantemente entre estas dos fuerzas y la cultura sería el medio idóneo para su regulación a través de la inserción de las normas por medio de la representación de la autoridad a través de la figura del padre.

Una alusión al psicoanálisis y su relación con el cine queda plasmada en la frase que dice el cineasta Quentin Tarantino en el año 2004 durante la presentación de la película *Kill Bill vol. 2* en Madrid, quien afirma que "la cámara se inventó para ver besar y matar", razón por la cual es pertinente que

se pueda realizar una asociación entre la disciplina freudiana y el arte de las imágenes en movimiento.

El cineasta colombiano Víctor Gaviria

Víctor Gaviria es un amante de la creación fílmica, psicólogo de profesión, director de la cinemateca de Medellín, poeta, honoris causa en Comunicación y partícipe co-creador de los festivales de cine de las localidades de Santa fe de Antioquia y Jardín. También ha sido galardonado internacionalmente por sus recreaciones fílmicas, además se ha convertido en uno de los cineastas más reconocidos de los ámbitos nacional e internacional.

Sobresale en su producción cinematográfica la capacidad enorme de poder trasladar la realidad de su tiempo a las pantallas, dichas representaciones que hoy configuran uno de los trabajos fílmicos más conocidos por la audiencia cinéfila no solo de su país sino además del mundo entero.

En este texto se abordan cuatro producciones cinematográficas: *Rodrigo D. No futuro* (1990), *La vendedora de rosas* (1998), *Sumas y restas* (2004) y *La mujer del animal* (2016), ya que en todas se encuentra la representación de la violencia como un aspecto transversal, de esta manera se manifiesta un realismo de factura impecable que es característico de este creador de historias.

Filmografía

En Rodrigo D. No futuro (1990) se encuentra la representación de una violencia simbólica expresada en el abandono que sienten los personajes adolescentes que encarnan a los jóvenes medellinenses de los sectores más vulnerables de la ciudad, quienes se ven afectados por el conflicto del narcotráfico. Esta juventud se encuentra ubicada en la Medellín de finales de los años ochenta, en la cual se refugian en la música punk como una manera de hacer catarsis frente a las situaciones caóticas que esta problemática ha ocasionado en la capital antioqueña. Es así como se plasma la historia de un huérfano de madre que se ve enfrentado a la inconformidad y el descontento con la sociedad que lo agobia, en un panorama poco alentador que dificulta en la ausencia estatal y la hostilidad del ambiente urbano la alternativa para poder salir adelante en medio de la marginalidad y la desesperanza.

En La vendedora de rosas (1998) se encuentra la representación de la violencia referida al abandono infantil, una población vulnerable, que encuentra en las calles la búsqueda del sustento diario para alcanzar a sobrevivir por medio de la venta informal que en el lenguaje coloquial se denomina rebusque. Es una violencia social representada en unos niños que se dedican a vivir las calles de una ciudad que no les da el lugar de protección al cual tienen derecho, dicha violencia es gubernamental y pone en relieve la complejidad de las situaciones a las cuales se ven abocados los más pequeños en un ambiente inhóspito que los margina y les deja pocas alternativas para su desarrollo humano.

En Sumas y restas (2004) se representa la violencia del narcotráfico que logra permear las capas sociales menos vulnerables, como por ejemplo la clase media, que se ve tentada ante la posibilidad de acceder al dinero fácil y se inmiscuye en la ilegalidad con consecuencias no gratas. Queda manifiesta la idea de que ingresar en el mundo de la mafia tiene contraindicaciones y que ni siquiera la población ilustrada y con un estatus más favorecido socialmente, logra escapar de los tentáculos que la cultura del bajo mundo que ha trascendido a todos los estratos socioeconómicos. Una violencia que viene de los negocios al margen de la ley y que alcanza a desestabilizar hasta a los más pudientes.

En La mujer del animal (2016) se manifiesta la representación de la violencia de género por medio de un personaje femenino vulnerable que padece los rigores del patriarcado y la sociedad machista en la cual el papel de la mujer es violentado por el



El actor Ramiro Meneses, protagonista de Rodrigo D. No futuro (1990)

comportamiento frecuentemente agresivo no solo de la población masculina sino también del contexto. La masculinidad es representada con características hegemónicas, se muestra poderosa, agresiva, violenta y fuerte. De otro lado, la feminidad se representa dócil, sumisa, obediente y pasiva. Es así como se vislumbra una tensión entre los personajes con matices en el ámbito privado/público trascendiendo desde la vida sexual, afectiva e íntima hasta aspectos de tipo social, económico y político.

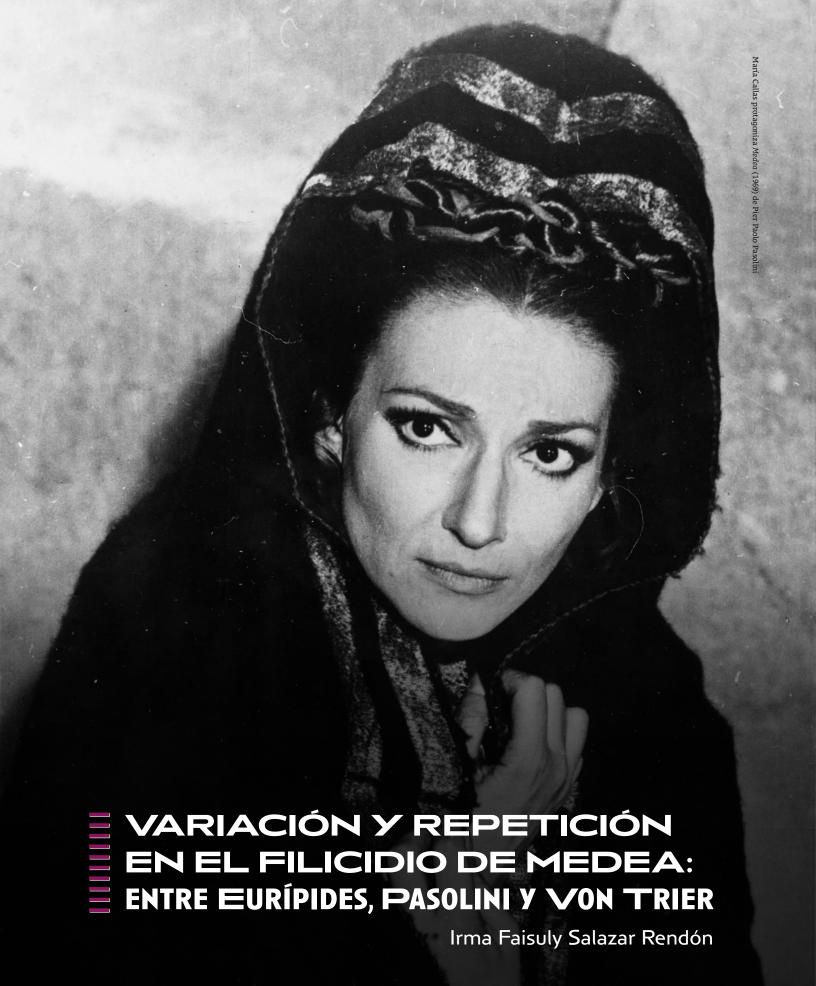
Consideraciones finales

La filmografía de Víctor Gaviria permite a la audiencia un acercamiento a las representaciones de la violencia en el contexto colombiano gracias a los discursos del realismo que permite ver en el espejo a la sociedad colombiana a través del séptimo arte.

Por ende, es fundamental para los cinéfilos propender una mirada hacia este tipo de producciones cinematográficas, ya que le facilitarán una reflexión desde el arte hacia la vida cotidiana, promoviendo discusiones que son necesarias para pensar las maneras en las cuales el cine puede crear espacios de debate, controversia y posibles soluciones, no solo en el contexto académico desde las ciencias humanas y sociales, sino también desde la apreciación cinematográfica, con el propósito de poder hacer frente a las diferentes maneras en las cuales la sociedad podría proponer estrategias para

disminuir las consecuencias de dicho fenómeno.

El cine es una ventana que permite el reconocimiento propio y del otro, es un diálogo abierto a la motivación para que como sociedad se puedan construir alternativas de transformación, puesto que no solo se limita a una función contemplativa desde el ocio y el entretenimiento sino que también aporta al conocimiento por constituirse como una posible representación de la vida que deviene en una observación minuciosa de aquello a lo que se le denomina realidad.



Los clásicos son libros que ejercen una influencia particular, ya sea cuando se imponen por inolvidables, ya sea cuando se esconden en los pliegues de la memoria mimetizándose con el inconsciente colectivo o individual. Italo Calvino

11111111111111111111

Al pensar en un clásico como es en este caso la tragedia Medea, cuyo origen más conocido se encuentra en Eurípides, tenemos la convicción de que su importancia radica en la universalidad que le atañe, esto teniendo en cuenta su atemporalidad. En ese sentido cabe preguntarse ¿Qué puede hacer el tiempo 'presente' para recuperar un clásico? Para atender a este interrogante tendremos en cuenta tres aseveraciones, la primera recoge la idea de que la lectura de un clásico implica un descubrimiento en cada uno de sus acercamientos, toda vez que este es un siempre 'diciendo' en las diferentes manifestaciones de arte en que se presente; segundo, lo anterior posibilita "asumir el evento del vaivén entre lo antiquo y lo nuevo; y tercero, se hace posible establecer relaciones de repetición y variación sobre aquello novedoso que se dijo o se dice en favor de procesos analógicos.

Lo dicho anteriormente tiene propósito, toda vez que, como indica el título, la intencionalidad de este escrito reside en realizar el proceso analógico mencionado, entre la tragedia de Eurípides *Medea*, considerada ésta como texto base de las adaptaciones cinematográficas de Pier Paolo Pasolini (1969) y Lars Von Trier (1988) a la luz de la repetición y variación en la escenificación del filicidio y acto violento cometido por las Medeas de dichas obras. Ahora bien, las diversas actualizaciones de un clásico hacen que el mito que contiene permanezca vigente, no obstante, es una vigencia siempre transformativa, puesto que presenta reestructura-

ción, lo que demuestra el ímpetu creativo y estético de quien la adapta. Tarea aún más ardua quizás para el séptimo arte, pues se trata de encarnar en imágenes y gestos lo que el texto originario presenta en discurso y diálogo, pues finalmente lo que importa en la tragedia de Eurípides es su habilidad de escritura del mito de Medea. Por otro lado, en Pasolini y Von Trier importa que la selección escenográfica, actoral, espacio-tiempo, etc. funcione en conexión con ese 'origen' aunque no siempre sea concordante.

Medea de Eurípides, violencia y venganza por justicia La Medea de Eurípides (431 a. c) si bien no es el origen del mito, reconocemos que ha recibido la etiqueta 'clásico', representa el momento trágico de una mujer hechicera y además extranjera, pues luego de robar el Vellocino de Oro para ayudar a Jasón, su amado, huye a Corintos con este y se hacen padres de dos niños. No obstante, años después Jasón se compromete con Glauce, la hija del rey Creonte con la justificación de un futuro benefactor para sus hijos y Medea. Ella, en afán de venganza, mata a sus hijos y huye hacia Atenas en un dragón alado.

El principio bajo el cual Eurípides hace de Medea un personaje violento es porque desde los inicios de su creación literaria se interesó por la figura del daímon¹. Con todo, aunque se trata del carácter de Medea, resulta que la perspectiva del mito no

¹ Para que haya tragedia, el texto debe poder significar dos cosas a la vez: en el hombre es su carácter lo que se llama daímon; y a la inversa, en el hombre lo que se llama carácter es en realidad un *daímon*. (Naquet y Vernant, 2002, p. 33)

es sobre la realidad, sino sobre las problemáticas a las cuales eran sometidas las mujeres de la polis griega. Eurípides (1991) le hace decir a Medea:

De todo lo que tiene vida y pensamiento, nosotras, las mujeres somos el ser más desgraciado. Empezamos por tener que comprar un esposo con dispendio de riquezas y tomar un amo de nuestro cuerpo, y este es el peor de los males...Un hombre, cuando le resulta molesto vivir con los suyos, sale fuera de casa y calma el disgusto de su corazón...Nosotras necesariamente tenemos que mirar a un solo ser". (p. 222)

Es por esto que Medea le da preeminencia a su vehemente pathos (pasión), generando con esto oposición entre aguantar la humillación o asesinar a sus hijos, oposición que se genera porque la tragedia presenta individuos en necesidad de obrar para salir de una encrucijada de la que no pueden escapar. Asimismo, sea cual fuere su decisión, el mayor logro era el de tentar el destino corriendo el riesgo de caer en su propia trampa. ¿Resultado de tal instigación? cometer filicidio para exigir justicia por mano propia.

Medea no solo ha sido autora del filicidio, la mitología griega da cuenta de una Medea que hizo uso de la persuasión para que Pelias muriera descuartizado por mano de sus propias hijas, esto en venganza por la muerte del padre de Jasón. Además de este incidente, mata a su hermano Apsirto, en medio de la huida con el Vellocino de Oro, para poder escapar con su amado². Nótese que dichos asesinatos son siempre hechos en nombre de Jasón y, además, la tragedia dará cuenta de otros cuatro, el de Glauce, el rey Creonte y sus dos hijos, estos últimos los pone en duda al menos en cuatro ocasiones.

Para la muerte de Glauce, Medea envía con sus dos hijos una corona de oro laminado envenenada y un peplo. La futura reina, al hacer uso de las prendas, muere y el rey Creonte la sigue al caer envenenado también por abrazarla. En cuanto a la muerte de sus hijos, vacila varias veces:



Medea (1868) por Frederick Sandys

Mi corazón desfallece, cuando veo la brillante mirada de mis hijos. No podría hacerlo. Adiós a mis anteriores planes. Sacaré a mis hijos de esta tierra. ¿Por qué, por afligir a su padre con la desgracia de ellos, debo procurarme a mí mismo un mal doble? ¡No y no, adiós a mis planes!... ¡Ay, ay! ¡No, corazón mío, no realices este crimen! ¡Déjalos, desdichada! ¡Ahorra el sacrificio de tus hijos! (Eurípides, 1991, p. 255)

En las expresiones se evidencia la lucha interna que Medea tiene al hablar consigo misma, cuando tiene reflexiones serenas parece situarse en el diálogo como antagonista, sin embargo, las pasiones del corazón son más fuertes y, finalmente, el daímon alojado allí resuelve la lucha interna y comienza la despedida con sus hijos³. A la postre ocurre lo anunciado desde el inicio por la Nodriza: "Ella odia

² ¡Gran Zeus y Temis! ¿Veis lo que sufro, encadenada con grandes juramentos a un esposo maldito? ¡Ojalá que a él y a su esposa pueda yo verlos un día desgarrados en sus palacios, por las injusticias que son los primeros en atreverse a hacerme! ¡Oh padre, oh ciudad de los que me alejé, después de matar vergonzosamente a mi hermano! (Eurípides, 1991, p. 219)

³ Vamos desdichada mano mía, toma la espada! ¡Tómala! ¡Salta la barrera que abrirá paso a una vida dolorosa! ¡No te eches atrás! ¡No pienses que se trata de tus queridísimos hijos, que tú los has dado a luz! (Eurípides, 1991, p. 257)

a sus hijos y no se alegra al verlos, y temo que vaya a tramar algo inesperado" (Eurípides, 1991, p. 214).

No obstante, la forma de narración pone límite a la escenificación de la muerte y la violencia en el teatro, pues en este nunca se muestra el acto de crueldad, toda vez que generaría lo contrario a lo pretendido por la *polis* griega, la cual buscaba manifestar la mimética de un mundo ilusorio que diera cuenta de la vida de mujeres, metecos, reyes y héroes, para crear una atmósfera de compasión por sus malas decisiones (*hamartía*) y no por considerarlos éticamente incorrectos (*peccatum*). Según Naquet y Vernant (2002), lo imperante es comprender que:

El personaje trágico se forma en la distancia que separa daímon de ethos, pues la culpabilidad trágica se establece entre la antigua concepción religiosa de la falta – mácula– de la hamartía, enfermedad del espíritu, delirio enviado por los dioses, que engendra necesariamente el crimen. (p. 41)

De manera que el límite en la escenificación del acto violento en la tragedia es condicionado por el doble juego entre lo visto y lo oculto, en tanto narra lo sucedido sin mucho detalle y oculta en el escenario el acto bárbaro, pues este sale a la luz por medio de la narración del Corifeo: "¿Lo oyes? ¿Oyes el grito de los niños? —...Niños (desde adentro)— ¡Ay de mí! ¿Qué hacer? ¿Adónde huir de las manos de mi madre? (Eurípides, 1991, p. 259), y solo al final de la tragedia, después de Jasón haber intentado llegar a tiempo para impedir el infortunio, se presenta a Medea huyendo en un dragón con el cadáver de sus hijos.

Medea de Pasolini, violencia onírica y mágica

Pasolini rechaza la tradición cinematográfica, sin embargo, adopta el conocimiento de lo común y lo antiguo, en otras palabras "lo clásico y lo pasado" para formular los fundamentos de los tópicos de sus películas, de donde resulta que el mito y la idea de destino toma papel protagónico en los intereses del director, por lo cual adapta obras de la antigüedad como *Edipo*, *Medea* y *La Orestiada*.

[...] el límite en la escenificación del acto violento en la tragedia es condicionado por el doble juego entre lo visto y lo oculto, en tanto narra lo sucedido sin mucho detalle y oculta en el escenario el acto bárbaro

[...]

.....

Dicha apropiación implica asumir el riesgo del anacronismo, el cual no es en absoluto término denigrante, a no ser que sea visto desde el punto de vista de aquellos historiadores para quienes dichos procesos "analógicos" son un pecado capital. Empero, asumirlo hace necesario tener conocimiento de causa, lo cual está estrechamente ligado con la formación del director, quien realizó investigaciones filológicas, literarias y estéticas sobre la época helénica. Y justamente ese conocimiento es lo que posibilita "suspender las propias categorías para captar las de esos "otros" que hipotéticamente fueron los antiquos griegos... para abogar por una práctica controlada del anacronismo" (Loraux, 2008, p. 207). Podría decirse que es un lujo que puede darse el director italiano4.

Con esto, Pasolini opta por hacer representaciones modernas con problemas antiguos y con marcadas propuestas antitéticas, donde semánticos opuestos construyen la trama simbólica de sus filmes. "Pasolini decía que su figura estilística era el oxímoron, la unión de los opuestos" (González, s.f, p. 47), con la objeción y/o salvedad de que esos opuestos no se unen armónicamente, sino que se interpelan violentamente.

⁴ Pasolini, lejos de pretender respetar la estructura clásica de la tragedia de Eurípides, realiza un trabajo que se distancia de la narración original. Además de introducir al centauro Quirón como un personaje definitorio, es el educador del héroe, el desarrollo temporal del relato difiere sobremanera de la obra original. (Fresneda Delgado, 2014, p. 157)



Medea (1969) de Pier Paolo Pasolini.

En este orden de ideas, lo que le interesa a Pasolini de la tragedia Medea es retratar la frontera que divide lo racional e irracional, campos semánticos que representan Jasón y Medea respectivamente, en donde el primero es la fuerza de la civilización y la segunda la fuerza desmesurada e incontrolable de la naturaleza (hybris)⁵. Asimismo, Medea, interpretada por María Callas, representa también el oxímoron entre vida y muerte desde una perspectiva completamente salvaje, lo cual tiene relación con Eurípides toda vez que Pasolini vuelve sobre la opresión ejercida por la civilización (Jasón) contra "lo salvaje" y la mujer, otorgando eco a lo dicho por Medea en la tragedia griega: "de todo lo que tiene vida y pensamiento, nosotras, las mujeres somos el ser más desgraciado", ser que sufre su condición y por ende coaccionado en la necesidad de asesinar.

La Medea de Pasolini asesina a su hermano en pantalla, mientras que la de Eurípides solo lo menciona en reflexiones consigo misma. También hay variación en la muerte de Glauce y el rey Creon-

te, pues en el film sucede por medio de los hechizos de Medea llevados a cabo con la ayuda de su abuelo Helios, quien le da el soplo de aliento que le permite retomar sus pausados talentos para poder hechizar la vestimenta sagrada que da como regalo a Glauce en envió mediado por sus hijos. Glauce al usarla enloquece y se prende en llamas junto con su padre que trata de salvarla⁶. En la Medea de Eurípides mueren a causa de las púas de su corona envenenada, acto que no es detallado ni mostrado en la escenificación teatral, pues es un mensajero quien informa y narra lo sucedido. De este modo, parece que Pasolini se interesa por la hechicera que va más acompañada del favor de los dioses, además, este "opta por filmar la escena dos veces con el fin de establecer las diferencias entre la realidad y la concepción mental" (Fresneda Delgado, 2014, p. 100).

En la escenificación de los dos asesinatos que le siquen, los de sus hijos, no es manifiesta la dubitación de la madre, aunque esta alza la mirada hacia el Sol, ¿Tal vez buscando convicción, o tratando de revitalizar sus cualidades de maga? En cuanto a la descripción del filicidio, este va acompañado del canto fúnebre que entona el pedagogo para los niños, que por añadidura da comienzo al ritual de muerte sin sufrimiento. Medea los baña, los viste, carga en sus brazos y hace de una daga la cómplice de su venganza. Esta muerte tiene repetición con la versión del trágico solo en el hecho de que el acto violento no es expreso con demasiado detalle, del mismo modo Pasolini solo se sirve de la daga con sangre y la analogía musical para informar de lo ocurrido.

Medea de Von Trier, violencia anunciada y expresa Con el guion de Carl Theodor Dreyer, Von Trier lleva a la pantalla la tragedia griega y se podría decir que hace del filme una copia casi fiel, desde la ambientación tenue, hasta el mar como representación de lamento. Medea (Kristen Olsen) se levanta con sed de venganza y las olas se agitan a su vez, Medea planifica su hazaña y el mar susurra bonanza. El rey Creonte la visita cuando aquella recoge hiervas venenosas para llevar a cabo su muerte y la de su hija y la niebla se torna espesa, como si

⁵ Añádase también a Quirón, centauro educador de Jason, como la suma de ambas naturalezas.

⁶ Pasolini presenta una segunda escenificación, en la cual Glauce enloquece al usar el vestido lo que motiva que se tire por un barranco y Creonte la sigue.



representara el velo que no deja ver que la muerte se le aproxima.

No obstante, el espectador desde el inicio ya se percata del hecho de la muerte, lo que de todos modos sirve de contextualización. Mientras que la Medea de Eurípides y la de Pasolini no anuncian desde un principio la muerte de los niños, Von Trier en la presentación de la película enseña la imagen de los dos niños colgados de la letra *D*, de suerte que genera expectativa⁷.

A diferencia de Pasolini, que comienza contextualizando la historia con el viaje de *Los Argonautas* de Apolonio de Rodas y la presentación de la naturaleza de Jason y Medea, Von Trier lo presenta en un par de minutos muy al estilo del argumento de las tragedias griegas, en función de esto la historia comienza con una Medea que ya se encuentra en estado de abandono, con planes de venganza y muerte.

La venganza realizada por esta tiene variación del mito 'originario' en la forma mas no en el contenido. Mantiene la cronología de la trama y su esencia, pero no es completamente literal y, de hecho, es muy silente, presentando a una Medea que habla con sus gestos y el entorno.

Ahora, cambios significativos se hallan en la psicología de los personajes. El Jasón de Eurípides es retórico y por tanto engañoso, el de Pasolini es semejante, avaricioso y picaresco, mientras que el de Von Trier es un hombre justificado, en él predomina su deber con el rey Creonte, situación que se ve

.....

[...] el espectador desde el inicio ya se percata del hecho de la muerte, lo que de todos modos sirve de contextualización.

reflejada en la dificultad de consumar con Glauce luego del matrimonio. La Glauce de Eurípides no tiene voz, la de Pasolini tiene una figura civilizada, suntuosa y poco protagonismo, y la de Von Trier tiene voz activa, es una joven rodeada de sirvientes y que demanda las caricias de Jasón. También está su padre, no tan humanizado como el de Pasolini y muy cercano al de Eurípides.

En cuanto al personaje principal, si bien le concede su posición de hechicera, esta no es tan onírica ni mágica, pues lo que le interesa al director danés es ese mismo daímon de la tragedia antigua, pues esta "se presenta como un ser ajeno al culto, no alude al Sol divinizado, sus actos están completamente desacralizados. Asimismo, respondiendo a un afán de verosimilitud, el elemento mágico queda completamente excluido" (Zorrilla, 2017, p. 108).

De esta suerte, la muerte de Glauce y Creonte es producida por un brebaje que causa la muerte vía sanguínea, empero, la muerte no es escenificada con los personajes implicados, ni es informada por un mensajero, ni demás presentes, así su simbolización la marca la muerte de un caballo que antes fue rozado con las púas de la corona. Además, el acto trágico moderno no requiere estrictamente del mensajero, toda vez que se muestra en escena el acontecimiento en simultaneo.

El espectador no necesita ver su muerte, ya puede intuirla. El paralelismo con los animales no solo se reduce a esta secuencia. Los dos perros que acompañan constantemente a Jasón parecen remitir a sus dos hijos: el deber para con Corinto lo llevan a la traición, pero siempre tiene presente su antigua vida. (Zorrilla, 2017, p. 109).

Ahora bien, en el momento crucial, el asesinato de sus hijos, resulta más cruento para el espectador y a la vez denota compasión, ya que, al igual que la Medea de Eurípides, ella duda y padece la muerte de sus hijos. Esto es evidenciado en varias escenas: su niño pequeño se lastima la rodilla y la madre lo abraza y besa su herida; al culmen del film cuando va camino a campo abierto, donde los

⁷Lo dicho tiene que ver con los intereses de Dreyer, porque tanto el tópico de esta adaptación como en el de sus otros filmes, tienen enfoque en los problemas de la mujer y el infanticidio. El ejemplo más diciente es el film El presidente (1919), una joven queda embarazada de un aristócrata con el cual no puede contraer matrimonio y además es acusada de asesinar a su recién nacido.

va a asesinar, los lleva cargados, ¿arrastrando el peso de su destino?; y cuando finalmente llegan, ella vacila y se toma largo tiempo padeciendo antes de actuar. Como si fuera poco, su hijo mayor le anuncia que sabe lo que pasará, como si comprendiera que no queda más camino que ese, pero brindando ayuda a su madre al colgar del árbol a su hermano pequeño, quien puso resistencia. Medea abraza al pequeño, llora y observa su rodilla recordando aquel acto de amor, finalmente el hijo mayor pide asistencia a su madre para ahorcarse él mismo.

Conclusión: el acto violento de Medea como hamartía o peccatum

Tal vez la dificultad de adaptar un clásico y convertirlo en un drama moderno implica para el espectador un cambio de concepción, aún más en aquel que es pasivo y no tiene conocimiento de causa, esto comprendiendo también que somos hijos de nuestra época. Lo dicho tiene que ver con la consideración de que, los actos violentos de las tragedias griegas corresponden al juego de las fuerzas sobrenaturales en el que finalmente el personaje trágico forja su desgracia con sus propias manos, todo debido a "dar un paso en falso", es decir, "hamartía", por darle paso seguro y cabida a la hybris y a su daímon, esto es, el trágico sufre y es violento por un error de juicio, no es en razón de su maldad, sino por la consecuencia de su ignorancia.



Medea (1988) de Lars von Trier.

No obstante, ver un acto cruel adaptado en tiempos modernos puede tomar otro significante, pues se presenta un paso importante al ver el drama con concepciones teológicas y cristianas. En este orden de ideas, su categoría tiene dificultades al categorizarse como "hamartía" y, por ende, pasa a nombrarse "peccatum". En este punto es inconcebible que una madre cometa filicidio, pues esto implica la transgresión voluntaria y decidida de los mandamientos divinos. Además, se fomenta la concepción maniqueísta del mundo y en lugar de lograr que el personaje genere el conocimiento de un clásico y comprensión del momento trágico, el espectador puede sentir repudio al pensar que son actos con la intención declarada de hacer daño.

Finalmente, de la tragedia griega *Medea* al paso de su recuperación y reapropiación en drama moderno queda insinuada la pregunta: Medea, ¿madre o monstruo?

Referencias

Eurípides. (1991). Tragedias I. Gredos.

González, F. Consideraciones sobre el estilo en el cine de Pasolini. Pier Paolo Pasolini palabra de corsario, 45-47. ISBN: 84-86418-55-0

Farfán, L. (2014). Escenarios de violencia. Una mirada desde Grecia antigua. Eidos: Revista de Filosofía de la Universidad del Norte, (20), 12-37. ISSN: 1692-8857

Fresneda Delgado, I. (2014). Medea de Pier Paolo Pasolini. Bilduma Ars, (4), 149-157. ISSN 1989-9262

Loraux, N. (2008). La guerra civil en Atenas. Akal

Naquet y Vernant. (2002). *Mito y tragedia en la Grecia antigua*. Paidós ibérica

Zorrilla, I. (2017). Medea. Euripides, Pasolini, Von Trier. *Revista TYCHO*, (5), 93-114. ISSN: 2340-6682

Faisuly Salazar Rendón es estudiante de séptimo semestre de la Universidad Católica Luis Amigó. Desde el año 2019 hasta la fecha hace parte del Semillero de Estudios Antiguos. Además, se ha interesado por relacionar tópicos del cine con teorías filosóficas.

MICHAEL HANEKE: HABLAR DE VIOLENCIA CON VIOLENCIA Alejandra Uribe Fernández



Vemos a un matrimonio y a su hija morir lentamente por una sobredosis de fármacos. Vemos a un adolescente matar a una muchacha de su edad con una pistola aturdidora para ganado. Una jornada de terror y sadismo. Escopetas, balas, cuchillos, palos de golf. Guerras y masacres. Y más allá de la sangre y el sufrimiento plasmado en los rostros que ves en la pantalla, nos ataca el horror que implica saber que estos actos pueden ser y son reales fuera de la sala de cine o del televisor, porque son inherentes a la naturaleza humana.

Este abanico de expresiones de violencia es solo una manera simplista de pedir pista para aproximarse al director austriaco Michael Haneke y a su filmografía, extendida a lo largo de casi 50 años y realizada en, por lo menos, cinco idiomas. Un corpus que bien puede configurarse como uno dedicado a la violencia. Gracias a filmes como Funny Games (Juegos divertidos), Caché (Escondido) y Das weiße Band (La cinta blanca), el director es reconocido por su interés en la representación de la violencia en y conjugada con los más diversos aspectos de la sociedad contemporánea. La anterior afirmación resulta curiosa, por no decir contradictoria, después de saber que el mismo Haneke ha dicho que siente extremo terror a la violencia, particularmente a la física:

La violencia física me genera un miedo extremo. Pero este miedo no es una consecuencia de haberla experimentado. Por ejemplo, nunca he sido golpeado. Sin embargo, creo que no soporto ver violencia de ninguna forma [...] Supongo que haber tenido una infancia en la que fui protegido de las realidades de la vida hace que, para mí, sea muy difícil soportar la violencia (cine-fils magazine, 2010).

Pero sentirse fascinado por algo no implica, nece-

sariamente, una afinidad por ello. En relación con la violencia específicamente, querer entender sus razones, desentrañar los porqués y explorar las causas y las consecuencias de eventos específicos o de cómo su gran fantasma se ha extendido a lo largo de la historia de la humanidad no equivale a sentirse atraído por ella. Todo lo anterior bien podría describir, a grandes rasgos, la filmografía de Haneke.

En sus largometrajes siempre hay una sensación de perpetua indagación y de búsquedas, a veces crípticas y a veces casi demasiado obvias. Se trata de una amplia muestra de filmes que puede pasar de la violencia sutil de ignorar a la propia hija y no brindarle el tipo de amor que necesita —lo que se deja entrever en *Der siebente Kontinent* (El séptimo continente)— al acto supremo de violencia en el que se constituye el matar a un hijo frente a sus propios padres en medio de un ataque que ya lleva varias horas —el núcleo de la trama de *Funny Games*—.

Haneke entiende la violencia como un fenómeno complejo, multifactorial y polifacético. Es por eso que en este ensayo me acercaré a varios tópicos que aparecen de forma frecuente en su obra, los cuales funcionan como variables que, al ser



modificadas por variaciones de tiempo, lugar, idioma, momentos históricos, problemáticas sociales, entre otros; presentan las perspectivas de un director que construye sobre el cuestionamiento y la exploración.

Si bien la filmografía de Michael Haneke al día de hoy abarca 13 largometrajes y alrededor de una docena de filmes televisivos, para la construcción de este texto me basaré en cinco obras en particular: Der siebente Kontinent (1989), Benny's Video (1992), Funny Games (1997), Code inconnu: Récit incomplet de divers voyages (Código desconocido: relato incompleto de diversos viajes) (2000) y Caché (2005).

Pobres los ricos

Después de la violencia, el hilo más visible que se puede percibir al realizar un repaso global por la filmografía de Haneke es el hecho de que casi todos –por no decir que todos– los protagonistas de sus películas pertenecen a la clase media-alta. Se trata de familias acomodadas de Austria y Francia, poseedores de casas de campo al pie de lagos enclavados en los Alpes (como los Schober de Funny Games) o negocios propios en el centro de Viena (los Schober de Der siebente Kontinent). El Georges de Caché es el conductor de un programa dedicado a la literatura transmitido por la televisión pública francesa y su Anne es una exitosa profesional de la industria editorial.

En los casos en los que la profesión de los padres no se hace explícita, las comodidades de las familias se dejan dilucidar de manera clara: el apartamento de Benny y sus padres, el acceso que el adolescente tiene a tecnología audiovisual de punta (elemento central de la trama de Benny's Video); el auto que maneja Georges Laurent (un BMW de vanguardia) por los suburbios de París en su búsqueda por el origen de las cintas de vigilancia que lo perturban en Caché; o hobbies tradicionalmente relacionados a la clase alta como el golf y la vela en Funny Games. Incluso en Code Inconnu, donde vemos a una Juliette Binoche interpretando a una actriz emergente hambrienta por un éxito que todavía parece lejano, resalta un capital cultural -no tanto económico- que hace que este personaje contraste de gran manera con otras de las figuras de este largometraje, que incluye una gran familia de inmigrantes de Malí y una inmigrante ilegal rumana que solo puede dedicarse a la mendicidad para sobrevivir en su estancia en Francia. Los Laurent de *Caché* viven en medio de los libros y el conocimiento, los Schober de *Funny Games* pasan el tiempo de viaje jugando a adivinar pasajes de óperas poco conocidas y Georges, pareja de Anne, la actriz de Code Inconnu, es un fotógrafo de guerra permeado por el conocimiento del conflicto y, por consiguiente, de lo que hay más allá de la *Île-de-France*.

Así, Haneke se ha dedicado a narrar casi la entereza de su obra desde la perspectiva de la pequeña burquesía y atención, porque reconocer este termino en su especificidad es de suma importancia. El realizador nunca ha abordado sus historias desde las más altas esferas de la sociedad. Nunca ha habido banqueros, empresarios, líderes, realeza ni nada similar. Los de Haneke son personajes que, si bien viven en medio de ciertos privilegios, habitan una línea que roza las realidades de los sótanos de la sociedad. Los Laurent y los Schober, los Georges y las Annes, reniegan de sus posiciones -ya sea a través de la palabra o el gesto- para así lograr verse y sentirse como liberales, progresistas, miembros productivos y conscientes de la sociedad (Monk, 2010).

Esto deja un espacio en el que pueden inmiscuirse sentimientos como la culpa o el hastío sin ningún problema. Más allá de una crítica, son observaciones que Haneke hace de la *petite bourgeoisie* (Sarrey, 2021), los males que la plagan y las formas en las que se autodestruye y facilita la destrucción de los demás.



La familia Schober de *Der siebente Kontinent:* Georg (Dieter Berner), Anna (Birgit Doll) y su hija, Eva (Leni Tanzer)

Hastío aquí, guerra allá

Un detalle particular –casi un guiño – que Haneke ha procurado incluir en casi todos sus largometrajes es una mención a un conflicto armado en curso en el tiempo de emplazamiento de cada historia. Las apariciones de estas guerras varían en su magnitud y modo. Así, mientras que en *Der siebente Kontinent* se menciona la Guerra del Golfo en las noticias en la radio que los Schober escuchan al inicio de su jornada, en *Code Inconnu* la Guerra de Kosovo tiene mayor protagonismo visual, gracias a una serie de fotografías del conflicto que –asumimos – fueron tomadas y son descritas a través de

[...] es inevitable visualizar una relación de tensión entre Europa y otros continentes, ya sea por causa de la colonización, el extractivismo, la explotación disfrazada de turismo o la inacción frente al conflicto.

una voz en *off* por Georges, fotógrafo de guerra y pareja de Anne. En *Benny's Video*, nos topamos con otros teatros de las guerras yugoslavas y en *Caché*, recibimos noticias de la actual –para el momento–Guerra de Irak. Sin embargo, es una guerra pasada, la Guerra de independencia de Argelia, la que cobra mayor sentido y tiene un peso más grande en la trama.

La yuxtaposición de los dolores de la pequeña burguesía y los horrores de la guerra en otras latitudes crean un fuerte contraste y dejan ver el interés que Haneke tiene por ofrecer una visión amplia de la sociedad global actual. Además, es inevitable visualizar una relación de tensión entre Europa y otros continentes, ya sea por causa de la colonización

(Francia-Argelia y Francia-Malí), el extractivismo, la explotación disfrazada de turismo (concretado en el viaje de escape de Benny y su madre a Egipto) o la inacción frente al conflicto, materializado con fuerza en una conversación que tienen los personajes de Code Inconnu, en medio de una cena de amigos, sobre la pertinencia y utilidad de mostrar de una manera tan explícita las consecuencias sangrientas de la guerra en Kosovo.

El otro

Independientemente de lo anterior, para Haneke no es indispensable mostrar guerras en otros continentes para presentar a un otro, ya que lo personifica a través de figuras específicas. En Benny's Video se muestra un otro de clase baja por medio de la adolescente que el personaje titular asesina sin ninguna señal de advertencia. En Code Inconnu hay varios otros: un francés de origen africano y su familia, atormentados por el racismo y la falta de oportunidades; una inmigrante ilegal rumana que, por momentos, deja de ser un otro al adquirir agencia y volverse personaje nuclear; para cerrar, el otro árabe, de gran relevancia en la sociedad francesa que aún vive en medio de la tensión racial y colonial. Este otro es dicotómico y aparece representado de una manera altamente moral en la misma escena: por un lado, un hombre árabe joven que acosa a Anne (Juliette Binoche) en el metro de París y que finaliza su aparición escupiéndole en el rostro; por el otro, un hombre árabe viejo, quien es testigo del acoso y se levanta, en un último momento, a defender a Anne.

Pero es en Caché donde el otro llega al centro de mayor interés, pero, cuidado, porque no se trata simplemente del otro representado por Majid y su hijo, ciudadanos franceses de ascendencia argelina. En primera instancia, es un otro que vigila desde las sombras. Un otro que Georges (interpretado por Daniel Auteuil) no puede identificar cuando recibe una primera cinta de vigilancia; no sabe dónde está, cómo se ve, qué intenciones tiene, qué espera obtener de los Laurent. Cuando Georges comienza a recibir pistas que lo remiten a su infancia y pensando que la persona detrás de todo lo que está sucediendo puede ser Majid, aquel huérfano argelino que no fue adoptado por culpa de las mentiras de un Georges de seis años, el otro pasa a tener -para Georges- el rostro de un argelino cualquiera, motivado por la ira, la decepción, la violencia originada



en una sed de venganza que, aunque podría ser real, hasta ese punto solo se trata de una creación manufacturada por la culpa de Georges. Así, la "campaña de terror" trasciende a los individuos y llega al campo de lo histórico y lo étnico:

El acto voyerístico de filmar también apunta a la pregunta por la vigilancia colonial, la cual se relaciona con la problemática racial subyacente en el conflicto reprimido por Georges. Haneke investiga la manera mediante la cual el poder simbólico apropiado por la autoridad del Estado francés facilita la discriminación. Georges, un modelo representativo de la sociedad civil/civilizada, aparece desgarrado por miedos primitivos de "terror" salvaje imaginario y trata desesperadamente de ejercer su dominio contra las agresiones argelinas que, de todas formas, son una parte necesaria del sistema (Dobrogoszcz, 2011).

La pantalla dentro de la pantalla dentro de la pantalla

Michael Haneke no es un director que le tenga miedo a sentar una posición. El director juzga tanto a sus personajes como a los espectadores de sus filmes y, en ocasiones, a él mismo como creador de las mismas lecciones que quiere dar. Esto queda claro en filmes que son, en diferentes grados dependiendo del título, autorreferenciales, autorreflexivos y autoconscientes.

El realizador utiliza diferentes dispositivos metaficticios y esto, casi siempre, para provocar (Bruun Madsen, 2015) o, en segunda instancia, para proponer cuestionamientos acerca de la relación entre realidad y ficción. De nuevo, este tipo de preguntas puede plantearse de manera sutil o golpear al espectador con inmensa obviedad como sucede con una de las últimas conversaciones que tienen Paul y Peter, antagonistas de Funny Games, en la que el segundo parece estarle contando al primero algún tipo de historia que vio en alguna película:

- ... cuando Kelvin supera la gravitación, resulta que ese universo es real pero el otro solo es ficción. ¿Y eso cómo pasa? ¡Yo qué sé! Era como un modelo de proyección en el ciberespacio. ¿Y ahora dónde está el héroe? ¿En la realidad o la ficción? Su familia está en la realidad pero él está en la ficción.



Paul (Arno Frisch) en uno de varios momentos de "complicidad" con el espectador en *Funny Games* (1997)

- -Pero entonces la ficción es real, ¿no?
- ¿Qué quieres decir?
- -Bueno, lo ves en la película, ¿cierto?
- -Por supuesto
- -Entonces es tan real como la realidad, la cual también ves en la película

Por lo demás, en las cinco cintas analizadas hay una abundancia de otros elementos de proyección, narración y vigilancia como pantallas, cintas magnéticas, radios y micrófonos, los cuales aparecen para servir más allá de ser dispositivos de trama o decoración.

Este interés en la tecnología contemporánea permite una conexión del espectador con el otro espectador —los personajes— que miran las noticias en la televisión sobre guerras en el Oriente Medio, escuchan en la radio nuevos avances en la caída de la Unión Soviética o, incluso un nivel más allá, se ve a sí mismo grabándose a sí mismo y vemos al mismo tiempo que somos parte de ello; esto es, en medio de la obsesión del personaje titular de Benny's Video de grabar con su videocámara todo lo que se le atraviese, incluso a él mismo después de haber cometido un asesinato: entendemos que, más allá de la gravedad del hecho de asesinar, para él tiene importancia verlo a través de la cámara y creerlo como un hecho que realmente sucedió al

quedar registrado en un material tangible y reproducible.

El cúlmen de esta búsqueda por la reflexión en la metaficción se ve de dos formas diferentes en Funny Games y Caché. En el primer largometraje, Paul (Arno Frisch) es consciente de su papel como personaje de una película, hace comentarios metarreferenciales (duración de la película para que alcance el estatus de largometraje, el hecho de que el asesinato del hijo de los Schober ocurre muy pronto en la trama como para cumplir con estructuras clásicas de motivación del protagonista, etc.) y rompe constantemente la cuarta pared. Este último punto es clave porque, tradicionalmente, la ruptura de la cuarta pared por parte de un personaje ayuda a crear más intimidad entre él o ella y la audiencia, fortalece esa relación simbólica que existe a lo largo de la duración de la obra. Paul no es un tipo de personaje con el que quisiéramos tener más intimidad: es un asesino calculador, sádico y cruel. Al ver que Paul nos reconoce, nos embriaga la repulsión y la extrañeza, sino es que nos sentimos cómplices de todos sus actos de extrema violencia.

En Caché, por otro lado, el dispositivo cambia. Ya no se trata de un personaje metareferencial, sino de la constante aparición de la vigilancia, las cámaras y el espionaje. Desde el primer plano del filme, nos sentamos en el papel del encargado de un cuarto de vigilancia. Vemos a la familia Laurent, la fachada de su hogar, la salida de la escuela del hijo –Pierrot– y la conversación que tiene el padre –Georges– con el argelino con el que compartió algunos años de su niñez. Vemos todo eso pero nunca sabemos quién lo filma. Quizás no tenga importancia quién está (dentro de la historia) detrás de ello. El hecho es que, cual voyeristas, vemos la sucesión de eventos que lleva a la caída de la familia Laurent y, particularmente, de su patriarca.

La violencia mostrada

Si bien en los cinco filmes analizados hay apariciones de violencia de diferentes tipos, *Funny Games* fue específicamente creada para generar cuestionamientos alrededor de la violencia.

En relación a este largometraje, uno de los planteamientos de Haneke es el de la importancia que se le da a la apariencia de la violencia. En *Funny* Games todos los actos de violencia (física, sexual, contra un animal) ocurren fuera de plano. Sin embargo, sabemos que ocurren y es esa consciencia la que genera horror y extrema incomodidad. Esto es particularmente interesante cuando se contrapone a películas del género de slasher o splatter en los que se obtiene una suerte de placer al ver actos de violencia totalmente explícitos.

1111111111111111111

[...] el desafío en todas las formas de representación mediática de la violencia es cómo presentarla de una manera que no sea pornográfica, consumible ni que haga que el espectador sea un cómplice, y, por el contrario, sea pertinente e invite a la reflexión.

Haneke es, a veces, víctima de sus propias intenciones: al intentar hacer una crítica de la violencia representada para el disfrute usando esa misma violencia, alcanza a rozar los artefactos narrativos que antagoniza. Con *Funny Games* algunas audiencias dirán que rebasó esa frontera. Otras, dicen que este filme contribuye a un entendimiento de la violencia ofreciendo alternativas a narrativas base sensacionalistas y genéricas (McGettigan, 2011).

Más allá de Haneke, el desafío en todas las formas de representación mediática de la violencia es cómo presentarla de una manera que no sea pornográfica, consumible y que haga que el espectador sea un cómplice, y, por lo contrario, sea pertinente e invite a la reflexión.

Referencias

- Bruun Madsen, R. (2015, marzo 11) When Fiction Points the Finger Metafiction in Films and TV Series. *Kosmorama*. Recuperado de https://www.kosmorama.org/en/kosmorama/artikler/whenfiction-points-finger-metafiction-films-and-tv-series
- cine-fils magazine (2010, febrero 1) MICHAEL HA-NEKE on VIOLENCE - cine-fils.com [video]. Youtube. Recuperado de https://www.youtube.com/ watch?v=VOx3rpkMtY8
- Dobrogoszcz, T. (2011) The Hidden Gaze of the Other in Michael Haneke's Hidden. *Text Matters: A journal of literature, theory and culture*. 1/2011 (pp.228-240)
- McGettigan, A. (2011) A Bleak Burlesque: Michael Haneke's Funny Games as a Study in Violence. En Carel, H. y Tuck, G. (Eds.) *New Takes in-Film-Philosophy* (pp.223-239). Palgrave Macmillan.
- Monk, L. (2010) Hollywood Endgames. En Grundmann, R. (Ed.) *A Companion to Michael Haneke* (pp.420-437). Wiley-Blackwell.
- Sarrey, F. (2021, mayo 28) La bourgeoisie dans le cinéma de Michael Haneke. *Le Mag du Ciné*. Recuperado de https://www.lemagducine.fr/cinema/ dossiers/la-bourgeoisie-dans-le-cinema-de-michael-haneke-10040286

Alejandra Uribe Fernández es Comunicadora Audiovisual y Multimedial de la Universidad de Antioquia y se desempeña como fotógrafa y gestora multimedia en la misma institución. En su quehacer audiovisual se ha enfocado en la escritura de guión y en la investigación, transitando en ambos campos a través de la creación para varios medios y formatos. Hace parte del colectivo audiovisual Club Fobia.

FORMAS DE LA VIOLENCIA EN EL CINE COLOMBIANO Oswaldo Osorio

El cine colombiano desde su primer largometraje, El drama del 15 de octubre (Vicente y Francisco Di Doménico, 1915) se vio obligado a hablar de la violencia. Los golpes de hachuela en la cabeza de Rafael Uribe Uribe, en medio de la Plaza de Bolívar a plena luz del día, fueron recreados en dicho filme por los pioneros del cine nacional. Para ajustar, la violencia de la película se tornó revictimizante cuando los Di Doménico contrataron a los asesinos para interpretarse a sí mismos.

.....

A pesar de este significativo comienzo, el puñado de películas que se hicieron en el periodo silente y en el primer sonoro, salvo por algún crimen pasional o de delincuencia común, no tuvieron mucha violencia, en aquellos entonces importaba más el melodrama y el costumbrismo. Habría que esperar a que, desde principios de los años sesenta, el cine empezara en serio a ocuparse de la realidad nacional para que la inevitable violencia definitivamente poblara las pantallas y ya nunca más las abandonara.

La violencia se define como el uso de la fuerza para causar daño a alguien. La primigenia, la física, es medible y más evidente en sus posibles representaciones en el cine (Martínez, 2016). Es de esa violencia de la que se ocupará este texto. Pero hay muchas otras, abiertas o escondidas, en Colombia y en el cine colombiano: violencia social, de género, ideológica, intrafamiliar, étnica, verbal, sicológica, laboral y un largo etcétera. Aunque, por supuesto, las violencias producto de la delincuencia, el narcotráfico y el conflicto armado son las más comunes en las películas de este país, además, las que más se manifiestan físicamente. No obstante, hay que insistir en aclarar que no es el cine predominante en nuestra filmografía, pues solo constituye aproximadamente un tercio de ella.

Los estudios y reflexiones sobre la violencia en el cine en Colombia, generalmente, están articulados a las llamadas tres violencias de las que hablan diversos autores (la bipartidista, la guerrillera/paramilitar y la del narcotráfico), pero la propuesta de este texto es, tranversalizando estas tres violencias, aplicar otra triada como variables para reflexionar sobre la presencia de la violencia en el cine nacional. Así pues, Juan Orellana Gutiérrez propone tres maneras en que se presenta o se aborda la violencia en el cine: Como contenido argumental, como género y como forma.

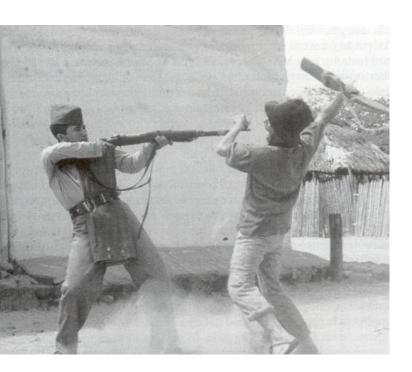
La violencia como contenido argumental es, según Orellana, la que resulta como consecuencia de las necesidades de la historia que se cuenta, sus contenidos son moralizantes e e ideológicos y tiene una intención didáctica y reflexiva. Entre los muchos títulos que se pueden mencionar en este apartado están Canaguaro, de Dunav Kuzmanich, Cóndores no Entierran Todos los Días, de Francisco Norden, Pisingaña, de Leopoldo Pinzón, La gente de la Universal, de Felipe Aljure, La virgen de los sicarios, de Barbet Schroeder, La primera noche, de Luis Alberto Restrepo, y Violencia, de Jorge Forero.

El asesinato sistemático de un grupo de desmovilizados o de los miembros de un partido, la



decapitación de un hombre y la violación múltiple de su hija, el sicariato ordenado por un narco, jóvenes asesinos y asesinados en las calles, fincas incendiadas y sus dueños eliminados, secuestros, falsos positivos y torturas. Todo eso ocurre en estas películas, pero sin que la violencia sea el fin último del relato sino la infame consecuencia de un estado de cosas y de las decisiones éticas y morales de unas personas o grupos organizados.

Son películas cuyos argumentos están definidos por un contexto histórico, unas circunstancias sociales o unos conflictos políticos o ideológicos. La construcción de sus personajes obedece a una lógica causal del lugar que ocupan en estos universos y las acciones que acometen son consecuentes con esta lógica. Por eso la violencia, aunque parezca muchas veces lo más vistoso en sus tramas, en realidad opera como el detonante para reflexionar sobre esa situación y sucesos, e incluso, para repudiar sus motivos y efectos: La violencia solo se humaniza hablando de ella, dice el cineasta Víctor Gaviria. Por eso esta violencia como contenido argumental suele presentarse como la forma más frecuente y efectiva en el cine colombiano para referirse a su adversa realidad, al largo conflicto que ha padecido y a las malsanas secuelas que ha dejado en la sociedad y en sus individuos.



Aquileo Venganza (1968) de Ciro Durán

Por último, habría que anotar una significativa diferencia de esta modalidad en que se presenta la violencia frente a las dos restantes, y es que, por las características ya anotadas, su representación en la puesta en escena y en la pantalla no tiende a ser explícita o demasiado evidente. En otras palabras, suele ser una violencia sugerida por el fuera de campo o la elipsis. El caballo en llamas en *Cóndores no entierran todos los días* y del que solo se ve un reflejo en un vidrio y en los ojos de León María Lozano es un ejemplo de ello, así como el machetazo de Toño en el cuello del sargento en *La primera noche*, que se soluciona con un corte de montaje rápido y la herida cubierta por una mano, de la que brota sangre entre los dedos.

Ahora, en la violencia como género, continúa Orellana, nace una estética de la violencia. Ya aquí no necesariamente tiene un carácter moral, sino que hace parte de la acción de los personajes. Se pueden citar títulos como Aquileo Venganza, de Ciro Durán, Soplo de vida, de Luis Ospina, Bogotá 2016, de Alessandro Basile y otros, Sumas y restas, de Víctor Gaviria, El rey, de Antonio Dorado, La milagrosa, de Rafa Lara, Saluda al diablo de mi parte, de Felipe Orozco, 180 segundos, de Alexander Giraldo, El resquicio, de Alfonso Acosta, Malos días, de Andrés Beltrán, Pariente, de Iván D. Gaona, Pájaros de verano, de Ciro Guerra y Cristina Gallego, Los fierros, de Pablo González.

Aquí hay ciencia ficción, western y, sobre todo, thrillers en sus distintas vertientes: de gánsteres, policiaco, sicológico, de acción y cine negro. Porque el thriller es, sin duda, el género cinematográfico más frecuente en el cine colombiano, esto por vía, justamente, de esas violencias que históricamente han atravesado al país y que, ya sea por el conflicto armado, las guerras del narcotráfico o la delincuencia común, es el tipo de discurso que parece más propicio para abordar estos temas, personajes y sus contextos.

El cine de género está definido por esquemas reconocibles y por estilizaciones, tanto argumentales como estéticas. Y cuando hay violencia, esta hereda esas características, por eso la violencia en tales películas no representa el tema, sino que es una necesidad del guion para apelar a estos esquemas y estilizaciones, de ahí que, cuando la violencia está presente, no lo hace necesariamente para generar



reflexión, como en la anterior modalidad. Las balaceras con múltiples pistoleros en Aquileo venganza, el ataque militar al campamento guerrillero en La milagrosa o el enfrentamiento final, casi a manera de duelo, en Pariente, todas ellas son formas de la violencia pasadas por los códigos del cine de género y así son leídas por el espectador, sin sentir mucha necesidad de elucubrar respecto a ella.

[...] el thriller es, sin duda, el género cinematográfico más frecuente en el cine colombiano, [...] y que, ya sea por el conflicto armado, las guerras del narcotráfico o la delincuencia común, es el tipo de discurso que parece más propicio para abordar estos temas, personajes y sus contextos.

Finalmente, la violencia como forma es aquella que se muestra desproporcionada en relación con las exigencias argumentales, así se puede ver en filmes como Remolino Sangriento, de Roberto Montero y Jorge Gaitán Gómez, Carne de tu carne, de Carlos Mayolo, El Colombian dream, de Felipe Aljure, Como el gato y el ratón, de Rodrigo Triana, Satanás, de Andrés Baiz, El páramo, de Jaime Osorio Márquez, Plata o plomo, de John Human, ¡Qué viva la música!, de Carlos Moreno, La mujer del animal, de Víctor Gaviria, Monos, de Alejandro Landes, Lavaperros, de Carlos Moreno.

Bueno, es cierto que esta modalidad no se presenta de forma tan enfática como en el cine internacional (Tarantino, de la Iglesia, Noé, Ferrara, Miike), pero sí se puede establecer en las películas citadas un mayor acercamiento a este tipo de violencia, más gráfica, coreográfica, como espectáculo visual y superando en visualidad y talante explícito los requerimientos del argumento. Es justo lo contrario a las consideraciones del fuera de campo planteadas en la primera modalidad. Así se puede ver en el escopetazo a bocajarro que Mayolo le da al pisco en *Carne de tu carne* (cuyo repudio crece proporcionalmente con el incremento de la conciencia animalista), el disparo en la frente que el protagonista le pega a su madre y su contraplano con el boquete de sangre tras la cabeza en *Satanás*, o las golpizas a Amparo (más por enfáticas y constantes que por gráficas) en *La mujer del animal*.

Ya sea como argumento, género o forma, la violencia hace parte de una significativa porción del cine colombiano, y significativa no tanto por ese referido tercio cuantitativo, sino porque la violencia es un componente esencial de esa gran narrativa del cine nacional que es el cine del conflicto y la realidad, narrativa que suele ser la que cosecha los títulos de mayor complejidad, solidez e importancia en el panorama de la producción local y en su proyección internacional. Estas tres formas y sus innumerables posibilidades también dan fe de un cine vital y heterogéneo, un cine que apela a la violencia tanto por gusto estético y cinematográfico como por una imperativa necesidad debido a su contexto y a lo endémica que es la violencia en este pobre país.

Referencias

Martínez Pacheco, A. La violencia. Conceptualización y elementos para su estudio. *Política y cultura*. México, sep. - dic. 2016.

Orellana Gutiérrez, J. *Cine y violencia*. Escuela abierta. 2007.

Oswaldo Osorio es Comunicador social-periodista, Historiador, Magíster en Historia del arte, Doctor en Artes, investigador y profesor de la Universidad de Antioquia. Director de la Escuela de Crítica de Cine de Medellín, curador y autor de varios libros sobre cine colombiano. Crítico de cine del periódico El Colombiano y de la Revista Kinetoscopio. Fundador del portal www.cinefagos. net y editor de la revista de cine colombiano Canaguaro.

cinéfagos net

Crítica de cine, cine colombiano, nuevos medios, cómics, artículos y ensayos.

Suscribase a la critica de la semana





@cinefagosnet