



**UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES  
ACATLÁN

*Oldboy* Una muestra de la violencia en el cine coreano

Seminario taller extracurricular

“Interdiscursividad: cine, literatura e historia”

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

Licenciado en Comunicación

PRESENTA

Moisés Corona González

Asesor: Lic. Hugo Hernández Martínez

Noviembre 2008



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos:

A mis padres por todo lo que me han dado en la vida: Benjamín y María

También agradezco mi hermana y sobrina por vivir la vida: Miriam y Angélica

A mis correctoras de estilo que sin ellas no sería posible este trabajo: Daisy y, Cristina xq Días Segura\_mente vendrán llenos de felicidad.

A todos y cada uno de los amigos que me acompañaron en este viaje llamado “seminario de titulación”.

A la base: **Kcarituo** by your secret smile, nuestros años de amistad y los buenos lugares para celebrar; **Wen** por la luz de tu corazón, la poesía que existe en ti y la nueva vida; **Jerry**, teacher, por las lecciones de vida, por hacer lo correcto, por carácter ; **Ro** por darnos la dichosa palabra “*actitud*”, la buena vibra y tu amistad; **Chopys** por el balcón feliz y por considerarme un buen amigo, k carnalita; **Xoxo** por tu buena vibra, el guía roji y tu amistad, tqm; **O\_mar** por ser tan Capaz y buen amigo; **Albertito** en realidad gracias por la expresión de tu personalidad y la incomparable actitud ante la vida, no pierdas nunca eso; **Nachito** por los buenos vinos, tu sinceridad ante las personas y tu amistad; **Criss**, gracias por endulzarnos la vida que tengas muchos días hermosos; **Betza**, por compartir tus viajes; **Antoniet**, gracias por considerarme tu amigo y un salu2 para el galán; **Lucio**, por la gran fiesta; **Clau** por demostrar que todo se puede hacer; **Cesar** por mostrarme que todo cambia; **Jesy** en verdad un placer conocerte, gracias por tus charlas y tus frases; **Xiomara** por tu amistad y buena vibra; **Pao, Gonzalo, Marina, Ernesto, Daria**, gracias por su amistad, nos falta tiempo para compartir. **Nique decir** todos tenemos una razón de existir, a mi buen amigo **Melena** el hermano que nunca tuve.

*In Memoria Ivan, gladiador, nos volveremos a encontrar, pero aún no es tiempo  
buen camarada.*

En verdad gracias a todos los amigos que formaron este viaje, gracias por su sinceridad, amistad, buena vibra, gracias por inyectarme vida para vivirla mejor.

Gracias a todos y cada uno de los profesores que impartieron este seminario. En especial gracias a mi asesor Hugo Hernández, por su ayuda pero sobre todo por su *paciencia*.

Gracias a todas la personas que me apoyaron en Mvs: His, Alma, Rosalba, Lalore, en verdad gracias por todo el apoyo, sus consejos y su buena vibra, sin ello no sería posible este agradecimiento.

Gracias a Rafael Navarro por las posibilidades de crecimiento profesional, pero sobre todo por las posibilidades de crecimiento personal, aunque no lo parezca, en verdad gracias.

A mis incontables amigos que me han acompañado a lo largo de la vida.

A María Luisa, la tía que nunca tuve, gracias por todos los consejos de vida.

A los lectores de este trabajo gracias por consultar este material, esperando sirva como un referente para posteriores investigaciones acerca de este placentero e interminable tema que es el cine.

*Gracias a la vida que esta en constante movimiento, gracias a la brisa que no tiene prisa, a los encuentros inesperado y a los destinos, gracias a los días nublados y a los días soleados, gracias al dolor que nos hace más fuertes y nos demuestra que tenemos el “poder” para hacer todo lo que deseamos.*

*Moycoez*

*“Pase lo que pase,  
venga lo que venga,  
próxima estación esperanza”*

## ÍNDICE

Introducción	1
<b>Capítulo 1 La violencia y el cine</b>	
1.1 La violencia	3
1.1.1. La violencia y la biología	5
1.1.2. Lo psicológico en la violencia	7
1.1.3. La violencia y lo social	10
1.2 Cine y violencia	12
1.2.1 Un viaje violento por la historia del cine	13
1.1.2. Entre héroes, psicópatas y monstruos	14
1.1.3. <i>A clockwork Orange</i>	17
1.1.4. <i>Taxi Driver</i>	18
1.1.5. <i>Pulp Fiction</i>	20
1.1.6. <i>Natural Born Killers</i>	22
1.1.7. El sueño de la no violencia: Insensibilización y si es posible desembarazarse de ella	24
<b>Capítulo 2 Cine Surcoreano</b>	
2.1 Surcorea vista a través de su cinematografía	28
2.2 Semblanza del director Park Chan-wook	33
2.2.1 Filmografía como director	38
2.2.2 Filmografía como escritor	39
2.2.3 Premios y reconocimientos al trabajo cinematográfico de Park Chan-wook (listado de premiación)	39
<b>Capítulo 3 Las entrañas cinematográficas de la violencia</b>	
3.1 Complejo de Edipo: desafiando al destino	42
3.2 Muestreo de secuencias	45
3.2.1 Presentación del personaje	45
3.2.2 Presentación de créditos y secuestro	45

3.2.3 El Viaje o el encierro	46
3.2.4. Liberación y la búsqueda	46
3.2.5. Comienza la búsqueda del conocimiento de sí mismo	46
3.2.6. El restaurante o el retorno	46
3.2.7. El conocimiento de Oh Dea-su y Mi-do	47
3.2.8. Una respuesta a la maldad	47
3.2.9. La búsqueda de Oh Dea-su	47
3.2.10. Oh Dea-su detective	48
3.2.11. El primer encuentro con el enemigo	48
3.2.12. Regreso de Oh Dea-su al apartamento de Mi-do	49
3.2.13.- El hotel o el cumplimiento del destino	49
3.2.14. Vigilados por enemigo	49
3.2.15.- <i>“El enemigo de mi enemigo es mi amigo”</i>	50
3.2.16.- La torre o la epifanía	51
3.2.17. La nieve el fin de la violencia	52
3.3 Secuencias seleccionadas	52
3.3.1 El Viaje o el encierro	53
3.3.2 El restaurante o el retorno	62
3.3.3 la búsqueda de Oh Dea-su	63
3.3.4 El hotel o el cumplimiento del destino	67
3.3 5 La torre o la epifanía	69
3.3.6 La nieve o e el fin de la violencia	83
<b>Conclusiones</b>	86
<b>Fuentes</b>	89

## Introducción

El presente trabajo es la muestra de lo aprendido a lo largo del seminario de titulación Interdiscursividad: cine, literatura e historia. Este trabajo refleja uno de mis principales interés en la vida, no sólo a nivel profesional, sino a nivel personal, el cine y el gusto por el mismo son la fuente de inspiración y motor para la realización de este proyecto. Con especial particularidad, el cine que abarca temas difíciles pero bien tratados como el de tema de la violencia.

La violencia en el cine se ha teñido de diferentes colores en la pantalla, desde los colores pastel en *Naranja Mecánica*, hasta el rojo, blanco y negro de *Kill Bill*, así como los personajes y sus características violentas como *Mickey y Mallory* en *asesinos por naturaleza*, o el amplio lenguaje cinematográfico apoyado por la violencia representada visualmente me llevan a realizar el presente estudio de la manifestación de la violencia en un filme, en particular: *Oldboy*

Una de los motivos para analizar el filme *Oldboy* consiste en que no existe hasta la fecha, una tesis de licenciatura o posgrado en la cual se haya trabajado esta película surcoreana. Se encuentran diversas tesis que hablan del tema de la violencia y algunas de ellas están relacionadas con el cine, abordando a autores como Quentin Tarantino y Oliver Stone, dándole un tratamiento desde la visión occidental. En el caso de esta cinta, *Oldboy*, se hablara acerca del cine coreano.

Considero que el tratamiento de violencia desde una perspectiva oriental, dentro del cine coreano, así como el hablar de uno de sus exponentes principales de dicho cine como es el caso de Park Chan-wook director de *Oldboy*, y el mostrar el tratamiento que se le da al lenguaje cinematográfico desde la visión de este director, es de interés ya que en nuestro país escasea el conocimiento de este tipo de cine coreano.

En el presente trabajo se presenta la interrogante *¿Cómo se introduce la violencia en el filme Oldboy?* Siendo ésta el eje central de la investigación conformada por tres capítulos, en el primero se muestra un panorama de qué es la violencia y cómo se presenta en la vida del ser humano, así mismo, como es empleado el recurso de la violencia en el cine dando diversos ejemplos de películas que recurren a este elemento que es la violencia, con un breve apartado que habla de cómo evitar la violencia y una posibilidad para hacerlo. Desembocando en el filme *Oldboy* Una muestra de la violencia en el cine coreano.

En el segundo capítulo, y como la película lo requiere, es necesario mostrar un panorama del cine coreano a forma de una breve historia con los elementos que le dieron origen a la misma, su crecimiento y desarrollo hasta nuestros días. Dentro de este capítulo se destaca al director del filme *Oldboy* Park Chan-wook y se expone su biografía y filmografía, lo que sirve como referente para comprender con más claridad el análisis del filme *Oldboy*.

Por último en el tercer capítulo se trata con mayor profundidad que es el filme *Oldboy* realizando, con apoyos teóricos de Cassetti, Jacques Aumont, Joaquim Romaguera, Linda Seger, por mencionar algunos autores que teorizan sobre cómo analizar los elementos de un filme.

También se encuentran los parámetros expuestos por el investigador Lauro Zavala, partiendo de la fragmentación del filme secuencia por secuencia, para así realizar una selección de las que plasman los momentos que plantea en el objetivo general: "Analizar las diferentes manifestaciones de la violencia en el filme *Oldboy*" aunado a este análisis Lauro Zavala explora las fronteras entre el cine y la literatura, lo que enriquece el presente trabajo al someterlo a semejanzas que aparecen en el mito de Edipo como referencia literaria.

A punto de terminar se presentan las conclusiones que arrojó el análisis de esta obra del séptimo arte llamada *Oldboy*, cumpliendo con el objetivo planteado de la investigación. Para el final del trabajo se presentan las fuentes que fueron utilizadas para sustentar este trabajo.



## Capítulo 1

### La violencia y el cine

“El siglo XX se recordará como un siglo marcado por la violencia. Nos abrumba con su legado de destrucción masiva, de violencia infligida a una escala nunca vista y nunca antes posible en la historia de la Humanidad. Pero este legado, fruto de las nuevas tecnologías al servicio de ideologías de odio, no es el único que soportamos, ni debemos...”

Nelson Mandela

En este capítulo se muestra la violencia desde diferentes puntos y cómo se presenta en la vida del ser humano, también se habla de cómo es empleado este tema de la violencia en el cine, ejemplificando con algunos filmes importantes y finalmente desembocando en el filme *Oldboy*.

#### 1.1 La violencia

Existen múltiples definiciones de violencia, en especial, las relacionadas con la imposición de fuerza física. Sin embargo, la violencia es un concepto mucho más global y complejo. Es así, que se puede hablar de una violencia vista desde el aspecto biológico, psicológico y social.

En nuestros tiempos, la violencia forma parte de la cotidianidad de los sujetos, quienes la ven, sienten y respiran. Es decir, conviven con ella en un espacio determinado y en diferentes niveles, pero que tiene sus raíces más allá de los hechos biológicos que caracterizan a los seres humanos, pues influyen factores ideológicos, históricos, religiosos o políticos, en los que se desenvuelve el individuo o grupo, por lo que se convierte en una constante en la historia del hombre.

La agresión, ya sea de forma individual o colectiva, tiene una relación estrecha con impulsos motores e instintos en general, que al explotar derivan en el uso de fuerza con el objetivo de alcanzar una meta previamente establecida, por eso, se menciona que es un acto más que un concepto.

Como ejemplo, es posible mencionar, el acto de la guerra, que se vale del uso de la fuerza de manera violenta para expandir el poderío de un grupo dentro o fuera de su propio territorio, correlacionándolo con una cuestión de dominio. Las guerras son la expresión máxima del grado de violencia que puede ejercer el ser humano.

Entonces, la violencia se conecta con el fenómeno del poder, y aunque surge de la furia humana contenida “no por ello la violencia es irracional: las emociones son parte de la racionalidad del hombre y aunque sean susceptibles de ser patológicas no por ello son irracionales o propias de los animales”<sup>1</sup>, pues el raciocinio, es lo que diferencia al hombre.

Por ende, la violencia resulta racional cuando responde a ciertos propósitos que rebasan a la simple descarga de emociones, por lo que se hace uso de la fuerza como un acto planeado capaz de crear caos y destrucción, nutrido de la ira, pasión, frustración o temor, librando así una lucha con bases en valores y reclamos de una condición, donde la finalidad es que una de las partes en conflicto ceda en su postura, para que se deje en claro quién o quiénes son los poderosos.

Incluso de la palabra "poder", además de la frase "uso intencional de la fuerza física", amplía la naturaleza de un acto de violencia así como la comprensión convencional de la violencia para dar cabida a los actos que son el resultado de una relación de poder, incluidas las amenazas y la intimidación.

Decir "uso del poder" también sirve para incluir el descuido o los actos por omisión, además de los actos de violencia por acción, más evidentes.

Se entiende pues que a “la violencia se le identifica con el vocabolo ‘agresión’, que encuentra su motivación en la necesidad de incidir en el estrado

---

<sup>1</sup> Hernández Ascencio, Halyve, *El rostro internacional de la violencia*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006. pp. 29-31

natural de una situación –individual o colectiva- a través del uso de una fuerza física o simbólica. Partiendo de su etimología: ad-gravitor, voy hacia algo.”<sup>2</sup>

La palabra agresión hace referencia a un acto efectivo, luego se introdujo el término “agresividad” que, aunque conserva el mismo significado, no se refiere a un acto efectivo, sino, a una tendencia o disposición.

Vista de éste modo, la agresividad es un potencial que puede ser puesto al servicio de distintas funciones humanas y su fenómeno contrapuesto se hallaría en el rango de acciones de aislamiento, retroceso, incomunicación y falta de contacto. La agresividad puede ser detectada en toda la escala animal, no así la violencia, casi exclusiva del ser humano.

La violencia puede tener muchas expresiones y ser percibida de diversas maneras en los distintos países y entre las distintas culturas. Si bien no existe una definición universalmente adoptada de este término, la *Organización Mundial de la Salud* ha propuesto la siguiente definición operativa de violencia: “El uso deliberado de la fuerza física o el poder, ya sea en grado de amenaza o efectivo, contra uno mismo, otra persona, un grupo o comunidad, que cause o tenga muchas probabilidades de causar lesiones, muerte, daños psicológicos, trastorno del desarrollo o privaciones”.

### **1.1.1 La violencia y la biología**

Todos los humanos tenemos la fisiología, la anatomía y la corporalidad del *Homo sapiens* sin embargo, no todos tenemos un modo de vivir y actuar adecuado dentro de las normas que marca nuestra sociedad. Aunque todos pertenezcamos a la misma especie humana, no todos somos iguales. Cada uno de nosotros vive de forma distinta y, por lo tanto, nuestro concepto de la vida es muy variado.

---

<sup>2</sup> *Op. Cit.*, p. 15

Desde un punto de vista estrictamente fisiológico el hombre es un ente multidimensional por la gran cantidad de posibilidades de encuentro que desarrolla con sus circunstancias. La persona va desarrollando, con su modo particular de vivir, una correlación senso/efectora, contingente a la historia de interacciones del organismo.

A diferencia de los animales, los cuales de acuerdo a estudios, se encuentran cercanos al hombre en la escala evolutiva, los seres humanos son más complejos, pues su sistema nervioso le permite un aprendizaje y adaptación ilimitados para satisfacer sus necesidades básicas tomando decisiones para satisfacerlas, impulsadas por un instinto, el de la sobrevivencia.

En tanto, un estudio realizado por Mark Vernon y Frank Ervin, relaciona los ataques de agresividad con los ataques epilépticos en el lóbulo temporal y que tal vez sean los trastornos en este lóbulo los que constituyen la base de muchas formas de violencia humana y producen lo que se denominó síndrome de descontrol, es decir, se está tratando de investigar más afondo la genética de la violencia.

De acuerdo al biólogo experimental John Paul Scott , “la agresión es el resultado de un proceso de aprendizaje en el cual la motivación para la lucha se ve aumentada por el éxito; cuanto más perdure el éxito, más fuerte se vuelve la motivación”<sup>3</sup>, lo cual se traduce en que las causas fisiológicas se ven alimentadas por la estimulación exterior.

Algunas investigaciones realizadas con anterioridad, tanto en seres humanos como en animales, sugieren que las influencias ambientales pueden tener un fuerte impacto en el resultado final del acto violento, que se desarrolla entre los miembros de la misma especie y consecuentemente se dirige contra lo que reconoce como similar en el enemigo, sean otros seres humanos u objetos.

---

<sup>3</sup> *Op. Cit.*, p.28

Al agredir, tanto hombres como animales, ponen en juego la evolución y sobrevivencia de los grupos, como el garantizar un espacio propicio para vivir con los recursos suficientes. La agresión es en parte, un instinto combativo, como exhibición, amenaza, sumisión y aplacamiento relacionado con la fuerza.

Debido a lo anterior, queda bien sustentada la aseveración de William James, que describe al hombre como la bestia de presa más formidable, al ser la única que hace presa sistemáticamente en su propia especie y con instrumentos como las armas, con las cuales obviamente no cuentan los animales.

Tratar de explicar la violencia con una sola teoría sería caer en el reduccionismo al intentar establecer relaciones lineales entre factores, los cuales son tan diversos como hombres hay en el planeta Tierra, de ahí que no haya un acuerdo definitivo entre biólogos, psicólogos, psiquiatras y psicoanalistas, pues la violencia es una mezcla e interacción de factores.

### **1.1.2 Lo psicológico en la violencia**

En cuanto al terreno psicológico se refiere, la violencia es vista por los especialistas como el resultado del temor, la frustración y las privaciones, como lo expone el psicoterapeuta estadounidense John Dollard, quien dice que la ocurrencia del comportamiento agresivo siempre presupone la existencia de frustración y, viceversa, que la existencia de frustración siempre lleva a alguna forma de agresión, pues dice, la agresión puede ser rastreada cuando el individuo empieza a sentir un cambio fuerte en sus emociones, lo que desemboca en la ejecución de actos violentos como forma de encontrar una respuesta.

Al parecer, la frustración origina un estado emocional que "predispone" a actuar de forma agresiva, pero sólo en determinadas condiciones y en personas propensas, pues emerge de una interferencia en el curso normal o esperado de una situación o de una respuesta, lo que provoca una movilización de energía en principio interna. El punto importante es cómo canalizarla, para que no se transforme en hechos violentos.

“En condiciones de frustración los resultados de la agresión pueden ser: 1) dirigirse abiertamente hacia el frustrador o la circunstancia que frustra, en forma de cólera, hostilidad verbal o violencia física; 2) experimentar un desplazamiento hacia un no agresor u objeto inanimado que funcione como chivo expiatorio; ó 3) puede ser inhibida”<sup>4</sup>.

Algunos de los mecanismos de defensa cuando las personas sienten “frustración”:

1. El desplazamiento: indica la liberación de la hostilidad en un ataque sobre una persona u objeto que no están implicadas en la frustración original, el desplazamiento permite que la hostilidad se descargue contra cualquier persona u objeto sin caer en la animadversión.
2. La proyección: toma la forma de exageración en otras personas de una característica inaceptada que uno no quiere reconocer en si mismo. Además en la proyección de hostilidad se ve a los demás como si fuera a atacar y el comportamiento propio invita al ataque.
3. La polarización: con frecuencia la agresión se desencadena por el temor o la ansiedad, ésta provoca una exageración de atributos que en otra situación hubieran sido ligeramente importantes.
4. La disonancia: se basa en el proceso de percibir la realidad perfilado por Festinger donde la percepción de cierto elementos cognitivos puede ser incompatible y aun así quedara registrada como correcta por el individuo. Éste fenómeno implica tensión así como la necesidad de percepción en busca de la consonancia.

En el proceso que se describe en el punto número 4, el sujeto al experimentar esa energía acumulada, como resultado de la interacción de su psique ligada a su *modus vivendi*, comienza a buscar un escape. Por ello la interpretación de lo que constituye la frustración es un asunto a nivel individual que

---

<sup>4</sup> *Op. Cit.*, p. 42

depende casi por completo de la percepción que uno tenga de si la recompensa está siendo obtenida.

Al ser la respuesta desfavorable, el hombre siente el impulso de agredir cada vez que algo se interfiere cuestiones de índole física o psicológica en su camino hacia su meta.

Sigmund Freud, en sus primeros estudios sobre la agresión, postuló que la agresión era una "reacción primordial" del ser humano ante su imposibilidad de buscar el placer o evitar el dolor.

Más adelante, sin embargo, sus investigaciones le llevaron a la conclusión de que en todo individuo existe un instinto innato de destrucción y de muerte.

Esa "pulsión" satisface las necesidades individuales y colectivas, las cuales están restringidas por el peso de las convenciones y rituales sociales, que de cierta manera limitan las emociones, lo que se transforma en "impulsos prohibidos", que son ocultos para no recibir el reproche de la sociedad a la cual pertenecen, y al no soportar dicha carga, tratarán de cambiar la situación mediante el proceso de solución consiente de los conflictos creando con ello una nueva o mejorada relación o escapar de la situación real para vivir en una fantasía donde les son permitidas sus acciones, o utilizan la violencia para cambiar dicho panorama.

El psicoanálisis desde sus inicios fundamentó una práctica de investigación más allá de las concepciones de su época, esta aunque producto de una labor médica como la de Freud, no tuvo inconvenientes de ir más allá del individuo biológico, criticando de una manera seria los postulados imperantes del momento, y nutriéndose de otras disciplinas como la antropología, la historia, la filosofía, las artes, el psicoanálisis se fue constituyendo como una alternativa de investigación de la psicología individual y la psicología colectiva.

La violencia comienza entonces en la mente de los individuos, por lo que se trata de examinar los motivos, emociones y percepciones para determinar el origen de la agresión que se manifiesta de manera individual o colectiva, aunado a los que desencadenan ciertos procesos químicos internos y los factores del medio ambiente.

### **1.1.3 La violencia y lo social**

La violencia, a pesar de no constituir una enfermedad en el sentido tradicional de su comprensión, donde el elemento etiológico-biológico desempeña como regla un papel fundamental; si resulta serlo en un sentido social. La violencia, sea ésta natural o humana, ha presidido permanente la vida del planeta. Nunca, en toda la existencia como especie, se ha podido soslayarla o dominarla.

Uno de los aspectos más complejos de la definición es el de la intencionalidad. A este respecto, cabe destacar dos puntos importantes.

Primero, aunque la violencia se distingue de los hechos no intencionales que ocasionan lesiones, la presencia de la intención de usar la fuerza no significa necesariamente que haya habido la intención de causar daño.

En efecto, puede haber una considerable disparidad entre la intención del comportamiento y las consecuencias intentadas. Una persona puede cometer intencionalmente un acto que, a juzgar por normas objetivas, se considera peligroso y con toda probabilidad causará efectos adversos sobre la salud, pero puede suceder que el autor no los perciba como tales.

El segundo punto relacionado con la intencionalidad radica en la distinción entre la intención de lesionar y la intención de "usar la violencia". La violencia, según Walters y Parke, está determinada por la cultura. Algunas personas tienen la intención de dañar a otros pero, por sus antecedentes culturales y sus creencias, no consideran que sus actos sean violentos.



Albert Bandura, psicólogo ucraniano-canadiense de tendencia conductual cognitiva, considera que el ser humano tiene sólo unos pocos hábitos que son innatos y el resto son producto del aprendizaje que se ve envuelto en su espacio de desarrollo, por lo que sería acertado considerar que los individuos poseen mecanismo neurofisiológicos que les permiten comportarse de manera agresiva.

La manera de regular la agresión es diversa y se acumulan cada vez nuevas formas de llevarla a cabo dependiendo de cada cultura.

Ahora bien, la violencia escondida y liberada tolerada, puede llegar a caracterizar al individuo y a la sociedad en la que vive. Aunque existen mecanismos que sirven para liberar dicha violencia acumulada no cubren totalmente la necesidad de controlar esta violencia.

Por lo anterior, parece razonable suponer que en todas las culturas de todos los tiempos se ha llevado un ajuste, mediante sanción cultural de la proporción de la agresión abierta y la encubierta.

Los politólogos mantienen la teoría de la *válvula de seguridad* donde la apertura de canales para la manifestación de la violencia salvaguardaría la permanencia del ente colectivo. Actualmente la violencia permea todos los sectores sociales.

Los efectos de la violencia son entonces colectivos, sociales y culturales. La violencia reduce la interacción social; altera el comportamiento de la población, que cae en la angustia y en el desamparo; menoscaba la solidaridad humana; lleva a que la percepción de inseguridad se integre a otros ámbitos (como el económico y el ecológico); impone la homogeneización como resultado de la exclusión (incluso física) del otro.

La violencia puede afectar adversamente a los valores que unifican e identifican a los grupos sociales. En el ámbito económico se aminoran las posibilidades de inversión externa y la rentabilidad social del capital. Se produce

una patente reducción del espacio en la ciudad así como del tiempo de recreo; la zona urbana se militariza y se segrega más, a la vez que se amuralla el espacio privado y desaparece el público.

Es necesario considerar el factor social en la conformación de una identidad y por ende que hacen que el individuo tome diversos caminos ante las situaciones que se le van presentando y que van más allá de motivos racionales, como se expone en esta investigación.

## **1.2 Cine y violencia**

La constante preocupación en torno a los contenidos potencialmente nocivos de la televisión se ha presentado desde los inicios mismos del medio y a manera universal; en países como Estados Unidos, Canadá y Europa Occidental se han llevado a cabo abundantes investigaciones sobre los contenidos de la televisión y su recepción por parte de las audiencias. Uno de los factores considerado como contenido problemático que se relaciona con la conducta antisocial es la violencia.

La violencia es consustancial al ser humano; en unos produce repulsión y en otros fascina. Las personas somos violentas por naturaleza (aunque también somos el único animal que ataca a los de su misma especie), mostramos nuestro lado oscuro alguna vez, ya sea por afán de poder, de riqueza, de ambición o por simple venganza. El cine no hace más que reflejar comportamientos, pautas, la ética y la moral de la sociedad.

Sobre si es lícito mostrar imágenes de conducta antisocial en la pantalla; en qué momento se sobrepasa el límite de lo admisible y si hay que filtrar los contenidos a fin de preservar a los más jóvenes de los excesos de violencia, son cuestiones que permanecen a la vista de los medios.

A razón de esta problemática en 1996, la CSA (*Conseil Supérieur de l'Audiovisuel*) marcó una “*señal antiviolencia*” a las cadenas de televisión francesas

y que desde hace algunos años se sumó dicho entablado a la producción cinematográfica.

### **1.2.1 Un viaje violento por la historia del cine**

El tema de la violencia, se ha plasmado en el cine prácticamente desde sus orígenes, siempre, marcando un reflejo de la sociedad. En la década de los 30 surgía el cine de *gangsters* con personajes sumamente violentos, bajo una sociedad opresora donde los jóvenes hacían de la violencia una forma de vida. El cine reflejó ese caos, ese imperio de terror que suponían tanto las mafias como el estado, pero casi siempre bajo una mirada moral que provocaba la reflexión del espectador.

El *western*, género americano por excelencia, es la crónica de una época, la conquista del Oeste, en el que se muestra el uso y abuso de la violencia para sobrevivir. La ley del más fuerte ante un medio hostil. Grandes autores supieron captar la esencia de unos pueblos en eterna lucha.

La década de los 40 despertaba con una gran guerra. La sinrazón imperaba en Europa y el cine se hizo eco de una violencia institucionalizada e intrínseca a cualquier conflicto bélico. Posteriormente, en plena guerra y en la época de la posguerra surgía un cine que ahondaba más en la psicología de los personajes y versaba sobre una temática referida al crimen y la violencia de una sociedad concreta. El cine de *gangsters* evolucionaba mostrando el lado más oscuro de las instituciones y las personas.

Esto, sólo por mencionar una breve historia de lo que ha sido el tema de la violencia a lo largo de la vida del cine, no es pretensión abordar por completo el tema, sino mostrar los momentos más significativos.

La violencia en el cine contemporáneo es automática, natural y acumulativa, ha desaparecido el campo de batalla, ahora las producciones cinematográficas muestran escenas con una violencia exacerbada que sobrepasa lo simbólico,

puesto que se muestra agresión física e incluso la acción misma de matar; en donde la violencia se vuelve abstracta y fría. Sólo por mencionar algunos ejemplos: *Junga de Cristal* o *Trainspotting*; *Danny Boyle, 1996*; *Seven*; *David Ficher, 1995* y *La carnaza*; *Bertrand Tavernier, 1995*.

### **1.2.2 Entre héroes, psicópatas y monstruos**

Los campos de batalla han desaparecido, la violencia ahora puede ser asunto de psicópatas que hacen la guerra en su propio cuerpo; una situación en la que la violencia frontal ya no existe, el guerrero hace la guerra en solitario para terminar con el mundo y poner fin a la violencia; para sobrevivir.

Una muestra de este nuevo escenario es en los filmes en los que la violencia es ejercida por personajes patológicos o incluso monstruosos; enfermos que no mantienen con los demás más que una relación bestial; personajes en vías de animalización. Y es aquí donde aparecen los héroes “invencibles” y de inmediato me vienen a la mente personajes interpretados por el actor estadounidense Arnold Schwarzenegger o Sylvestre Stallone, quienes sumergidos en sus personajes se muestran decididos a terminar con lo considerado inhumano y demasiado violento.

En *El Silencio de los inocentes*; por ejemplo, aparece una tendencia caníbal de “devoración” del otro. En un caso así, “el conflicto ya no es posible, no hay una línea divisoria ni frontera de combate: el otro debe desaparecer corporalmente”<sup>5</sup>.

En el imaginario, psicópata es quien simboliza mejor la violencia sorda e invisible del menor de los individuos: el propio criminal visto desde dentro, *exorcizando* de alguna manera nuestros miedos.

Hemos llegado al grado de considerar que todo lo que se mueve puede ser un enemigo potencial, esta clase de premisas no son más que un reflejo de la

---

<sup>5</sup> Morgin Oliver, *Violencia y cine contemporáneo*; Ediciones Paidós Ibérica, S.A., España 1998, p. 36.

sociedad actual, el miedo de los individuos a ser atacados a la vuelta de la esquina, el miedo de las sombras en los callejones oscuros, son indicios de un miedo a la violencia que se vive día día.

Jean Louis Missika, especialista de la comunicación; criticó en 1995 un informe publicado por la CSA que trataba sobre el aumento de la violencia en la televisión y en el que rechaza la idea de que "...se pudiera poner en el mismo plano las imágenes agresivas y de violencia de estudios cuantitativos sin tener en cuenta la intención, el contexto y el sentido de la acción mostrada en la pantalla, factores que hacen de la violencia una experiencia sensible en lugar de un simulacro, una matanza entre clones"<sup>6</sup>.

Por otra parte Oliver Mongin en su libro *Violencia y cine contemporáneo* plantea la hipótesis de que vivimos en una era inédita del espectáculo de la violencia y la clasifica en tres categorías:

1. Cine crudo: que no deja de esconder su carácter de ficción.
2. Cine burlesco: que consigue instalar la distancia como regla artística.
3. Un cine que pone en imágenes actos de crueldad hasta el límite de lo soportable.

En esta última categoría (sin siquiera mencionar el cine *snuff* donde el crimen es real), se pueden incluir aquellas producciones en las que se muestra el lento desgarramiento de una uña o un rostro marcado por la navaja, escenas típicas en creaciones de Tarantino en las que amplía el cuadro, mostrando una obsesión por la disección, por detenerse en el detalle.

Ante dichos pronunciamientos el público finalmente es quien decide –en el caso de las producciones cinematográficas- su gusto por lo violento; público incapaz de resistirse al espectáculo de lo prohibido que fingiendo el rechazo de lo visto supone una renuncia oculta.

---

<sup>6</sup> *Op. Cit.*, p. 14.

Pier Paolo Pasolini y Abel Ferrara son un claro ejemplo de cineastas que filman el caos fundamental para llegar a la claridad de la conciencia. Mientras que al otro lado de la línea muestran la carnicería como algo natural y sostienen que “la realidad excede lo que el cine puede llegar a mostrar”<sup>7</sup> por lo que se permiten abyecciones sin comprometerse con ninguna responsabilidad ética. La explosión de la violencia aparece en un mundo donde ya no hay códigos o reglas compartidas por las comunidades violentas.

Lo cierto es que la exhibición de la violencia es cada vez más intensa; de hecho el cine contemporáneo se orienta en una doble dirección: la de los argumentos que muestran que sé es esclavo de la violencia y la de muestra que es muy fácil salir de ella. Cabe preguntarse si la gran carga de imágenes de violencia no es más que un reflejo de la violencia reinante y una manera de protegerse de ella o si bien, ha creado una “*insensibilización*” a la violencia. La producción de imágenes en la pequeña pantalla y en la grande forma parte del reciclaje de la violencia de nuestras sociedades y cabe incluso preguntarse si esta muestra reinante no es sino una manera de protegerse de ella.

También habría que rescatar esa capacidad de convertir la escena violenta en un arte, en algo estético como gusta presentar Tarantino en sus producciones; esa estética de la burla. Otros cineastas plasman una violencia sensible, experimentada, efectiva, tratando de remitir a una experiencia verdadera o como mencionó Serge Daney “No es el personaje quien tiene que decir al espectador lo que debe ver. Eso sería inmoral. Quien no sepa mirar las imágenes, encontrar el tiempo de una mirada, se dejará atrapar por la violencia sin siquiera darse cuenta”.

Lo ideal sería que cuando se considere necesario filmar la violencia, se pueda hacer sin degradarse, sin contribuir a difundir la idea de que la fuerza bruta se impondrá siempre al pensamiento, a la dignidad del hombre.

---

<sup>7</sup> Carole Desbarats, *La frontière*, en *Trafic*, núm. 13, invierno de 1995.

En los siguientes puntos se mostrará un pequeño análisis de las películas que en el cine angloamericano han impactado mayormente por su grado de violencia y por su esteticismo; todas ellas consideradas como “clásicas” del cine y algunas, incluso, con reconocimientos de talla mundial.

### **1.2.3 *A clockwork Orange***

*A clockwork Orange (Naranja mecánica)* es una producción inglesa del año 1971 por el director Stanley Kubrick, basada en la novela homónima de Anthony Burgess.

El fondo de la película es sugerente. Un tema polémico y contemporáneo: ¿cómo tratar la violencia y el crimen en las sociedades?, ¿tiene algún sentido la figura de la cárcel o sólo es un mecanismo que no ataca a fondo las causas de una sociedad en descomposición?

La película narra la vida de un joven sumamente violento de 18 años llamado Alex DeLarge. Es líder de una pequeña pandilla, llamada "drugos". Alex lleva a sus "drugos" a invadir una casa, golpean al escritor que vive en ella y violan a su esposa ante la mirada impotente de éste mientras Alex canta. Posteriormente, Alex es capturado durante un robo, traicionado por uno de sus compinches (uno al que Alex le había cortado la muñeca en respuesta a un reto a su autoridad como líder de la pandilla).

Alex es golpeado en la cara con una botella y queda ciego en la escena del crimen. Después de ser arrestado, descubre que la víctima del robo ha muerto: Alex es un asesino y es sentenciado a 14 años de prisión. Luego de cumplir dos años, se le ofrece la libertad condicional, si se somete a una terapia experimental de aversión, desarrollada por el gobierno como una estrategia para detener el crimen en la sociedad. El tratamiento consiste en ser expuesto a formas extremas de violencia a través de una pantalla, como un cine muy violento. Alex es incapaz de apartar la mirada de la pantalla, ya que sus ojos están sujetos por un par de ganchos.

También es drogado antes de ver las películas, para que asocie las acciones violentas con el dolor que estas le provocan. De esta manera el tratamiento lo deja incapaz de ser violento (ni siquiera en defensa propia) y también incapaz de tocar a una mujer desnuda.

El mensaje es claro: no es posible desembarazarnos de la violencia, no hay manera de hacer que un individuo llegue asquearse de ella. No son asesinos biológicos, no es un virus que extirpar. La voluntad de terminar con la violencia en una forma represiva no es más que una manera de duplicarla e intensificarla.

No nos damos cuenta es que el ser humano siempre regresa a sus orígenes, el ser castigado no lleva a nada, una persona no puede cambiar por medios externos, el ser humano sólo cambia cuando él desea hacerlo.

La violencia no se detiene, se fragiliza, se calma; hay que deshacer la violencia sin creer que se pueda erradicar. La violencia no es natural, es construida. Kubrick nos muestra una lección doble: lo visible no es separable de la experiencia del que mira, la violencia es en sí del sujeto que la siente.

Ahí estaba yo (Alex) y mis tres drugos. Estábamos sentados en el "Milk Bar Droba" buscando algo con que ocupar la noche; en el Bar servían leche plus, leche con veloceta o con drincomina que es lo que estábamos bebiendo; eso nos agudizaba los sentidos, y nos dejaba listos para una nueva sesión de ultraviolencia<sup>8</sup>.

#### **1.2.4 Taxi Driver**

*Taxi Driver* (1976) es una producción del director estadounidense Martin Scorsese. Fue ganadora de la Palma de Oro en el festival de Cannes y actualmente es considerada como una de las mejores de su década.

---

<sup>8</sup> *A clockwork Orange*. Dir. Stanley Kubrick. Prod. Stanley Kubrick. Guionista Anthony Burgess. Actores John Clive, Malcolm McDowell, Michael Bates, Patrick Magee, Warren Clarke. Warner Bros Pictures, 1971. Dur 137 min.



En esta historia se narran las aventuras de un ex combatiente de Vietnam que sufre de depresión y ansiedad al sentirse progresivamente rechazado por la sociedad. Adicionalmente sufre de insomnio, lo que le lleva a ingresar como taxista nocturno para aprovechar el tiempo muerto y ganar dinero. Sin embargo, mientras conduce su taxi es testigo silencioso de todas las maldades existentes en la gran ciudad: la prostitución, la violencia, los prejuicios, las locuras, los barrios bajos, etcétera. A medida que pasan los días Travis va enfureciendo y llega a la paranoia. Anota todo en un cuaderno, decidido a pasar a la acción algún día, respondiendo a la violencia con violencia.

Esta puesta en escena permite ver cómo se sale o se entra en la violencia, pero también cómo ésta es plural, múltiple y multiforme. Mientras que los filmes contemporáneos exhiben una violencia de “después de la guerra”, *Taxi driver* evoca de entrada una violencia de guerra que deja secuelas hasta el punto de desencadenar una guerra urbana en proporciones terroristas.

Travis, el protagonista de la película, es en un inicio tan sólo un sujeto, un sujeto a punto de ser presa de la violencia. Y al final, ¿cómo debemos percibir a este personaje, cómo un héroe, cómo un criminal o cómo una violencia útil?: Un héroe disfrazado de asesino o viceversa.

En *Taxi Driver* encontramos el origen psicológico de psicópatas como el que atentó contra el ex presidente estadounidense Ronald Reagan (quien, además, declaró en su juicio haberse inspirado en la cinta). ¿Qué se puede esperar de un hombre que es insertado en una comunidad tan agitada y corrupta luego de la experiencia traumática de la guerra? Scorsese retrata la ciudad como un antro de perdición, como muestra de una sociedad tan disparatada que, en uno de los finales más controvertidos, hace de un psicópata un héroe popular, dando lugar también a interrogantes sobre ¿quién está más loco?, si nuestro protagonista que salva a una niña corrompida, o los personajes perversos. *Taxi Driver* constituye una crónica perfecta de los Estados Unidos, después de Vietnam así como una severa crítica a la violencia y corrupción resultantes.

*Por las noches sale gente de todas las clases. Putas, ladrones, traficantes de droga... algún día llegará una lluvia que limpiará las calles de esta porquería.*<sup>9</sup>

### **1.2.5 Pulp Fiction**

Una película que no se puede pasar por alto es la estadounidense *Pulp Fiction* (*Tiempos violentos*) dirigida y escrita por Quentin Tarantino en el año de 1994. Es una producción convulsa, irreverente, violenta y con un humor negro exquisito. Ganadora de una Palma de oro y un Oscar.

*Pulp Fiction* cuenta tres historias, que terminan relacionándose entre sí. Tarantino tiene un talento especial para saber combinar, con gracia y gallardía, la extrema violencia y la extrema ironía, en una mezcla entretenida que además de todo es estética.

Representa dos niveles: a nivel sensorial, por la bien pautada violencia; a nivel verbal, los diálogos que dan una luz nueva a personajes que de otro modo serían manidos y hasta aburridos, pero que representan los estereotipos clásicos de violencia (un gángster, un boxeador y dos matones); a nivel visual, las tomas brutales, irónicas y originales (el vuelo de Vincent Vega, la famosa escena del *twist*, la orgía de sangre en el departamento de los socios de Marchéis, el sórdido cuartucho de los secuestradores de Butch).

Pero, sobre todo, destaca el tratamiento de la historia, la estructura de las secuencias, donde las historias se entrecruzan y la línea temporal se rompe sin dejar de ser inteligible.

---

<sup>9</sup> *Taxi Drive*. Dir. Martin Scorsese. Prod. Julia Phillips, Michael Phillips. Guionista Paul Schrader Actores Robert De Niro, Cybill Shepherd, Jodie Foster, Peter Boyle. Columbia Pictures Corporation, 1976. Dur 110 min.

Otro aspecto digno de destacarse es la cita bíblica que se menciona en una de las escenas y que no es necesario revisar la Biblia para darnos cuenta de que la cita no concuerda; en realidad es una especie de pasaje compuesto de frases de otros pasajes de las escrituras.

Ezequiel, 25-17: El camino del hombre recto está por todos lados rodeado por la avaricia de los egoístas y la tiranía de los hombres malos. Bendito sea aquel pastor que, en nombre de la caridad y de la buena voluntad, saque a los débiles del Valle de la Oscuridad. Porque Él es el verdadero guardián de su hermano y el descubridor de los niños perdidos. ¡Y os aseguro que vendré a castigar con gran venganza y furiosa cólera a aquéllos que pretendan envenenar y destruir a mis hermanos! ¡Y Tú sabrás que mi nombre es El Señor, cuando mi venganza caiga sobre ti<sup>10</sup>.

Henry Giroux profesor y director del *Waterbury Forum in Education and Cultural Studies* de la Universidad de Pennsylvania y uno de los teóricos de la pedagogía crítica, explica en su libro *Cine y entretenimiento, elementos para una crítica política del filme*: "...el como Tarantino articula en esas películas una amoralidad que legitima la ideología neoconservadora de los años noventa, coherente con lo que Ruth Conniff ha llamado una cultura de la crueldad; es decir, el creciente desprecio de la sociedad norteamericana hacia los pobres, los que están privados de derechos civiles y los desheredados. *Pulp Fiction* se apropia del crimen y la violencia como una presencia cotidiana que convierte en cine popular pero, con ello, Tarantino produce una política codificada, reaccionaria y una pedagogía que transforma la insensibilidad neoconservadora y el desprecio de las clases más bajas en una representación a la moda de la vanguardia artística"<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> *Pulp Fiction*. Dir. Quentin Tarantino. Prod. Lawrence Bender. Guionista Quentin Tarantino. Actores Uma Thurman, Bruce Willis, John Travolta, Samuel L. Jackson. A Band Apart, Jersey Films, 1994. Dur 148 min.

<sup>11</sup> Giroux Henry; *Cine y entretenimiento, elementos para una crítica política del film*; Paidós. 2003.

### 1.2.6 *Natural Born Killers*

*Natural Born Killers* (Asesinos por naturaleza) es una película dirigida por Oliver Stone en 1994; el guión original fue escrito por Quentin Tarantino y revisado por Stone, Richard Ruytowski y David Veloz. Esta producción es un verdadero ensayo sobre los asesinos seriales y como los medios de comunicación los enaltecen.

La mayor parte de la película parece una “perspectiva televisiva”; de hecho, algunas escenas son sátiras de programas de televisión de esa época, incluida aquella escena en que se retrata en un tono de farsa a una familia desestructurada. Anuncios de televisión que eran comunes en aquel tiempo aparecen brevemente e intermitentemente a lo largo de la película.

La película pretende hacer hincapié en la forma sensacionalista en que los crímenes son descritos por la prensa y la manera en que ésta y otros medios ensalzan a los asesinos. Fue criticada por su excesiva violencia gráfica y de contenidos.

A continuación se muestra uno de los largos diálogos en los que se profundiza sobre la naturaleza violenta del ser humano:

-Reportero: ¿El matar forma parte de la naturaleza del hombre?

-Mickey Knox: todas las criaturas de Dios asesinan de una u otra manera. Solo basta con observar el bosque, una especie mata a la otra. Nuestra especie mata a todas las otras, incluyendo el bosque, sólo que lo llamamos industria. Pero conozco a mucha gente que merece morir. Todos tienen algo en su pasado, algún pecado, alguna cosa secreta horrible. Mucha gente ya está muerta. Alguien debe poner fin a su desgracia. Ahí es donde aparezco yo, el mensajero del destino. A menos que un grano de trigo caiga al suelo y muera, continúa solo. Pero si muere, de él surgen muchos frutos.

-Mickey Knox: el lobo no sabe por qué es un lobo. Dios lo hizo así. El mundo es predatorio. Cuando un león mata a un alce es la hora de la muerte del alce.

-Reportero: ¿tiene remordimientos tras tres semanas en donde ha matado a 52 personas?

-Mickey Knox: no tengo remordimientos, es un desperdicio de emoción, pero ojalá no hubiera matado al indio, (quien vivía en una choza y en un rincón

tenía una serpiente de cascabel). Él vio al demonio antes de morir. Todos tienen al demonio aquí. El demonio vive aquí. Se alimenta de nuestro odio. Apuñala, mata, viola, aprovecha tu debilidad y tus miedos. Solo los malvados sobreviven. Sabemos que somos un pedazo de mierda. Después de un tiempo te vuelves malo. Después del indio, íbamos a dejar de matar, el viejo nos quitó esa sed.

- Mickey Knox: no podemos liberarnos de nuestra sombra, la muerte se convierte en lo que tú eres cuando la vida se vuelve negra. Somos extremos, tinieblas y luz. Somos luz con mal. Lo único que mata a un demonio es el amor.

-Reportero: ¿valió la pena matar a esas 52 personas?

-Mickey Knox: tú y yo ni siquiera somos de la misma especie. Yo solía ser como tú pero evolucione. Desde tu perspectiva eres un hombre. Para mí, eres un mono. Ni siquiera un mono, un periodista. La prensa es como el clima, un clima hecho por el hombre. ¿El asesinato? es puro. Ustedes lo hicieron impuro. Con la violencia, vendiendo miedo. Tú dices: ¿por qué?, Yo digo: ¿Por qué molestarse? Al sostener una escopeta por primera vez, me di cuenta de mi única y verdadera vocación. Soy un asesino por naturaleza<sup>12</sup>.

También el papel que desempeñan los medios de comunicación se pone bajo el punto de mira de la sátira que contiene *Natural Born Killers*. Son ellos los que convierten a vulgares delincuentes en héroes, en ejemplos a seguir especialmente por los más jóvenes, mostrando una cara atractiva de la violencia en una espiral que se retroalimenta a sí misma. Todo en medio de una audiencia fascinada por la violencia que la consume por televisión y que no la termina por ver real, casi como si fuera algo lejano que les ocurre a otros pero que a nosotros, espectadores pasivos, no nos va a tocar nunca.

El diálogo anterior nos muestra una acertada reflexión del personaje que nos anima deducir que “todos” por naturaleza somos un asesino en potencia y que el mal está en vías de banalización. En este filme, Oliver Stone establece un vínculo entre el éxito violento y el triunfo mediático: se mata con la mayor crueldad posible para que de esta manera la violencia sea mostrada por televisión. Hasta

---

<sup>12</sup> *Natural Born Killers*. Dir. Oliver Stone Prod. Jane Hamshir, Don Murphe y Clayton Townsend Guionista Quentin Tarantino. Actores Woody Harrelson y Juliette Lewis, Robert Downey Jr, Wayne Gale, Tommy Lee Jones. Warner Bros, 1994, Dur 119 min.

llegar al punto en el que el flujo de imágenes televisivas y las secuencias de violencia logran confundirse.

### **1.2.7 El sueño de la no violencia: Insensibilización y si es posible desembarazarse de ella**

Lo proyectado en pantalla es quizá, lo permisible, lo aceptable, lo tolerable, acaso ¿somos insensibles a lo que vemos reflejado en la pantalla? o ¿es una forma de sacarla, de hacerla lejana de desembarazarnos de ella?.

Hay una diferencia evidente entre una violencia desenfrenada que contribuye a la insensibilización y las imágenes que remiten a la experiencia de la violencia. Este desencadenamiento habla de nuestros miedos; una pantalla nos separa de la violencia, la miramos ajena a nuestra realidad puesto que ya no se siente como una experiencia. El espectador cree que ha logrado erradicarla por sí mismo, al ser convertida literalmente en un espectáculo.

“Es como si el filme consumiera nuestra agresividad y saliéramos purgados de nuestras pasiones ocultas”<sup>13</sup>.

La ficción muestra lo que se cree que es la violencia del mundo, un mundo exterior, mientras que la no violencia del espectador, su insensibilización creciente testimonia una última ilusión que consiste en creer que estamos protegidos de toda violencia.

Desde esta visión, el problema de la insensibilización se puede decir que corresponde a una catarsis citando a Aristóteles: “La tragedia es una presentación [...] que, por la puesta en escena de la piedad y el temor, opera la depuración de este género de emociones”<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> En Antoine de Baecque y Thierry Jousse, *Le retour du cinéma*.

<sup>14</sup> Extracto de las notas de traducción redactadas por Roselyne Dupont-Roc y Jean Lallor, en Aristóteles, *La poétique*, Seul, 1980, p. 190

La violencia convertida en un espectáculo nos lleva a pensar que es normal y la insensibilización la acompaña, pero en realidad no es así, el espectador está cada vez más expuesto a la violencia cotidiana.

Es el sueño de la no violencia; el individuo desborda su violencia en las imágenes y cree que por ello está fuera, que la ha erradicado. En realidad la única manera de erradicarla es convirtiéndonos en seres movidos plenamente por el amor como el protagonista de la película *Forest Gum* quien es presentado como un ser completamente ajeno a la violencia, pero también como un idiota.

No obstante el cine de Kubrik en esta constatación de la imposibilidad de un tratamiento; puesto que la experiencia de los sujetos no es neutra, está hecha por individuos o instituciones. En esta perspectiva, la inversión de la violencia adopta al menos tres formas de acuerdo con Oliver Mongin.

1. *Desbordamiento por analogía.* Para ilustrar este punto, es importante destacar la película *Senderos de gloria*, en donde es posible encontrar dos dimensiones teatrales y una guerra considerada como teatro que se opone a un teatro comprendido como verdad interior. Asimismo, los personajes de *El amor en el teatro italiano*, se presenta a los actores de la violencia interpretando papeles diferentes, son sobre todo personajes que se desplazan sobre el gran escenario de la violencia; “como un gran teatro kafkiano”<sup>15</sup> La violencia es un artificio, un cuadro, existe un arte de la violencia como hay una estética de la pintura; en esta relación la guerra y la violencia con cuadros, escenas pictóricas. Kubrik no cree que el hombre sea solamente malo o bueno, piensa que el hombre interpreta el papel de diablo y Dios sin acabar de saberlo. En este punto, muestra a cada uno de acuerdo a su propio uso de la violencia y de esta manera mostrar que las violencias se remiten una a otra y que reinan la analogía y el mimetismo. Una manera de decir que la violencia es incontrolable y que su flujo no se

---

<sup>15</sup> Sandra Bernardi, *op. cit.*, p. 40.

puede interrumpir fácilmente: la violencia no cesa de expandirse y reaparece en unos y otros; la violencia pierde todo su sentido cuando se comprende que siempre ha existido, que no es más que una repetición.

2. *Desbordamiento al infinito.* En este punto se esboza un primer desvío de la violencia de su curso infinito; es decir, las secuencias de violencia que captan la mirada del espectador, esas imágenes en donde Kubrik invita al ojo a mirar lo que ya no ve; como en *La chaqueta metálica*, donde dos periodistas son conducidos en helicóptero sobre el terreno, sobrevuelan el pasaje anónimo de las selvas, mientras que un soldado enloquecido dispara sobre todo lo que se mueve, a fuerza de estar atrapado por el relato de esos hombres cuya actividad desmesurada conduce inevitablemente al mundo a su fin. Lo que ya no se ve (los elementos del paisaje) es el desbordamiento que acompaña a la violencia a una experiencia de la visión. Al cineasta le incumbe la tarea de mostrar este movimiento puro que no sucumbe a los azares de la violencia que atrae la mirada.

3. *La experiencia de la mirada y el sujeto de la visión.* La violencia no es solamente algo espontáneo, o algo que producimos, reside también en la mirada que posamos sobre el mundo. Quien no vea más que el movimiento de la violencia es que está necesariamente preso en sus redes, aunque crea mantenerse a distancia. Esto nos lleva a comprender no sólo las metamorfosis sucesivas de la violencia, sino también, las que remiten a una experiencia de la visión. Pero, ¿cómo mirar la violencia en el cine? La violencia es desbordante, no hay otra salida sino desbordarla, contemplando lo estético a través del desfile de imágenes. La lección es doble, si lo visible no es separable de la experiencia del que mira, la violencia es en sí misma indisoluble de un sujeto que la siente. La violencia no es natural, esta construida y hay que hacer algo con ella, transportarla, esto es el reciclaje de la violencia.



Como se ha visto a lo largo de este capítulo hay una cantidad considerada de películas que hacen uso del recurso de la violencia, pero no sólo en occidente pasa esto, sino también en otras partes del mundo como en el oriente, en especial un cine que ha causado sensación y ha atraído la mirada del mundo, es el cine surcoreano, del cual se hablará en el siguiente capítulo, tomando especial atención en el director Park Chan-wook como exponente del recurso de la violencia en el cine.

## Capítulo 2

### Cine Surcoreano

El cine norteamericano ha invadido nuestras pantallas, ha sido motivo de inspiración para producciones nacionales y cómo se ha visto en páginas anteriores es una muestra fehaciente de la violencia social reflejada en la pantalla, pero, también no sé puede dejar de analizar el otro lado del planeta. El cine oriental ha llegado a nosotros y entre la gama de cintas ofrecidas pondremos especial atención en el caso surcoreano; país que hasta hace poco se encontraba sumido en graves crisis políticas y económicas, y de alguna manera, condenado a ver las pocas películas que exportaba pero que, sorprendentemente, ha conseguido convertirse en referente mundial del mejor cine.

#### 2.1 Surcorea vista a través de su cinematografía

El éxito del cine surcoreano en los últimos años constituye por múltiples motivos un caso privilegiado para el estudio, pese a las limitaciones que se enfrentan por la dificultad de su idioma y la escasa información castellana. No obstante vale la pena aproximarse a la basta cultura surcoreana.

El cine surcoreano comienza a tomar fuerza cuando, a raíz, de su presentación en el festival de Rotterdam de 1998 con la película *Motel Cactus*, un filme que alude a las manifestaciones contemporáneas a favor de la democratización del país y que fue catalogada como una película diferente de las del momento, tanto en el tono como en el estilo. Por lo que puede considerarse esta película como la punta de un iceberg tras un periodo de crisis y que remontaría en una *nueva ola* de cine surcoreano.

La llegada del cine coreano se remonta al año 1903, dato que se conoce por los documentos que atestiguan una activa industria que produjo cerca de 160

filmes hasta 1945. Desafortunadamente la mayoría de estas producciones fueron destruidas a lo largo de la Guerra de Corea sin que llegase a sobrevivir íntegramente ninguno. La primera cinta encontrada proviene del año 1919 en el que se estrenó en el Teatro Dansongsa de Seúl *The Righteous Revenge*, un kinodrama en el cual los actores actuaban delante de un fondo sobre el que se proyectaba un filme.

En 1926 se estrenó una de las obras maestras de estos primeros años bajo el título de *Arirang (1926)* de Na Un-kyu en la que se relataba la historia de un hombre que es arrestado y torturado por la policía japonesa. El filme pronto se convirtió en referencia para una *nueva ola* de cineastas que veían en el movimiento realista el ámbito idóneo en el que desarrollar su obra al tiempo que manifestaban su resistencia al poder japonés que por entonces oprimía al pueblo coreano.

Años más tarde, luego de la división de Corea, el lado sur comenzó a tomar una identidad, que fue reflejada en la misma historia del cine, lo que nos lleva a constatar que la pantalla es un reflejo de la sociedad.

Tras largos conflictos bélicos, de represión, de crisis económica y privación Corea del sur remonta en la cinematografía a pasos agigantados y de una manera sorprendentemente exquisita, dando paso al llamado *nuevo cine coreano* o *la nueva ola*.

Un grupo de jóvenes cineastas, vinculados al movimiento estudiantil, inaugurarían una línea de producción independiente y de abierta militancia política –motivo que los mantuvo relegados– que pese a sus producciones socio-políticas, abrirían paso a producciones de cineastas dotados de un mayor espíritu crítico e indagación estética, en producciones como *El árbol genealógico* y *Dos monjes*.

Gran parte del éxito de la *nueva ola coreana*, fue la aparición de pequeñas productoras independientes comprometidas y con la inversión de empresas extranjeras que elevaron el talento de los cineastas. La década de los 90 marcó el

rumbo de la producción local que más tarde se convertiría en el fenómeno del *Blockbuster* coreano.

No obstante la crisis de 1998 pondría fin a ésta estrategia de penetración fílmica y que nuevamente lograría surgir cada vez mejor gracias a la rápida recuperación económica y a la sintonía con el público local, cada vez más joven.

Para el año 1999 comenzaron a surgir industrias como la *Motion Picture Promotion Corporation* y *Korean film Corporation*; no obstante, lo definitivo para el auge fue la eclosión de una nueva generación de jóvenes realizadores, formados en aulas universitarias, que destacarían en los festivales internacionales de cine. Así como la aparición de empresas productoras con una clara vocación exportadora que terminarían por definir la imagen del cine surcoreano.

Tal fue el caso de *Shiri*, enérgico triller político, que evoca con habilidad los fantasmas de la separación entre las dos coreas y que se convertiría en el mayor éxito de toda la historia de la cinematografía local. Para el año 2002 el cine surcoreano iba a la alza logrando su consolidación. A tal grado que para el año 2003 ocho de las diez películas más vistas son coreanas y tan sólo *El retorno del rey* (*The return of the king*, 2003) y *Matrix Reloaded* (2003) pudieron competir con el producto autóctono.

Y es que si hay un rasgo del nuevo cine surcoreano que sorprende al espectador occidental es su atípico tratamiento de cualquier género conforme a los estándares establecidos por el cine clásico americano y por sus epílogos contemporáneos.

En gran parte del moderno cine surcoreano hay una manifestación del dolor, tanto físico, como moral; de una herida nacional que se filtra, ya sea, en el retrato de desolados escenarios urbanos e industriales o a través de la puesta en escena de una violencia y crispación que parece la única manera posible de última expresión: el cuerpo castigado y sufriente es siempre la imagen emblemática de una cinematografía ruidosa, gestual y arraigada en lo físico y material. Violencia

que puede adoptar todo tipo de manifestaciones, de la más extrema a la más cotidiana. Desde brutales interrogatorios (*Sin escape*) o en acosos como en *Mi descarada novia*.

En la mayor parte de los títulos surcoreanos se aprecia una fuerte influencia del cine norteamericano pero posiblemente en este punto reside una de las claves del éxito de estas películas pues su influencia se encuentra profundamente nacionalizada por parte de los realizadores coreanos otorgando a sus filmes un tono totalmente ajeno al que ofrecen los directores del Hollywood.

Tanto es así que Corea del Sur es el único país en el que a los ejecutivos de Hollywood les preocupa estrenar sus películas por no poder competir con la producción local.

Las películas coreanas no buscan la evasión hacia realidades paralelas y cuando lo hacen no es más que a modo de metáfora de la propia sociedad coreana, es decir, de su realidad y de su propia idiosincrasia, por lo que el conjunto de las producciones de este país asiático no deja de ser un acertado retrato de la Corea actual. Así ocurre en títulos tan dispares como *La mujer de un buen abogado* (Im Sang-soo, 2003), *Cuida de mi gato* (Jeong Jae-eun, 2001), la disparatada *¡Salvad al planeta!* (Jang Jun-hwan, 2003) o algunos títulos del idolatrado Park Chan-wook como *Zona de seguridad* o *Sr. Venganza* y *Sra. Venganza*.

La evolución del cine coreano ha sido larga y llena de obstáculos y en la mayor parte de los casos desconocida para el espectador occidental el cual, en su gran mayoría, no ha tenido conciencia real del fenómeno hasta el estreno de *Memorias de un crimen*; o incluso muchos otros hasta tiempo más tarde con el éxito mundial de la cinta de Park Chan-wook, *Oldboy*; sin embargo lo que parecía un hecho aislado para la mayoría de los espectadores no es más que la punta de un fenómeno que todavía tiene que mostrar lo mejor de sí mismo mientras que industrias como la norteamericana o la europea se encuentran en una situación de

crisis creativa lo que favorece el interés por nuevas cinematografías como la coreana por parte de los espectadores.

Corea del Sur también ha nutrido a los paladares más selectos de diversos directores como Hong Sang-soo, Kim Ki-duk, o Im Kwon-taek. Sus películas, premiadas en multitud de festivales, conquistaban ese otro terreno, un espacio ocupado por “conocedores” que exigían algo más que productos bien realizados pero a la vez impersonales.

El triunfo de *OldBoy* (Park Chan-wook, 2003) en el Festival de Cannes del año 2004, unido al apoyo masivo a *Hierro 3* (Bin-jip, Kim Ki-duk, 2004), fueron un importante punto de arranque, un momento de inflexión crítica sobre una cinematografía que parece no haber asimilado demasiado bien su éxito, y que se halla en una suerte de encrucijada fílmica, en un bache creativo.

Para el espectador occidental, observador a través de su mirada siempre sesgada por el elemento cultural que nos divide, se empieza a concebir una nueva manera de mirar y comprender la vida, la moral y el modo de vida oriental.

Estos últimos años han emergido con fuerza importantes cineastas surcoreanos ofreciendo películas que en muchos casos acaban convirtiéndose en obras de culto para legiones de seguidores, tanto para los aficionados al cine de sus países de origen y vecinos como para los cada vez más abiertos espectadores occidentales.

Al mismo tiempo son acogidos con gran entusiasmo por parte del público, estos directores son alabados también por la crítica al suponer, en ciertos aspectos, un soplo de aire fresco y una alternativa al actual cine occidental muchas veces falto de ideas o de estilo propio. Se trata de películas que presentan tanto una marcada personalidad como una excelente factura (esto último gracias a una época en que Corea del Sur puede permitirse invertir económicamente en la industria cinematográfica).

Además, en este caso no estamos hablando de las típicas superproducciones épicas o películas de acción y artes marciales a las que estamos acostumbrados, ni tampoco de las historias pausadas e introspectivas con las que nos premian en muchas ocasiones desde ese extremo del mundo, sino que son obras más fácilmente asimilables por los círculos comerciales.

Se trata de filmes que combinan sabiamente el *thriller* con retazos de género policíaco y pinceladas de crítica social.

En especial, en esta última década destacan tres directores surcoreanos. Por una parte, Chan-wook Park y Bong Joon-ho, que hacen cine más fácilmente digerible por el circuito occidental y por otra, Kim Ki-duk, que se encuentra encuadrado en cierto modo dentro de la categoría del cine de autor y más cercano a las tendencias intimistas de una buena parte del cine asiático.

Sin duda en esta nueva ola de cine surcoreano uno de los personajes con mayor ímpetu es Park Chan-wook, creador de “la trilogía de la venganza” integrada por *Sr. Venganza (Boksuneun naui geot, 2002)*, *Old boy (2003)* y por *Sra. Venganza (Chinjeolhan Geumjasshi, 2005)*.

## **2.2 Semblanza del director Park Chan-wook**

Hasta hace algunos años, el trabajo visual, narrativo y creativo de Park Chan-wook comenzó a cautivar las pupilas de miles de personas, incluida la crítica especializada que prestó atención a su trabajo y colocó a Surcorea en el mapa de la cinematografía mundial actual.

Park Chan-wook nació el 23 de agosto de 1963 en Tanyan, Jecheon en Surcorea. En un principio, el joven deseaba ingresar a la Universidad de Bellas Artes de Seúl para convertirse en crítico de arte. Sin embargo, optó por estudiar Filosofía en la Universidad Católica de Sogang, donde su gusto y hambre por introducirse al séptimo arte lo llevó a crear, junto con otros estudiantes, el video

club *Movie Gang*, círculo de cinéfilos en el que conoció a su actual esposa y con quien procreó un hijo.

En ese tiempo, la década de los 80's, Park comenzó a publicar artículos y críticas de cine contemporáneo que le llamaban la atención. Pero fue hasta que observó la cinta *Vertigo* de Alfred Hitchcock, que nació su deseo por convertirse en Director.

“Durante la película, me encontré gritando dentro de mi cabeza. Y me dije: si al menos no intento convertirme en un director, realmente lo lamentaré en mi lecho de muerte”<sup>16</sup>, afirmó Park durante una entrevista donde expresó el gran impacto que tuvo Hitchcock al comienzo de su carrera, aunado a su admiración por Sófocles, Shakespeare, Kafka, Dostoevsky, Zola, Austin Philip K. Dick, Zelazny, Vonnegut y Balzac.

Su gusto y pasión pronto lo llevarían a ocupar el puesto de asistente de Director en la película *Kamdong* (1990) de Kwank Jae-young, quien posteriormente realizaría *My Sassy Girl* (2001) y *Windstruck* (2004).

Durante ese periodo, Chan-wook comenzó a juntar dinero para rodar su ópera prima *Moon is the Sun's Dream* (1992), que no cosechó buenas críticas. El fracaso continuaría con *Trio* (1997), ambas películas casi desaparecidas.

A pesar de que sus primeros trabajos no obtuvieron el recibimiento planeado. Tras la caída de la dictadura militar en 1992, el joven director no se rindió y junto con otros artistas nacientes, lucharon para inyectarle vida al cine de su país que se encontraba en un lento crecimiento.

*“Después de estar oprimidos por muchos años, el sentimiento de libertad abrazó a los artistas quienes pudieron expresar su trabajo, lo cual no Quiere decir*

---

<sup>16</sup> . <http://www.edition.cnn.com/2008/showviz/05/14/ta.parkchanwook/index.htm/>



que *mágicamente les haya llegado la inspiración, eso ya se tenía*<sup>17</sup>, comenta Park.

Fue así, que por un tiempo se dedicó a escribir guiones para películas como *Anarchists* y *The Humanists*<sup>18</sup> y con ello recaudar fondos para sus próximos proyectos.

La suerte pronto estuvo de su lado. Tras la presentación en 1999 de *Judgement*, participante en el Festival de Cortometrajes Clermont Ferrand, la productora *Myung Films* le ofreció realizar "*J.S.A: Joint Security Area*", basada en la novela de Park Sang-yoonun.

El *thriller* de misterio trató sobre la vida que llevaban los guardias de la frontera del Norte y Sur de Corea. Para agrado del director, su trabajo logró posicionarse en el lugar número uno de recaudación de dinero de todos los tiempos en su país natal.

Para el 2001, la película obtuvo el premio "Lotus a la Mejor Película" en un Festival francés, galardón que años después se sumaría a una larga lista. (Ver listado de premiación).

El nombre de Park Chan-wook comenzaba a ser una referencia dentro del también naciente género *Asian Extreme* debido a la forma en que temáticas, como la violencia, son manejadas a cuadro.

*"Todos tienen el fuerte deseo de la venganza, y mientras más tiempo lo vamos relegando, se convierte más fuerte"*<sup>19</sup>, afirma Park, quien plasmó ese sentimiento en la película *Sympathy for Mr. Vengeance*, de tintes más oscuros, impregnando su estilo y marcando una línea única que se desarrolla con mayor

---

<sup>17</sup> *Ídem.*

<sup>18</sup> Gans Christophe, "Adaptación cinematográfica de un popular videojuego de terror", *Dirigido Por*, Julio-Agosto de 2006, número 358, pp. 59.

<sup>19</sup> *Ídem.*

precisión en sus trabajos posteriores, imprimiendo un sello particular en el lenguaje cinematográfico que lo caracteriza, obteniendo premios en los festivales Fant-Asia y el de Filadelfia.

Casi a la par de Park Chan-wook, Lee Bae Chang-ho, Kwak Jae-yong y Lee Young-jae, fundaron EGG Filmes, una sociedad con la finalidad de promover a nuevos talentos coreanos otorgándoles contratos de larga duración.

*Oldboy* sería el siguiente largometraje de Park donde trabajó con la productora Show East. *“En mi opinión todas las relaciones entre personas tienen algún grado de violencia, y eso es central para tratar el tema dentro de las películas, fue lo que quise plasmar de forma directa y confrontándola dentro de las relaciones”*.<sup>20</sup>

La cinta guarda relación con estructuras narrativas presentes en los videojuegos, y que en realidad es una adaptación de un manga japonés escrito por Tsuchiya Garon y Minegishi Nobuaki. Cabe señalar que Park fue invitado para realizar la adaptación del juego de Playstation *Metal Gear Solid*<sup>21</sup>, la cual rechazó.

El esfuerzo de Chan-wook, quien apoya abiertamente al Partido Laborista Demócrata de su país<sup>22</sup>, se reflejó al ganar el Gran Premio del Jurado de Cannes, y que en Surcorea fue recibido con alegría. Además, estuvo proyectándose durante nueve semanas en Corea, lo que lo llevó a estar en la posición número cinco, recaudando 3, 260, 000 dólares, en un país donde, hasta el 2003, se tenían contabilizadas 1,132 pantallas de cine.<sup>23</sup>

*“Fue una inmensa sorpresa para mí el que me hayan seleccionado para participar directamente en esa categoría. Fue como haber sido aceptado en una*

---

<sup>21</sup> Lean David, “El melodrama”, *Dirigido Por*, diciembre de 2006, núm. 362, pp. 79.

<sup>22</sup> [http://en.wikipedia.org/wiki/Park\\_Chan-wook](http://en.wikipedia.org/wiki/Park_Chan-wook)

<sup>23</sup> <http://koreanfilm.org/kfilm03.html>

*universidad sin haber cursado la primaria o tener un diploma de preparatoria”, confesaría a Mark Russell crítico de cine para The Hollywood Reporter”.*

La crónica de los deseos de venganza de Oh Dae-su, un hombre que vivió varios años encerrado sin motivo aparente y que después es liberado, cautivó también a los cinéfilos del festival Sitges 2004, donde le otorgaron los premios a la Mejor Película y Premio de la Crítica, (Ver listado de premiación).

Poco tiempo después intervino en el filme colectivo de terror *Three...Extremes*, tres cortometrajes de terror en el cual Chan-wook, plasmó su sello, en *Cut* una historia de vampiros, la cual resalta su estilo y manifiesta su dirección “que fue el preámbulo para comenzar a rodar *Sympathy for Lady Vengeance*, que seguía la dinámica *thriller* pero con una nueva aclimatación y con la que finalizaba su trilogía de Venganza<sup>24</sup>.

Park, influenciado además por el trabajo de *Robert Aldrich (El emperador del norte)*, Berman, Sam Fuller, Roman Polanski y Luis Buñuel, así como del director coreano Kim Ki-young, ha logrado hacerse de un nombre propio, cuestión difícil. Y a su vez otros directores hacen referencia a su trabajo, como Quentin Tarantino quien asegura que “*Park Cahn-wook es un bello demonio*”<sup>25</sup>.

Las películas que lo marcaron e influenciaron directamente por ser sus favoritas y que se encuentran referenciadas claramente en *Oldboy* son *Look who’s talking*, *Cries and Whispers*, *Look back in anger*, *the last waltz*, *Dressed to kill*, *The count of monte cristo*, *The searchers*, *Out of sight*, *For Whom the bell tolls*, *Breathless*, *Jailhouse Rock* y *In a lonely place*.

Una de sus más recientes películas: *I’m a Cyborg, but it’s Ok*, está producida en alta definición por la *CJ Entertainment*, “Es la historia de una chica

---

<sup>24</sup> Valetí Tomás, “La ruptura con el cine negro”, *Dirigido Por*, enero de 2007, núm. 363, pp. 17-22

<sup>25</sup> <http://www.espacioblog.com/lakatanaamarilla/post/2007/10/29/debate-con-park-chan-wook-ryoo-seung-wan-y-yves-mantmayeur->

que está en un hospital psiquiátrico y cree ser una cyborg. Es un thriller psicológico<sup>26</sup>.

En una industria tan competitiva como es la del cine, Chan-wook ha colocado su sello distintivo como autor ecléctico, que va de momentos poéticos a macabros, que puede conjuntar de manera soberbia fantasía con terror y surrealismo feroz, que explora la moral, metafísica, psicología y demás campos, realizando con ello reflexiones que cobran vida con imágenes impactantes, que seguirá con *vil Live* que trata sobre vampiros<sup>27</sup>, su próxima película.

*“En nuestras vida tenemos cosas buenas y malas. La vida está llena de sufrimiento y felicidad y eso es lo que quiero mostrar en cada una de mis películas que anhelo sean diversas, no me gustaría que se convirtieran en algo hecho en serie”, Park Chan-wook.*

## 2.2.1 Filmografía como director

Título original	Título en inglés	Título en español	Año
Bakiwi	Evil live		preproducción
saibogujiman Kwenchana	I'm I cyborg but that's ok	Soy un cyborg	2006
Chinjeolhan geumjassi	Sympathy for Lady Vengeance	Sra. Venganza	2005
Saam Gaang Yi	Three... Extremes		2004
올드보이	Oldboy	5 días de venganza	2003
Yeonseot gae ui siseon	If you were me		segmento: N.e.p.a.l. 2003
Boksuneun nau geot	Sympathy for Mr Vengeance	Sr. Venganza o El nombre de la venganza	2002
Gongdong gyeongbi guyeok JSA	J.S.A.: Joint Security Area	Zona de seguridad	2000
Simpan	Judgement		1999
Saminjo	Trio	Trio	1997
-----	Moon is the sun's dream		1992

<sup>26</sup> <http://axxon.com.ar/not/152/c-1520158.htm>

<sup>27</sup> Caviaro Luis, “Compasión por la bestia”, *Dirigido Por*, Julio-Agosto de 2006, número 358, pp. 61.

## 2.2.2 Filmografía como escritor

Título original	Título en inglés	Título en español	Año
Bakiwi	<i>Evil Live</i>		preproduction
Saibogujiman kwenchana	<i>I'm a cyborg but that's ok</i>	Soy un cyborg	2006
Sonyeon, Cheonguk	<i>A boy who went to heaven</i>		2005
Chinjeolhan geumjassi	<i>Sympathy for Lady Vengeance</i>	Sra. Venganza	2005
Saam Gaang Yi	<i>Three... Extremes</i> segmento: Cut		2004
올드보이	Oldboy	5 para vengarse	2003
Yeonseot gae ui siseon	If you were me		segmento: N.e.p.a.l. 2003
Cheoleobtneun anaewa paramajanhan nampyeon geurigo taekwon sonyeo	<i>A bizarre Love triangle aka Taekwon Girl</i>		2002
Boksuneun nau geot	<i>Sympathy for Mr Vengeance</i>	Señor venganza o o El nombre de la venganza	2002
-----	<i>The Humanist</i>		2001
<Gongdong gyeonggi guyeok JSA	<i>J.S.A.: Joint Security Area</i>	Zona de seguridad	2000
<i>Anakiseuteu Anarchists</i>	<i>Anarchists</i>	Anarquista	2000
Simpan	<i>Judgement</i>		1999
Saminjo	<i>Trio</i>	Trio	1997
-----	<i>Moon is the sun's dream</i>		1992

## 2.2.3 Premios y reconocimientos al trabajo cinematográfico de Park Chan-wook (listado de premiación)

### 2001

- Deauville Asian Film Festival, Francia. Premio “Lotus” a la mejor película: *Joint Security area*.
- Seattle International Film Festival, Estados Unidos. Premio especial otorgado por el jurado como “Nuevo director”: *Joint Security area*.

## 2002

- Premio Blue Ribbon, Japón. Mejor película de lenguaje extranjero: *Joint Security area*.
- Seattle International Film Festival. Estados Unidos. Mejor talento emergente.

## 2003

- Festival Fant-Asia, Estados Unidos. "Mejor película asiática". *Symphyaty for Mr. Vengeance*.
- Philadelphia Film Festival, Estados Unidos. "Premio del jurado a mejor película realizada" *Symphyaty for Mr. Vengeance*.

## 2004

- Cannes Film Festival, Francia. "Gran Prix", *Oldboy*.
- Asia Pacific Film Festival. "Mejor director", *Oldboy*.
- Bergen International Film Festival, Noruega. Premio del público *Oldboy*.
- Premios Grand Bell, Surcorea. "Mejor director" *Oldboy*.
- Sitges, España. "Mejor película" *Oldboy*.
- Stockholm International Film Festival, Suecia. "Premio del público" *Oldboy*.

## 2005

- Bangkok International Film Festival, Tailandia. Kinneree de oro como mejor director, *Oldboy*.
- Venice Film Festival, Italia. "Premio CinemAvvenire", *Sympathy For Lady Vengeance*.

## 2006

- Bangkok International Film Festival, Tailandia. Kinneree de oro como mejor director, *Sympathy For Lady Vengeance*.
- Fantasporto, Portugal. “Gran premio por película oriental”, *Sympathy For Lady Vengeance*.
- Sarasota Film Festival, Estados Unidos. “Premio del público a la mejor película”, *Sympathy For Lady Vengeance*.

## 2007

- Berlin International Film Festival, Alemania. “Premio Alfred Bauer”, *I’m a cyborg, but that’s Ok*.
- Montreal Festival Of New Cinema, Canadá. “Premio a la mejor película”, *I’m a cyborg, but that’s Ok*.
- Sitges Catalanian International Film Festival, España. “Mejor guión”, *I’m a cyborg, but that’s Ok*.

## 2008

- Fantasporto, Portugal. “Mención especial”, *I’m a cyborg, but that’s Ok*.

Una vez que hemos profundizado en la historia, tanto del cine surcoreano y en la trayectoria del director Park Chan-wook, así como en sus gustos y percepciones de la vida, podemos analizar cada uno de los elementos de la película *Oldboy* en el siguiente capítulo, en el cual se definirá de manera más precisa y detallada los datos que el director quiso transmitir y los elementos de los que se valió para la realización de éste filme, objeto de estudio del presente trabajo.

## Capítulo 3

### Las entrañas cinematográficas de la violencia

En este capítulo se analiza la película utilizando la metodología que plantea Lauro Zavala en su libro *Elementos del discurso cinematográfico*, sobre la fragmentación del filme para su estudio, para lo cual es necesario un muestreo de las secuencias que nos permita seleccionar las más representativas de la violencia coreana. Al mismo tiempo se hará una comparación con el Mito de Edipo, por este motivo abriremos un paréntesis para explicarlo.

#### 3.1 Complejo de Edipo: desafiando al destino

El rey Layo y la reina Yocasta, de Tebas, son advertidos por un oráculo: “¡cuando su hijo crezca, matará a su padre y se casará con su madre!”. Cuando el niño nació, le ataron de pies (Edipo quiere decir “pies hinchados”) y lo dejaron solo en un monte para que muriera.

Fue recogido por unos pastores y llevado a otro reino, donde se le crió como a un príncipe. Pero, otro oráculo reitera la advertencia: “Padre igual a asesino; Madre igual a incesto”. Edipo, opta por abandonar su hogar y en el camino se encuentra con un extranjero (el rey Layo), traba una lucha con él y lo mata.

Cuando Edipo llega a Tebas, la ciudad se encuentra amenazada por la Esfinge, que devora a quienes no puedan responder sus enigmas.

-¿Cuál es el animal que camina en cuatro patas por la mañana, en dos al medio día y en tres al atardecer?

El hombre, responde Edipo, que en su infancia gatea, camina erguido en su madurez, y en su vejez se apoya en el bastón.

La esfinge derrotada, se arrojó al mar.

Edipo es coronado rey de Tebas y se casa con Yocasta. El rey Edipo gobierna en paz, hasta que estalla una plaga y vuelve a consultarse el oráculo:



“Sólo acabará la plaga si se descubre al asesino de Layo”. Cuando Edipo descubre su culpabilidad, se arranca los ojos y Yocasta se suicida.

La ceguera simboliza el horror que provoca la revelación de las ideas o deseos reprimidos. ¿Por qué resulta tan fascinante esta historia de Edipo? Porque Edipo ejecuta un deseo que todos hemos tenido en la infancia.<sup>28</sup> Sigmund Freud lo llamó más tarde Complejo de Edipo, a la fantasía de incesto: el hecho de enamorarse de la madre y tener celos del padre. Freud ubica esta etapa del desarrollo de lo que llama el “yo” entre los 3 y 5 años de edad, y es lo que en una edad adulta será el responsable de la culpa del inconsciente. Las personas fijadas en el nivel edípico (es decir, que no lograron superar esta etapa) lo manifiestan de muchas maneras, por ejemplo eligiendo parejas que se parecen a uno de sus progenitores (o a ambos).

Los viajes al interior no suelen ser felices, pero no vamos a recurrir a Edipo en la manera que ha sido utilizado en el psicoanálisis. La historia de Edipo no se centra únicamente en el complejo que Freud utilizó como imágenes de un tabú universal, sino en el relato completo que nos proporciona un fructífero modelo argumental: el del ser que acaba descubriendo el secreto más terrible.

La investigación edípica se convierte en el camino hacia el reconocimiento de la propia falta. La revelación supone la aparición de un dolor profundo: Yocasta, esposa y madre, se ahorca. Edipo se arranca los ojos y se exilia, iniciando el camino de la expiación errática, tan característico de los héroes griegos. En este trágico camino hacia el conocimiento de sí mismo, el investigador que busca en el exterior parece seguro de su posición en el mundo. Planea sobre él la sombra de un pasado ignorado, un origen desconocido, una infancia callada que ocupa un destino terrible.

La revelación supone el enfrentamiento con la parte turbia, ignorada por la vida adulta, pero en esta dolorosa investigación aparece la lucidez, representada

---

<sup>28</sup> Appignanesi Richard y Zárate Oscar; Freud para principiantes. Era Naciente, documentos ilustrados. México 2001. p. 59

por la pérdida de la vista, para el protagonista. Arrancarse los ojos no es exactamente un castigo sino la liberación de la visión engañosa, la asunción de la propia responsabilidad política, la comprobación de que la sabiduría pasa por saber mirar hacia adentro.

Esta historia de revelaciones genera una estructura argumental superpuesta al mito del parricidio incestuoso: ante la interpretación freudiana que articula el complejo de Edipo como patrón analítico para la interpretación de las ficciones y de los sueños. El argumento de Edipo constituye, la historia de una investigación que viaja a todas partes para regresar al punto de partida.

En *Oldboy* el guión va tomando giros insospechados, al igual que en el mito de Edipo, la historia va descubriendo ante nuestros ojos y ante los ojos del protagonista, un horror mucho peor que el cautiverio. Un *flash back* nos revelará cómo un hecho aparentemente sin importancia, puede cambiar nuestra vida y la de otros. En este filme, la tesis de la venganza desnudará al amor, un amor que llega ante nosotros en esencia pura, mostrando su fragilidad y a la vez su fuerza en medio de un conflicto ya explorado en magistrales obras de la literatura o la dramaturgia.

Y es que *Oldboy*, nos remite a referentes clásicos desde nuestra perspectiva occidental, tales como el deseo de venganza del Conde de Montecristo (a quien se hace mención en la historia), los apasionados amores prohibidos de Romeo y Julieta, pero además nos puede colocar frente a personajes tan trágicos como Edipo y Yocasta.

Imágenes estéticamente impactantes como el pulpo vivo, la constante caída al vacío y las hormigas saliendo del cuerpo, junto a los esquemáticos y laberínticos diseños y estampados de paredes, cajas de regalo y muebles, pueden ser interpretadas como una clara evidencia freudiana, en la que es posible deducir un planteamiento sexual, que sólo será descubierto en las últimas escenas al revelarse la hipnosis de los personajes y el gran "pecado" que ésta les ha llevado a cometer: el incesto.

Es el drama de un individuo que no puede mantener el control de su vida. Es la tragedia de un ser humano que sabe que su destino lo manejan otros hilos de poder. Oh Dea-su –el protagonista de la película- cree llevar adelante su venganza sin saber que en realidad está cumpliendo el guión que otro escribió para él; se está cumpliendo la sentencia del oráculo.

Hasta aquí cerramos el paréntesis y continuamos con el muestreo de secuencias; por medio de la fragmentación de la cinta haremos un análisis y selección minuciosa de cada secuencia.

### **3.2 Muestreo de secuencias**

En este punto se mostrará la película *Oldboy* secuencia por secuencia para un análisis más detallado, de acuerdo a lo sugerido por Lauro Zavala en su libro *Elementos del discurso cinematográfico*.

#### **3.2.1 Presentación del personaje (0 00"00' a 0 03" 47')<sup>29</sup>**

En esta secuencia juega un papel importante la música al igual que las tomas, ya que presentan al personaje Oh Dea-su a contra luz, ocultando su identidad, con la intención de crear intriga, acompañado perfectamente con las líneas "*Quien diablos es usted*". Se hace uso del *flash-back*, muestra como es el personaje en un principio de la historia.

#### **3.2.2 Presentación de créditos y secuestro (0 03"47' al 0 05"59')**

Esta secuencia marca el inicio de la acción y a la vez el viaje del personaje a través del tiempo y de la violencia. *-Bajo una noche lluviosa y oscura las peores cosas pueden pasar-*. Simultáneamente aparecen los créditos de y el título de la película.

---

<sup>29</sup> El formato de conteo corresponde a horas, minutos y segundos, respectivamente.

### **3.2.3 El Viaje o el encierro (00 06''00' al 00 17''25')**

Donde se presenta el secuestro y encierro de Oh Dea-su, y su travesía -que dura 15 años- por una terrible metamorfosis.

### **3.2.4. Liberación y la búsqueda (00 17''26' al 00 24''36')**

Oh Dea-su es liberado en el techo de un edificio y se encuentra con un suicida, al cual salva con el único fin de que éste escuche su historia. Es justo el inicio de la película, regresa del *flash-back* y continua la historia con el personaje principal reincorporándose al mundo que le fue negado durante 15 años. Comienza la historia de forma lineal.

### **3.2.5. Comienza la búsqueda del conocimiento de sí mismo (0 21''21 al 0 24''36')**

El protagonista camina entre las personas con egoísmo, desinterés y ensimismamiento, tan solo importándole lo que él siente. Le roba los lentes a una dama en el elevador, presencia la caída del suicida y continúa caminado como si nada hubiera pasado. Se pregunta que puede hacer ahora que lo acusan de la muerte de su esposa, ¿a dónde puede ir?

En su reconocimiento y readaptación al mundo se encuentra con una banda de chicos, con los cuales tiene su primera pelea y muestra sus malvadas habilidades aprendidas en su particular prisión. La secuencia termina con el encuentro de un sujeto que lo provee de dinero y un celular.

### **3.2.6. El restaurante o el retorno (0 24''37' al 0 28''40')**

Oh Dea-su se encuentra frente a su hija (Mi-do) pero no lo sabe, -aunque existe un reconocimiento por ambos débil y vago-. Por otra parte, con la misma importancia, se escucha la voz de su enemigo por primera vez al teléfono y comienza el interrogatorio que ha arrastrado por 15 años *¿Por qué me encerraron?* La escena termina con el desmayo de Oh Dea-su tras haber comido un calamar vivo y con el tacto de Mi-do sobre su mano.

### **3.2.7. El conocimiento de Oh Dea-su y Mi-do (0 28"47' al 0 33"57')**

Oh Dea-su despierta en el apartamento de Mi-do, mientras ésta lee sus diarios llenos de maldad. Después se puede observar a Oh Dea-su como un personaje de las cavernas al intentar conseguir sexo con Mido de una manera forzada sin lograrlo.

Mi-do tiene le explica a Oh Dea-su que con el tiempo y estará preparada para tener relaciones con él; la señal será una canción.

### **3.2.8. Una respuesta a la maldad (0 33"59' al 0 38"35')**

Mi-do detective busca el paradero de su hija, y encuentra una falsa respuesta. Oh Dea-su no parece entusiasmado con el hallazgo, sino más bien triste y ensimismado, se nota su arrogancia y prefiere vengarse primero y después buscar a su hija.

En una siguiente escena Oh Dea-su prueba la comida de distintos restaurantes y la compara con la que le daban cuando estaba encerrado. *“podía comer la comida de cien restaurantes, pero nunca olvidaré como sabía la comida que comí durante 15 años”*

Regresan al apartamento de Mi-do y encuentra una redirección que le dará el paradero de sus captores.

### **3.2.9. La búsqueda de Oh Dea-su (0 38"50' al 0 46"22')**

Oh Dea-su encuentra el lugar donde lo tenían preso. Comienza la venganza y la violencia. Ataca a uno de sus captores y con un martillo está a punto de destrozarle el cráneo.

Aparece el dueño de *“el negocio del piso 7 ½”* y Oh Dea-su pide una explicación sobre su encierro. Al no recibir respuesta, Oh Dea-su comienza con una cruel tortura.

Una vez que ha obtenido respuesta de sus capturas, Oh Dea-su intenta salir del lugar, pero en la puerta y en un estrecho aparecen 20 individuos que le cierran el paso, desatando su furia y las fuerzas por encontrar al verdadero captor. Así inicia una sangrienta batalla, de la cual sale librado.

### **3.2.10. Oh Dea-su detective (0 46"26' al 0 52"45')**

Una vez que sale del edificio se encuentra caminando por la calle desangrado y en mal estado, hasta que cae a mitad de la calle y un sujeto lo levanta lo ponen en un carro y se despide de él *"adiós Oh Dea-su"*

Despierta en el departamento de Mi-do y comienza a rastrear a su enemigo, primero por pañuelo el cual tienen una singular forma, y escuchando la cinta que sustrajo del edificio, mientras tanto él mismo es observado.

Recurre a su amigo Joo-Hwan para comenzar a investigar quién es su verdadero captor. De una forma mediática -en este caso Internet-, Oh Dea-su se encuentra con su enemigo en un *Chat*, *"Escápate como una gacela de la mano del cazador... como el ave de la mano del que arma lazos"*

Regresa Oh Dea-su al apartamento de Mi-do y la interroga, mientras ésta se encuentra sujeta recibe una llamada que le da la ubicación de donde se encuentra su enemigo.

### **3.2.11. El primer encuentro con el enemigo (0 52"44' al 0 57"38')**

Oh Dea-su se encuentra por primera vez ante su enemigo, quien astutamente lo envuelve con la duda que lo atormenta desde hace quince años ¿Por qué? Para que así Oh Dea-su, no lo mate. Inclusive lo amenaza con matar a Mi-do, sino descubre por el mismo, la razón de su encierro, para lo cual sólo le da cinco días. *¿Vengarte o saber la verdad?* Pero ésta vez se habla de venganza por parte del enemigo.

### **3.2.12. Regreso de Oh Dea-su al apartamento de Mi-do (0 57"38' al 01 00"58')**

Al regresar Oh Dea-su al apartamento de Mi-do, ésta se encuentra amarrada y torturada, al mismo tiempo que Oh Dea-su entra al apartamento es amarrado y el jefe de los hampones se quiere vengar de él sacándole los dientes, pero una llamada telefónica se lo impide y el jefe de los mafiosos tiene que dejar el apartamento.

De esta manera termina una secuencia, dejando una amenaza al aire por parte de oh Dea-su al jefe de los mafiosos de cortarle su mano por haber tocado a Mi-do.

### **3.2.13. El hotel o el cumplimiento del destino (01 01"01' al 01 06"50')**

Esta secuencia es muy importante, puesto que marca el momento clave en que se consuma la venganza del enemigo de Oh Dea su. En esta toma se muestra a Oh Dea-su y Mi-do teniendo relaciones sexuales, dando paso así a que el adversario realice la primera parte de su venganza.

El enemigo entra a la habitación de los amantes, tras haberlos adormecido con gas y se posa junto a ellos dando la impresión de que está gozando cada momento. Les deja un regalo, la mano del jefe de los mafiosos.

### **3.2.14. Vigilados por enemigo, (01 06"55' al 01 12"36')**

Oh Dea-su se da cuenta que están siendo vigilados. Reanuda la búsqueda para encontrar al enemigo: Lee Woo-Jin. Una vez más de forma mediática utilizando Internet encuentra un indicio de quien puede ser este enemigo que disfruta con la interrogante de Oh Dea-su.

Esta vez aparece su nombre: Lee Woo-jin. Tras una hábil forma de convencer al bibliotecario por parte de Mi-do para que les permita revisar los distintos anuarios de los estudiantes de la generación de Oh Dea-su. También en esta secuencia se encuentra una clave que marcará la investigación: Lee Soo-ah, la hermana de Lee Woo-jin.

Joo-hwan, amigo de Oh Dea-su le recuerda quién era Lee Soo-ah, y que sucedió con ella, pero antes de que termine de contarle es asesinado por Lee Woo-jin quien se encontraba escuchando la conversación. La secuencia termina con un Oh Dea-su enfurecido y lleno de odio, y un triste y lloroso Lee Woo-jin.

### **3.2.15.- “El enemigo de mi enemigo es mi amigo”, (01 23”05’ al 01 25”08’)**

En esta secuencia Oh Dea-su está decidido a encontrar a su enemigo y se ve obligado a confiar en el jefe de los mafioso a quien le encarga la tarea de cuidar a Mi-do, dejándola en una prisión tal como él estuvo. Y así emprende la búsqueda a tantas preguntas, entre ellas, por qué su enemigo lo odia tanto.

Oh Dea-su encuentra a una amiga del pasado, quien le comienza a contar más a detalle quien fue Lee Soo-ah y repentinamente, con un sonido de campanillas, como el que utilizaron para dejarlo en libertad y mediante *un flash-back*, aparece la imagen de Lee Soo-ah con una transición creada a base de sonidos y *flash-back* acompañado de tonalidades sepia, lo cual marca una atmósfera diferente al resto de la película.

Aparece el protagonista en su etapa adolescente mostrando lo indisciplinado y arrogante que era al lado de Soo-ah y como éste solo la conoció por un momento. La locación es la escuela, Oh Dea-su observa a través de una ventana rota a Lee Woo-jin y a su hermana, en un jugueteo sexual. Sin que se den cuenta Oh Dea-su los mira, hasta ser descubierto por el reflejo del espejo de Soo-ah.

Oh Dea-su a su vez lo contó a su mejor amigo Joo-hwan, y se supone que así se esparció el rumor, que le costo a Oh Dea-su 15 años de su vida y cinco días de una violenta venganza.

*“Un grano de arena o una roca... en el agua se hunden igual”*



### 3.2.16. La torre o la epifanía (01”25’10 al 01 51”00’)

Esta secuencia es de suma importancia puesto que Oh Dea-su no se conforma con saber la verdad, el monstruo de la venganza se a adueñado de él y va en busca de Lee Woo-jin para consumarla, así inicia esta secuencia.

Mientras que Oh Dea-su encuentra a Lee Woo-jin aparecen imágenes de una despedida por parte de Mi-do hacia Oh Dea-su *“Haz que Woo-jin se arrodille ante Oh Dea-su y le implore su perdón”* oración que predestinaría el destino de Oh Dea-su.

En esta secuencia aparece la revelación completa por parte de *Woo-jin* quien cuenta a Oh Dea-su la verdadera razón de su odio y lo que en verdad le sucedió a su hermana Soo-ah. *“¿te imaginas cómo se sentiría una chica si se entera que su hijo sería su sobrino?” “Tú lengua dejo embarazada a mi hermana”.*

A su vez *Woo-jin* cuenta a Oh Dea-su que junto con Mi-do ha sido hipnotizado. *“una palabra hará que quedes embarazada” “otra palabra hará que quedes enamorada”.* También descubre sus.

Sin una respuesta o más bien sin una buena pregunta *“¿Por qué Woo-jin liberó a Oh Dea-su después de 15 años?”.* En una caja de regalo Oh De-su se encuentra con la revelación absoluta de encontrar dentro de la misma un álbum con fotografías de Mi-do desde su infancia hasta el momento actual. Y la frase *“Ríe y el mundo reirá contigo, llora y llorarás solo”.*

Se desata la bestia al saber el terrible secreto que había estado buscando por todos lados y sin saberlo se encontraba en él mismo. Ahora Oh Dea-su se encuentra de rodillas frente a *Woo-jin* implorando que no se entere Mi-do.

Hasta que por fin se corta la lengua con unas tijeras. Lo que permite a Oh Dea-su el perdón por parte de *Woo-jin*, quien al no tener nada más porque vivir se suicida, recordando el momento en que suelta a su hermana que se encontraba sostenida de su mano al borde de una presa.

### 3.2.17. La nieve el fin de la violencia (01 51"00' al 01 59"59')

En esta secuencia aparece un Oh Dea-su arrepentido y en busca de perdón. Situado en medio de montañas llenas de nieve y con (la hipnotista) “a pesar de no ser mejor que una bestia... ¿acaso no tengo derecho a vivir?” Es la frase que conmueve a la hipnotista para borrar sus recuerdos y de cierta forma desprogramar a el ser violento que habita en él.

La nieve presentada como el fin de la violencia, culmina el viaje violento con la muerte de un monstruo y el perdón de un ser humano. Esta secuencia muestra que es una película violenta, pero que al final sólo es eso un filme y que el espectador puede verla como tal.

### 3.3 Secuencias seleccionadas

La selección de secuencias que se presenta a continuación corresponden, en primera instancia, a aquellas que tienen implícito un alto contenido de violencia, ya sea psicológica y física; el segundo aspecto que generó la selección es la similitud con el mito de Edipo.

Secuencias seleccionadas		
1.-	3.2.3	El Viaje o el encierro
2.-	3.2.6	El restaurante o el retorno
3.-	2.3.9	La búsqueda de Oh Dea-su
4.-	3.2.13	El hotel o el cumplimiento del destino
5.-	3.2.16	La torre o la epifanía
6.-	3.2.17	La nieve o e el fin de la violencia

Con estas escenas seleccionadas damos paso al análisis detallado de cada secuencia de la película *Oldboy*, una producción de Seung-yong -quien estaba indeciso de iniciar este proyecto por la temática que contenía-; la dirección de Park Chan-wook, con una trayectoria basta y la experiencia de haber realizado *Sympathy for Mr. Vengeance (Sr. Venganza)* y con la actuación principal de Choi-

Min-sik (Oh Dea-su) -quien acepta protagonizar la película por conocer la calidad de trabajo del director-, nace el proyecto titulado *Oldboy*.

Se buscó rescatar las más importantes estructuras de la historia original basada en un *comic* que lleva el mismo nombre “...el filme retiene el sentimiento del comic. Es grandioso y original como una película al mismo tiempo, estoy muy complacido”<sup>30</sup>. Mencionó Tsuchiya Garon autor original de *Oldboy*. Así como la adaptación del director, que basa el filme en el incesto para provocar el sentimiento de venganza, de esta manera logra capturar la energía de la historia original.

Toda una buena adaptación de una obra al cine consiste en reducir aquélla a la lógica y a las proporciones del cuento clásico, y en ser infiel a la naturaleza literaria de la narración original, de modo que responda a las propiedades del lenguaje cinematográfico.<sup>31</sup>

A continuación se presenta el análisis de cada secuencia.

### **3.3.1 El Viaje o el encierro**

El escenario muestra una noche lluviosa, en el piso se puede ver una bolsa de regalo que Oh Dea-su no pudo entregar, puesto que es secuestrado. También se observa un elemento importante, en el piso mojado aparece una línea que apunta de izquierda a derecha y en medio tiene un tache; este indicio se interpreta como el principio de algo inevitable, algo que no se puede alterar o huir, sólo cumplir.

En el mito de Edipo, el viaje es representado cuando éste, luego de ser abandonado, es rescatado y educado de una manera distinta. Esta historia nos remite al encierro de Oh Dea-su, en el que su viaje comienza (apreciándose una intertextualidad con Edipo) cuando es preso para ser educado de otra manera, en

---

<sup>30</sup> Oldboy, Tsuchiya Garon, Dark Horse Manga, Japón , 1997 versión original y Tsuchiya Garon, Oldboy volumen 1, USA, Dark House Manga, 2006, versión traducida

<sup>31</sup> Fragmento tomado del libro *Elementos del discurso cinematográfico*, Zavala Lauro, UAM; Xochimilco, México, 2003, p 31.

contra de su voluntad, se le induce a la violencia, al rencor y la venganza. Su prisión es diseñada a detalle para formar lo al antojo de su captor, esto se aprecia en los diversos elementos que lo sustentan.

En seguida se describirán las escenas y elementos de esta secuencia para su análisis, teniendo especial interés en la violencia. Partiendo del juego de movimientos de cámara y el montaje que aparecen en esta película.

El cine muestra otra realidad, nunca será posible que muestre lo real. Esto se debe a que la realidad es continua y el cine escoge los cuadros, los ángulos, los puntos de vista y los ordena otorgándoles un sentido. Mediante los cuadros que conforman un filme se nos ofrece un mundo; el cine crea un conjunto de relaciones o referencias que no existe en la realidad.

Es común que podamos apreciar la realidad como continua y homogénea debido a nuestra percepción de la vida. En cambio en el cine, la imagen registra un fragmento de espacio cuya representación, limita y encuadra, dota a las cosas representadas de un conjunto de “determinaciones” de orientaciones que no poseen la realidad. Este espacio se convierte por si mismo en un “todo”; compone una estructura autónoma.



En cuanto a la profundidad de campo, es representativo el colorido de las tomas de vista móvil; en donde la cámara se desplaza en relación a los actores, desglosándose poco a poco planos de distintas amplitudes con el fin de obtener una significación dramática más precisa.

La idea principal es seguir muy de cerca a Oh Dea-su con un juego de cámaras, tanto en movimiento como fija, un baile al compás de la música, de la actuación de los personajes, reforzando esta impresión con el uso de diferentes lentes y filtros que deforman, forman y transforman cada atmósfera y cada imagen.



El lenguaje cinematográfico de *Oldboy* es muy cuidadoso y lleno de significados con tomas de diferentes encuadres como el *close up*, planos abiertos, tomas picadas, *travellins*, planos secuencia y sobretodo mostrando una atmósfera sombría,

Así pues, en esta secuencia del encierro podemos observar a Oh De-su desesperado, preso sin aparente motivo, preguntándose una y otra vez el por qué fue encerrado, “*tengo derecho a saber porque estoy aquí*”, mientras la cámara permanece fija y toma al personaje principal con un *close up* que reafirma el sentimiento de desesperación, acompañado por un ambiente oscuro y lúgubre.

El ambiente se define como el conjunto de todos los elementos que pueblan la trama y que actúan con su trasfondo; “es lo que diseña y llena la idea, más allá de la presencia identificada, relevante, activa y focalizada de los personajes. El ambiente remite a dos cosas: por un lado el *entorno* en el que actúan los personajes, el decorado en el que se mueven y por último, la *situación* en la que operan, a las coordenadas espaciotemporales que caracterizan su presencia. De

ahí las dos funciones del ambiente: por una parte, *amueblar* la escena; por otra, *situarla*".<sup>32</sup>

Por ejemplo, la prisión de Oh Dea-su es un cuarto único, las prisiones en otros filmes son muy pequeñas, con capacidad sólo para una pequeña cama y un baño; están hechas de concreto; y con barras en las ventanas. En esta prisión se quiere mostrar algo diferente, que se aprecia con la ayuda de una cámara fija que trata de hacer ver que el tiempo transcurre lento y el personaje, puede moverse *libremente* en su espacio.



Sin dejar de fuera la peculiaridad más notable de esta prisión que se asemeja a un cuarto de hotel, y es que en ella hay una televisión, misma que a lo largo de 15 años sirve para moldear y acompañar la insana conducta de Oh Dea-su.

En estas escenas vemos a Oh Dea-su en el interior de su habitación-prisión, con la cámara fija y con un juego de lentes que da la impresión de puntos de fuga y centra la acción en Oh Dea-su, minimizándolo y mostrándolo pequeño e impotente. También se observan luces en tonos amarillo y verde, así como el tramado del papel tapiz que caracteriza a este cuarto, creando una atmósfera de desesperación; esta escena termina en *fade out*.

---

<sup>32</sup> Casetti, Francesco y Dichio, Federico. *Como analizar un film*. Paidós, Barcelona, 1991. p. 176

A partir de aquí comenzamos a notar los gustos del Director Park Chan-wook: una pintura con toques expresionistas y surrealistas de James Ensor “Varón de dolores” con la frase: *Ríe y el mundo reirá contigo, llora y llorarás solo*. Con un corte directo aparece el protagonista –en una situación que indica que su metamorfosis a iniciado- en con una similitud impresionante a la del cuadro de Ensor. Pintura, por cierto, llena de simbolismos enfocados a la soledad del hombre.<sup>33</sup>

Al término de esta escena aparece con un *big close up*, un tubo por el cual emana gas valium que sirve para drogar a Oh Dea-su y que nos remite a la fidelidad de la adaptación fidedigna del comic manga. Este tipo de gas (valium) era utilizando por equipos antiterroristas de Rusia para capturar a los terroristas chechenos. *“El gobierno chino está particularmente interesado en conocer la composición del gas empleado por las fuerzas de asalto rusas [...] para combatir el terrorismo checheno”*<sup>34</sup>. El terrorismo es mostrado en esta cinta de un manera muy delicada, conflicto que el director quiere hacer presente para invitar al espectador a no olvidar la situación por la que atravesó su país, (véase la película *“Joint Security area “* )

En una escena posterior Aparece Oh Dea-su tendido en el piso, dormido por el gas, con diferentes *close up* y a cortes directos que muestran la manera en que le son extraídos sangre y huellas digitales para inculparlo en el asesinato de su esposa.

Aparece la televisión como mediación. Es por medio de ella que Oh Dea-su se entera de la muerte de su esposa, *“la sangre de Oh Dea-su corresponde a la de la escena del crimen”*

También en esta escena podemos ver una de las alucinaciones del personaje. Aparece de entre su brazo una hormiga y después muchas más

---

<sup>33</sup> Cita del pintor Belga -participó en los movimientos de vanguardia de comienzos del siglo; su pintura más representativa es la intriga.

<sup>34</sup> [www.lavanguardia.es](http://www.lavanguardia.es)

aparecen en su cuello y llenan su rostro, rodeado por hormigas comienza a girar la cámara en un *travelling circular* acompañado con un encendido y apagado de luces, pues la intención es mostrar la locura del personaje.

Otro aspecto en esta escena es que se puede apreciar un elemento más del gusto del director, la aparición de las hormigas, que remite a la película *Un perro andaluz, 1929* de Luis Buñuel, con un guión de Salvador Dalí: “*De la mano del joven al darse la vuelta mira unas hormigas que salen de un agujero negro de su mano derecha*”<sup>35</sup>, ambos exponentes de surrealismo. La escena termina con un cristal roto, un intento de suicidio por parte de Oh Dea-su.

Podemos apreciar con mayor detenimiento la metamorfosis del protagonista: “*Después de tres años se forman muchas arrugas en el rostro de un hombre*”, dice el cuadro, “*El Varón de dolores*”. Una vez más aparece la televisión como mediación, se ha convertido en un factor determinante para formar su personalidad, puesto que es su único contacto con la realidad.

Los símbolos son otro aspecto que ayudan a determinar la naturaleza del protagonista, puesto que son un conjunto de signos que permiten representar de modo convencional una cosa en lugar de mostrarla directamente. Los diferentes estampados o figuras que aparecen a lo largo de la película en diferentes espacios son muy importantes y ejemplos de éstos son el pañuelo de Lee Woo-jin y las cajas, los cuales están llenos de significados que simbolizan el pasado de Soo-ha (hermana de Lee Woo-jin) y su espejo de mano que apuntó a la ventana rota mientras Oh Dea-su, miraba. También es posible apreciar estos detalles en la vestimenta de Mi-do y en las paredes del cuarto donde estuvo encerrado Oh Dea-su.

---

<sup>35</sup> Referencia *Un perro andaluz*, Dir. Luis Buñuel. Prod Luis Buñuel. guionista Luis Buñuel, Salvador Dalí. Actores Pierre Batcheff y Simone Mareuil, Jaume Miravittles y Salvador Dalí, Luis Buñuel. Luis Buñuel, 1929, Dur 17 min.





Otro ejemplo es el estampado que aparece en diferentes escenarios, en algunos es muy evidente, tal es el caso de los hexágonos que se ve en el papel tapiz de las habitaciones, los cuales representan panales de abeja, estas imágenes representan ansiedad en los seres humanos.



También parecen distintos elementos, tales como un reloj que indica que el tiempo no se detiene; una escuela, donde sólo se ven adolescentes; un sacerdote, -el director trata de plasmar su religiosidad- mostrando esa vida de sufrimientos y redimiciones; la imagen de una mujer la cual sirve a Oh Dea-su para su satisfacción sexual imaginaria.

Otra imagen que resulta interesante es la de Frankenstein, ya que es como poner a Oh Dea-su y Frankenstein como alter Ego. Crear o convertir a una persona en un monstruo mediante el encierro, el gas, la duda, el odio, el tiempo, la tv y los intentos fallidos de suicidio de Oh Dea-su.

Por otra parte se muestran las reflexiones del protagonista, al preguntarse, a quiénes había hecho daño en toda su vida: *"la autobiografía de mis atrocidades"*.

Acompañada con unas suaves *transiciones* el director nos muestra cómo transcurre el tiempo, apareciendo más elementos que indican el tiempo: un reloj cucú y el cabello largo y desalineado de Oh Dea-su.

Con un corte directo y el sonido de un golpe en la pared aparece el protagonista con el cabello corto y alimentando su coraje y venganza, con más energía, con la locura y alucinación en cada golpe.

En estas escenas se utilizan cortes directos y *close up* para mostrar a un Oh Dea-su muy distinto al que entró, ya con siete años de encierro; con tinta china se tatúa una línea en su brazo por cada año de encierro. En su afán por salir comienza a excavar con los palillos de metal en la pared: a los nueve años por fin logra quitar un ladrillo.

Diez años han transcurrido, y en la televisión aparece una escena de boxeo, a corte directo se ven los ojos de Oh Dea-su prestando toda su atención. Una vez más podemos ver a la televisión como mediadora, esta imagen nos remite a la película *Toro salvaje* (1980) de Martin Scorsese. –La Motta, inmerso en una espiral de paradojas y complejos psicológicos, verá como su vida pasará del triunfo al ostracismo arrastrando consigo a la gente que lo rodea-.

Se muestra que la relación entre la violencia real y la violencia filmada es interactiva: los violentos usan los medios de comunicación audiovisuales para reforzar sus creencias y actitudes, y eso los hace más violentos aún.”<sup>36</sup>

Bajo los subtítulos de “*Once años*” aparece una edición a dos pantallas mostrando el entrenamiento de Oh Dea-su e imágenes que se asocian con el paso del tiempo en el mundo exterior, imágenes que remiten a los acontecimientos más importantes en Surcorea y algunos del mundo, como: el expresidente Chun Doo Hwan arrestado, la ceremonia de traspaso de la soberanía de Hong Kong, el

---

<sup>36</sup> San Martín José, Grisolia James. S, *Violencia, televisión y cine*. Barcelona, Ariel. 2005, pp.

funeral de la princesa Diana, la aprobación oficial del FMI. Bajo los subtítulos de “doce años” aparece la inauguración presidencial de Corea, la llegada del año 2000, el presidente Kim Dea-jung visita corea del norte, la caída de las torres gemelas en Estados Unidos y el mundial de fútbol en Corea.

A los “trece años” aparece Oh Dea-su peleando con su sombra; el papel tapiz de la prisión ya no es amarillo como en un principio, sino morado, color que caracteriza Lee Woo-jin, su enemigo. Mientras tanto, las imágenes siguen su flujo: Roh Moo-Hyun elegido presidente y por último la bandera de Corea y un golpe de Oh Dea-su cierra con los subtítulos de “catorce años”.<sup>37</sup>

Después de estos años vemos a Oh Dea-su dando un esfuerzo sobrehumano con la esperanza de salir de su prisión, después de más de catorce años por primera vez puede tocar unas cuantas gotas de lluvia. Pero la suerte no está de su lado y nuevamente es adormecido con gas.

La cámara en picada, presenta tres intentos fallidos de suicidio por parte de Oh Dea-su, éstos se pueden apreciar con tres manchas de sangre que aparecen en la alfombra, luego aparece en pantalla una hipnotista, que con ayuda de una campanilla lo libera de su prisión, esto remite de cierta manera al oráculo que dicta cada acontecimiento en su vida. Su liberación.

---

<sup>37</sup> José san Martín en su libro *Violencia en televisión y cine* menciona que la influencia de la televisión sobre un espectador depende con que ojos la mire éste y en las condiciones en las que se encuentra. La influencia que puede recibir una persona puede ser de diferentes tipos: A) *la visión de escenas violentas en la pantalla puede activar en el espectador emociones, pensamientos, sentimientos o incluso, conductas instintivas que están asociadas cognitivamente con el acto visto (teoría de la asociación cognitiva o priming); B) La visión de las escenas violentas pueden producir la identificación con el modelo violento y la imitación de la conducta observada (teoría del modelo simbólico); C) La visión de la violencia en las pantallas puede ser reforzar conductas violentas previas del espectador (teoría del refuerzo) y E) la visión de la violencia en las pantallas puede generar en el espectador un “embotellamiento emocional” o indiferencial ante la violencia real (teoría de la desensibilización).*

### 3.3.2 El restaurante o el retorno

El restaurante corresponde al regreso de Edipo, es decir, donde Oh Dea-su sale de prisión, regresa a su lugar y tiene el primer encuentro con su hija Mi-do. La secuencia inicia con una pequeña escena de Oh Dea-su a las afueras de un restaurante; su vestuario ha cambiado y se ha vuelto un personaje ensimismado y orgulloso. En esta misma escena, vemos como sin razón aparente un individuo le da una cartera con dinero y un celular.

Con un *till up* se presenta a Mi-do y en corte directo con un *médium show* a Oh Dea-su que exige comer algo vivo, surge un diálogo en el que se preguntan si no se conocían, porque su rostro les parece familiar.

Suena el celular de Oh Dea-su con música muy parecida al sonido de las campañas que lo acompañaron durante los 15 años que estuvo encerrado, sorprendido contesta y se escucha una voz en *off* que dice *¿Le gusta... su ropa?, Soy una académico que estudia a Oh Dea-su*, *“un experto en Oh Dea-su”*. Estas frases muestra un extremo nivel de obsesión- *“un grano de arena o una roca en el agua se hunden igual”* el enemigo que ha estado buscando Oh Dea-su por fin aparece -aunque sea sólo su voz-.

Oh Dea-su parece pensativo, en ese momento llega Mi-do con su platillo, un pulpo vivo el cual toma Oh Dea-su y comienza a comerlo, mientras el pequeño pulpo usa sus tentáculos para defenderse. Esta escena muestra una forma de canibalismo, es como si estuviera comiéndose a su enemigo. La escena termina cuando Oh Dea-su es tocado por Mi-do y se desmaya, a consecuencia de la hipnosis a la cual ha sido expuesto.

En esta escena se utilizaron los colores morado y verde, provocando un efecto de saturación de color, como un cuadro pintado varias veces, como una pintura de aceite. Y por el efecto del filtro verde se remarcan más los colores y acentuar lo objetos.

### 3.3.3 La búsqueda de Oh Dea-su

En esta secuencia podemos ver con más claridad la similitud con el mito de Edipo, y que son aquellos momentos en que Oh Dea-su comienza la búsqueda de su enemigo, sin saber que está en el mismo.

En esta secuencia podemos apreciar una escena que nos muestra a Oh Dea-su en buscando a su enemigo con toda su ira acumulada; primero se ve el edificio donde lo tenían capturado, el protagonista se encuentra con uno de los vigilantes, a quién pretende destrozarle la cabeza con un martillo.

En esta parte, el director presenta a la violencia de una manera inteligente, sin ser grotesca como en otros filmes –*Hostal 1 y 2 (2005, 2006 respectivamente)*, de Eli Roth y con un guión de Tarantino, en donde la cámara muestra minuciosamente como es amputada una pierna o como es devorada una persona viva. En esta escena de *Oldboy*, el resto sólo da un indicio de violencia y deja a la imaginación del espectador el resto.

Así por ejemplo, en la escena del martillo, la imagen se congela en *two show* y aparece una flecha que apunta de la mano de Oh Dea-su con el martillo a la cabeza del vigilante. De esta manera la escena (que pudiera ser explícita, dura y agresiva) se vuelve más ligera. Al final de esta escena Oh Dea-su muestra una ligera y diabólica sonrisa que representa el prelude de una cruel tortura.

En una posterior escena aparece la oficina del dueño del negocio conocido como “*el negocio del piso 71/2*”. Una oficina de un edificio abandonado, similar a las de los edificios viejos del centro histórico de la ciudad de México. O como aquellas que son utilizadas por secuestradores para mantener cautivas a sus víctimas, una escena bastante parecida a la realidad.

Posteriormente comienza la secuencia de la tortura del jefe de la banda que apreso a Oh Dea-su, una vez que el sujeto se encuentra amarrado con cinta y con la boca abierta, Oh Dea-su comienza a extraerle uno a uno los dientes, hasta completar el número de años que estuvo prisionero. Aquí se puede ver el carácter

crítico del director respecto a la violencia extrema, ya que mediante cortes directos, sólo muestra en u principio como va ser arrancado el diente, el siguiente corte ya muestra seis dientes sobre el teclado de una computadora, y un pañuelo blanco teñido de rojo sangre.

Como se puede apreciar, las tomas de violencia son bien tratadas y cuidadas, mediante el uso de la cámara juega con el espectador sugiriéndole lo que pasa. Uno es capaz de imaginar lo que va a suceder -¿a caso porque lo podemos leer en los diarios sensacionalistas de circulación nacional, o lo podemos ver en Internet si restricción alguna? ¿Por qué es reflejo de la realidad?.

Las emociones y sensaciones de esta escena son remarcadas con música clásica, "*las cuatro estaciones de Vivaldi*", con un sonido de cuerdas muy agudo y rápido que puede llegar a parecer violento; matizadas con un toque de suspenso, bastante parecido a lo usado en la película *psycho psicosis* (1960) de Hitchcock. Una de las principales influencias del director Chan-Wood. La escena termina cuando el jefe de los mafiosos confiesa donde se encuentra el enemigo de Oh Dea-su.

Por lo cual es importante mencionar en este punto la importancia de la música que se encuentra a lo largo de la cinta como una apertura para la violencia.

Cabe mencionar que el sonido cinematográfico está constituido por tres tipos: las voces, los ruidos y los sonidos musicales; éstos a su vez se regulan por aspectos como el volumen, la altura, el ritmo, el color y el timbre.

En cuanto a la voz, ésta puede ser de carácter diegético o en el caso del narrador omnisciente o externo no diegético (voz en *off*), todo depende del encuadre que predomine al escuchar la voz. En el caso de Oh Dea-su como narrador interno en distintas ocasiones se puede escuchar su voz en *off* contando lo que sucede en la historia hasta donde él la conoce.

Respecto a los ruidos, son los que nos remiten a un mundo más natural que sirve para crear efectos más amplios que los proporcionados por la imagen. En una primera instancia el ruido sirve para hacer más verosímil la imagen al reproducir lo más fielmente posible la realidad. También tiene la función de nexo entre distintas imágenes referentes a la misma realidad. Así como llenar artificialmente una situación poco significativa.

Por ejemplo, en muchos filmes de terror aparecen verdaderos muestrarios de susurros, golpes, crujidos, etc., de los que no se ve la fuente, pero que sirven para crear una atmósfera respecto de las imágenes, que no presentan anormalidad alguna. Este recurso es usado varias veces por Park Chan-wook para realizar cambios de espacios y tomas.

La intervención de la música en *Oldboy* es frecuentísima en *over*, como acompañamiento de la escena y también como momento que concluye *in crescendo*. También se puede encontrar en la música la capacidad de cargar de sentido el contenido del encuadre, y sobre todo su capacidad de unir los encuadres entre sí o de marcar su separación, menciona Francesco Casetti en su libro *Cómo analizar un film*.

En *Oldboy* la música se escucha de fondo y con el fin de causar tensión en una primera instancia, atrapar al público en los momentos de acción, curiosidad, y sobre todo de mostrar la violencia auditiva. Música basada en viejas películas del *cine noir*, pero adaptada a estos tiempos modernos. Una melodía fácil de recordar es la de vals en ocasiones cargada de tristeza que da la sensación de rotación adecuándose a la velocidad y la tensión de las escenas.

Es importante considerar la música en cada personaje principal, por ejemplo: en el caso de Oh Dea-su refleja caos y soledad; en el caso de Mi-do la música es neutral con el constante ir y venir de sus emociones; para Woo-jin la música juega un papel muy importante ya que es necesario que el espectador simpatice con la tristeza que refleja.

Para el final de la película se escucha un tema basado en el documental de Martin Scorsese *on the band*. Este filme además de reforzar los elementos del lenguaje cinematográfico y su funcionalidad, se esmera en hacer un homenaje a diferentes cineastas, así como a diferentes músicos.

Continuando con el análisis de esta secuencia podemos observar que hay diferentes elementos a analizar. Uno de ellos es respecto a las armas que porta Oh Dea-su, y que son utensilios de uso diario, un cuchillo, unas tijeras y un martillo; artículos que en la realidad son usados en la mayoría de los crímenes que suceden a nivel intrafamiliar. Sus enemigos portan palos y tubos, muy parecido a los pandilleros de las colonias marginadas.

Por otra parte, la frase: “*quien tenga la sangre del grupo AB que alce la mano*” nos recuerda un diálogo de su anterior cinta *Sympathy for Mr. Vengeance, Sr. venganza (2002)* el tipo de sangre A y B de Shin Ha-Kyun, aunque por otra parte pareciera un que contiene un mensaje oculto y hace referencia las películas de clasificación B.

El plano secuencia que se muestra cuando el protagonista deja caer el cuchillo podemos darnos cuenta de que Oh dea-su no pretende matar a los mafiosos, sólo quiere darles una lección, porque sabe que su verdadero captor esta en otro lugar.

Sosteniendo el martillo y al ritmo de la música comienza el enfrentamiento, con un *travellin* Oh Dea-su frente a los mafiosos, los cuales lo superan en número, aun así no se deja intimidar y saca un coraje y una fuerza sobrehumana que lo lleva a la victoria.

La batalla tiene dos grandes connotaciones, una de ellas es que se asemeja a un video juego de los años 80, en donde un karateca pelea en un túnel y con cada pelea ganada va ascendiendo de nivel. Esta idea se puede reforzar con la participación de Park Chan-wood en la adaptación de videojuegos para PlayStation.



La segunda connotación muestra una pintura de la edad media con un lenguaje artístico a través de las formulas históricas, partiendo de una visión cristiana, en un escenario de la civilización medieval, con diferentes elementos simbólicos, teológicos y filosóficos en la edad de la transición de la edad media al renacimiento.

Oh Dea-su aparece como un personaje de gran fuerza y aunque está en plena batalla parece preguntarse ¿por qué tengo que hacer esto? Pareciera que esta pelea, este acto de violencia no lo satisface en nada, aunque representa una de las escenas más fuertes, no se consuma su venganza.

Estas emociones se ven reflejadas con los colores y la atmósfera que guarda el lugar, predominando el color verde y el rojo, haciendo de esta escena algo corrosiva y agresiva.

Para terminar esta escena Oh Dea-su al dirigirse al elevador se encuentra con siete oponentes más y con un corte directo a su rostro se puede apreciar nuevamente su sonrisa, preámbulo de la violencia. Con un corte directo y un *travellin* aparece una última escena de esta secuencia al abrirse las puertas del elevador en un planta baja, aparece Oh Dea-su y a sus pies sus enemigos derrotados.

### **3.3.4 El hotel o el cumplimiento del destino**

Una de las secuencias centrales y de mayor importancia, si no es que la más importante es la número 1.2.13. Es el momento en que Oh De-su y Mi-do tienen relaciones sexuales; referente al mito de edípico es un momento crucial, puesto que es el cumplimiento del destino.

*¿Dónde esta mi amor? Cada vez me siento más sola por las noches... las palabras que me enviaste con tus ojos...* Mi-do canta a Oh Dea-su anunciando y anticipando que esa noche van a tener un encuentro sexual. Paralelo a esta escena podemos observar a Lee Woo-jin a la expectativa, *Sr. Han... ¿cree que Mi-do se ha enamorado de Oh Dea-su?*

Con una transición y un efecto especial que simula el movimiento de un calendario aparece Mi-do y Oh Dea-su caminando por el pasillo de un hotel, con una toma subjetiva de los ojos de Oh Dea-su. Aparece ante nuestra vista la puerta de la habitación, donde mediante cortes directos se lleva a cabo el acto sexual. Una vez consumado, el aspecto de Oh Dea-su se vuelve más humano, se puede notar la separación de Oh Dea-su y del monstruo que encarna.

La transición que se maneja al final de esta escena y que da paso a la siguiente es muy sutil ya que de pronto termina la música de fondo que la acompañaba y sólo se alcanza a percibir el sonido de una secadora de cabello que termina mezclándose con el sonido de un gas que entra por debajo de la puerta y aparece con cortes directos Lee Woo-jin, quien se encuentra maravillado por lo que ha acontecido, un paso más en su terrible venganza.

En esta acto aparece el incesto que en nuestro tiempo es penado por la sociedad y por nuestras costumbres, recordemos que en un principio de la historia del hombre era normal que los padres e hijos procrearan familia. Sin embargo hoy en día es inmoral y se considera como un tema tabú. Esto se puede apreciar dentro del filme en el momento en que Oh Dea-su y Mi-do están consumando el acto carnal y de repente aparece una toma de exterior que muestra unas palmeras que distraen al espectador.

Por otra parte en esta escena se puede sugerir un acto de violación por parte de Lee Woo-jin, al mostrar que con la punta de uno de sus dedos quita la sabana que cubre el cuerpo desnudo de Mi-do. Deja claro que puede hacer lo que quiera con Mi-do ya que ésta se encuentra indefensa, adormecida con el gas.

En cuanto al mito edípico es evidente el parecido a la trama en la que Edipo y su madre, si saber que ambos sepan del parentesco, cometen incesto. En el caso de Edipo un oráculo dicta el destino y el en caso de Oh Dea-su es víctima de los deseos de venganza de otro.

En este caso aparece Lee Woo-jin como el personaje que forja el destino de Oh Dea-su a pesar de que éste haga su mayor esfuerzo por salir de él, su destino

a diferencia de Edipo esta planeado y no escrito. Algo interesante que se puede analizar de manera cuidadosa es la frase “*Estoy agradecido por todos los años que he pasado en esa cárcel, si fuera el viejo Oh Dea-su, ¿le hubiera gustado a Mi-do?*” “La formación de su destino, al igual que Edipo, en un lugar lejano, es su tragedia.

La escena en la que se encuentra Lee Woo-jin en la habitación y recorre el cuerpo desnudo de Mi-do, se puede comparar con un momento muy violento de la novela titulada *El vuelo de la reina*, en el cual se narra el delirio erótico y la obsesión por el poder absoluto: “G. M. Camargo, director de un diario en Buenos Aires, ejerce el poder de manera implacable y, sin piedad ni remordimiento, decide la vida de los seres que lo rodean, como si eligiera el título de una primera plana, y no acepta que Reina Remis, también "abeja reina", vuele sin su consentimiento y mucho menos que cometa la osadía de encontrar el amor fuera de él”.<sup>38</sup>

### **3.3 5 La torre o la epifanía**

Una de las escenas más representativas de la violencia dentro de esta cinta y en la cual aparece una de las etapas del mito edípico reflejada es la secuencia 3.2.16, la cual se analiza a continuación.

Inicia con un *zoom-back* del papel tapiz que adorna las paredes de una habitación de hotel muy parecida a la prisión de Oh Dea-su, la figura que adorna el papel tapiz y el color refleja desde otra perspectiva la forma de un espejo roto, o una ventana rota como por la que Oh Dea-su vio, sin saberlo, lo que sería su fatal destino.

“*Yo solo quiero saber la verdad, no quiero pelear, dejare de pelear cuando encuentre la razón, después me escaparé contigo*”, esta es la promesa que hace Oh Dea-su a Mi-do antes de salir enfrentar su destino.

---

<sup>38</sup> Eloy Martínez, Tomás, *El vuelo de la reina*. Alfaguara, México, 2002.

Se puede apreciar al personaje que vuelve a ser dominado por la sed de venganza y rompe con su promesa, pues sólo actúa impulsivamente, mostrando su lado más egocentrista. Lo que nos muestra que no se conformará con tan solo conocer la verdad, sino que su intención es destruir por completo a su oponente.

En esta escena, se puede apreciar un detalle en el cual aparece una intertextualidad de lugar y significado, al momento en que Oh Dea-su se despide de Mi-do, se intercalan las imágenes de Oh Dea-su y Mido y Oh Dea-su en un ascensor, en el cual trata de ingresar una clave, para entrar a la torre y una voz femenina le dice que esta incorrecta, con cortes directos pasando de una imagen a otra en repetidas ocasiones, la intertextualidad nos muestra que se aproxima la fatalidad.

Una vez que aparece en escena Lee Woo-jin con el Mr. Han; Oh Dea-su parece en primera instancia desconcertado, puesto que tiene enfrente a su enemigo y no sabe como actuar, la ferocidad y la ira que vive en él está pasmada. Contrario a Lee Woo-jin que actúa con el sr. Han como si Oh Dea-su no estuviera presente. Ignorándolo por completo. Mientras el Mr. Han pone en las manos de Woo-jin una pistola que sin saberlo terminaría con la vida de ambos.

Es importante mencionar en este punto el papel que han desarrollado los personajes, así pues se analizan desde la perspectiva de Linda Seger en su libro *Cómo crear personajes inolvidables*. A continuación abrimos un paréntesis para detallar la naturaleza de los personajes.

El personaje principal, Oh Dea-su, representa en un principio, a un hombre común, inclusive corriente, despreocupado y sobre todo muy hablador, que después de haber sido encerrado por 15 años en una extraña prisión sin aparente motivo y con un televisor como única compañía. Un día, sin previo aviso, es liberado y descubre que se ha convertido en un monstruo de vestimenta negra, característica de los personajes que encarnan el mal y un estilo de cabello que acentúa exageración e irrealidad al filme.



La vestimenta de Oh Dea-su, una vez liberado, marca un aspecto muy importante, no tanto por la connotación de maldad, sino porque es el reflejo de su oponente, de su contrario y de su búsqueda. Por su parte, Lee Woo-jin aparece como empresario, representa formalidad y juventud a través de su vestimenta y peinado; lo opuesto a Oh Dea-su que, sin embargo, tienen la misma edad.

Linda Seger, menciona que el proceso mediante el cual se da forma al personaje está dividido en seis etapas:

1. **Observación y experiencia:** la caracterización de un personaje es un proceso que va de acá para allá. Hacemos preguntas, observamos. Analizamos nuestras propias experiencias e inventamos las que no hemos vivido.
2. **Definir al personaje:** obtener una primera idea a partir de la observación de una experiencia; crear los primeros bocetos.
3. **Coherencia del personaje:** todo personaje debe ser coherente a través de su esencia y personalidad.
4. **Incorporación de peculiaridades:** así como lo ilógico y lo paradójico hace que el personaje resulte fuerte y fascinante. Es importante encontrar las paradojas inherentes al personaje para crear complejidad.
5. **Emociones, valores y actitudes:** son elementos importantes que caracterizan al personaje y lo definen, para que no sea plano.

6. **Incorporación de detalles:** para que el personaje sea especial, peculiar, concreto y singular. Algunos de los detalles que podemos utilizar para distinguir a los personajes son las acciones, el comportamiento, el uso del lenguaje, los gestos, la ropa, la manera de reírse y las diferentes formas que tienen las personas de afrontar una situación.



La psicología de los personajes es un punto importante dentro de la historia de *Oldboy*. Linda Seger afirma que no hace falta ser psicólogo para entender las motivaciones del personaje y lo que le hace actuar de un modo determinado.

El escritor debe entender lo que motiva el comportamiento de las personas para saber por qué hacen lo que hacen: “en todo comportamiento hay una unidad o un núcleo coherente [...] las personas no actúan a la fuerza, toda acción viene determinada por una motivación o intención”.<sup>39</sup>

Linda Seger en su libro *Cómo crear personajes inolvidables* menciona cuatro pasos fundamentales:

- **Paso oculto:** se refiere a los acontecimientos del pasado y a las diferentes formas que tienen las personas de interiorizar esos acontecimientos, a veces reprimiéndolos y en otras reformulándolos, ya sea positivo o negativo.
- **Inconsciente:** donde los acontecimientos traumáticos del pasado son la causa de los complejos y la neurosis del presente.

---

<sup>39</sup> Seger, Linda. *Cómo crear personajes inolvidables*. Madrid, España, 2006, p. 66

- **Caracteres:** existen algunas cuestiones clave que las personas deben afrontar en determinada edad para convertirse en personas sanas, íntegras y bien adaptadas.
- **Psicología anormal:** los acontecimientos más anormales provenían de la represión a temprana edad.

En esta escena es importante comprender la naturaleza del personaje Lee Woo-jin, el cómo afecta el inconsciente al personaje de Lee-Woo-jin, todo aquello que lo guía y motiva, sus sentimientos, recuerdos, experiencias y expresiones. Estos elementos, que a menudo guían el comportamiento son denominados por los psicólogos como “la sombra” o “el lado oscuro de la personalidad”.

Un hombre determinado como lo aparenta Lee Woo-jin, puede parecer bondadoso al principio y luego manifestar un carácter violento que ni siquiera el mismo conocía. Es posible que algunas de estas personas se dejen llevar inconscientemente por un ansia de poder, por un deseo de controlar todo, por malicia o crueldad.

Las diferencias en la personalidad caracterizan a cada individuo y los escritores de la edad media afirmaban que el cuerpo físico podía dividirse en cuatro humores o elementos. Los cuatro humores eran la sangre (optimismo), flema (reservada), bilis (cólera) y atrabilis (melancolía), mismos que determinaban el temperamento o carácter de una persona.

El personaje de Woo-jin representa el villano de la historia, un villano como aquel que obra mal como resultado de las influencias negativas que ha habido en su vida. Analizando su vida a fondo, prestando especial atención a los factores sociales y personales que dan lugar a las características negativas del personaje así como una psicología completa y emociones tales como temor, frustración, ira, rabia, y envidia.

Lee Woo-jin también refleja narcisismo, es decir, incapacidad de percibir y respetar la realidad de las demás personas. Este punto se puede apreciar en la

escena en que Woo-jin camina desnudo por su *penthouse* como si las personas que lo rodean no existieran.



Cerramos el paréntesis y retomando el análisis de esta secuencia, ahora será más fácil comprender el comportamiento de estos personajes en esta importante escena.

Dos elementos que vale la pena resaltar es, primero, que Woo-jin entra en la torre, se desnuda para tomar un baño y después camina desnudo frente de Oh Dea-su como si este no existiera, de cierta forma Woo-jin lo hace menos, como si fuera un animal, su mascota y no lo considera como a un ser humano.

Por otra parte en esta escena podemos observar, pero sobre todo escuchar, el sonido ambiente, cuando aparece una toma abierta del edificio vista desde afuera el sonido sube de volumen y se puede escuchar lo que enmarca las acciones en interiores y exteriores. Parecida a el juego que da *Mathieu Kassovitz en el odio (La haine 1995)* donde el sonido resalta y da cierto valor a los espacios abiertos y cerrados, mostrándolos como dos atmósferas distintas que reflejan situaciones distintas.

La forma y es espacio del *penthouse* de Woo-jin son distintas a las conocidas, una regadera en medio del Penthouse, un closet automatizado que asemeja una caja que se abre en cuatro. Cosas extrañas que muestran a su dueño como un ser distinto y fuera de lo común.



Cabe mencionar que en esta escena en la cual se presenta una conversación larga entre el protagonista y el antagonista, es manejada de forma inteligente para no ser tediosa, ya que se pueden apreciar diferentes detalles de imágenes y edición que hace que nuestra atención se centre en los diálogos, aligerando esta larga secuencia.

Woo-jin se está vistiendo, y uno como espectador se pregunta ¿para qué se viste tan formal? ¿Emprenderá un viaje? o sólo refleja la atmósfera del *penthouse*. A simple vista pareciera que pueden suceder ambas cosas, pero se puede interpretar que efectivamente realizará un viaje, un viaje al pasado.

En esta escena se puede apreciar otro fragmento del mito edípico, la epifanía o revelación del pasado y por lo tanto el cumplimiento del destino, mediante la edición se puede interpretar que Oh Dea-su y Woo-jin son la misma persona, mediante dos exposiciones del rostro de ambos en dos pantallas y con una sobre exposición y una disolvencia se puede enfatizar esta percepción de que ambos son la misma persona.

El método que usa el director se puede apreciar también en su cita *Joint Security Area*, en la cual el significado de las imágenes cambia cuando la verdad es revelada. Algo así como mostrar parcialmente la verdad mediante las imágenes, pero si se asocian con el contexto se puede entender lo que está sucediendo, a pesar de los diferentes significados que se pueden asignar a las imágenes.

En esta escena, Woo-jin se encuentra totalmente emocionado, con un apuntador láser comienza un recorrido trazado desde hace 15 años y que en esta escena muestra sin palabras y a forma de juego la conformación de su venganza. En primera instancia apunta y señala a Oh Dea-su, después el apuntador nos guía a su colección de cámaras, continúa recorriendo la habitación y se topa con el Mr. Han y nuevamente muestra otra colección de cámaras, a forma de énfasis en lo importante que es para Woo-jin el pasado y la preservación del mismo.

Finalmente el punto del láser termina su viaje y llega a su destino, el destino de la verdad, de la revelación, de la epifanía que muestra una caja morada y aquí podemos ver el elemento del papel tapiz, del espejo roto, de la ventana rota. A la Woo-jin se ve extasiado, jugando, divertido, como cuando era niño, ansioso porque abra la caja.

Podemos ver una vez más el mismo método que utiliza el director para intercalar las imágenes y su significado: se presenta a Oh Dea-su y a Mi-do en cortes directos, por una parte Mi-do aparece descubriendo unas alas, -misma que aparecen al inicio de la cinta- y por su parte Oh Dea-su al abrir la caja descubre en su interior un álbum fotográfico en el que se encuentra la foto que Oh Dea-su mostró en la comandancia al inicio de la película, foto que le revela su destino.

Esta escena es remarcada por el uso del sonido, lo que se escucha de fondo ayuda a darle la emoción y la fuerza que se necesita para crear el suspenso y la expectativa del público, cada vez que cambia las páginas del álbum va en aumento la música, técnica muy bien empleada que muestra un clímax en muy poco tiempo. Va pasando una a una las fotografías, observando el crecimiento de una niña hasta toparse con la de Mi-do, la hija de Oh Dea-su, Mi-do, misma que mediante un *close up* mira hacia la cámara, hacia el espectador, como preguntado ¿Qué estás pensando? ¿Qué está pasando?

Mientras tanto, y con una un corte directo, aparece en un *close up* la imagen de unas tijeras al tiempo que se escucha un grito de rabia, es Oh Dea-su al saber que Mi-do es su hija y el pecado mortal que ha cometido.

Oh Dea-su intenta descargar su furia contra Woo-jin pero el Mr. Han se lo impide, mostrando la fuerza que tiene este personaje y lo preparado que está en las artes marciales para defender a su amo. La pelea con el Mr. Han parece interminable, apoyada con el efecto del sonido que es casi silencio total, crea y apoya la sensación de pelear por siempre. La falta de sonido hace que las escenas parezcan más aburridas y lentas, crea una distorsión del sentido del tiempo, la expresión de furia de Oh Dea-su se percibe más horrible.

Con un *close up* se ve el rostro de Oh Dea-su y su sonrisa que ha sido el prelude de sus más violentos ataques y ésta no es la excepción, ya que muestra como entierra las tijeras en el oído del Mr. Han, quien se da cuenta que pronto va a morir, irónicamente es que fue agredido con la misma arma que le dio Woo-jin.

El sonido del disparo de la pistola es el que le da la velocidad a la acción, luego de que Woo-jin termina con la vida del Mr. Han, se muestra en primer plano a Woo-jin vestido con un traje negro, que usualmente se porta para los funerales y limpiándose el rostro que ha sido manchado tras haber disparado, por un segundo es como si mostrara sus condolencias hacia el Mr. Han.

Paralelo a esta escena aparece Mi-do frente a una caja color púrpura idéntica a la que abrió Oh Dea-su; la luz violeta se ve reflejada en su rostro de una forma inconfortable, molesta y hasta agresiva, como anticipando que dentro de la caja se encuentra algo muy malo.

Algo que es hermoso puede parecer incomodo, una imagen con múltiples significados, esto se debe al buen uso del color y a la técnica empleada por Park Chan-wook a lo largo de la película y el cual se ha convertido en su sello característico y que se puede notar en su trilogía de venganza.

La primera condición de una participación lógica del color en la película, consiste en que cada tono se integre donde se requiere. El color es un elemento en el conjunto de la dramaturgia de película y en lo tocante a su modo de empleo, es sustancial.

“El color se disimula mientras la situación no le obliga a intervenir como elemento dramático. Evita hacer chillar con sus azules y sus dorados en el momento en el que toda la atención debe concentrarse en un murmullo de palabras casi imperceptibles. No inunda el campo visual con el verde chillón de un vestido en el momento en que todos los ojos están pendientes de unos labios temblorosos”<sup>40</sup>.

---

<sup>40</sup> Romaguera Ramio, Joaquim. *Textos y manifiestos del cine. Estética, escuela, movimientos, disciplinas, innovación*. Edición Cátedra, Madrid, España, 1989, p. 498

Por su parte Mity Jean en su *Estética y psicología del cine* menciona que el empleo dramático de los colores permite escoger los elementos y componer decorados convenientes. La armonía o la discordancia de las sensaciones coloreadas es un elemento de expresión que puede perfeccionar o contradecir el sentido de las significaciones cinematográficas. Lo importante en el uso del color es el significado que se le da por su dinamismo, es decir por sus transformaciones u oposiciones por el juego móvil de las formas y de los colores, conviniendo crear estructuras de resonancia con el sentido psicológico del drama.

Según Max Nordau, psicólogo y analista del color y las impresiones transmitidas, el color violeta es deprimente e inhibitorio. No es casualidad que este tono haya sido escogido por numerosos pueblos como único color de duelo, la vista de éste tiene un efecto deprimente y el sentido desagradable que despierta la tristeza.



Gothen, en su teoría de los colores, anota a propósito del color rojo: “si miramos fijamente una superficie amarilla-roja, diríase que el color penetra en el órgano visual como un taladro. Los animales se asustan y enfurecen a la vista de un paño amarillo-rojo y hay personas que no soportan en un día gris a una persona que porta un abrigo rojo”.<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> Mity, Jean. *Estética y psicología del cine*. Siglo XXI, España, 1986. p.153

Continuando con el estudio del color y sus significados, Frederic Portal le atribuye un carácter siniestro al color amarillo, asociado a accidentes, traición y pecado.

Los colores amarillo y rojo en un lenguaje sagrado designan la unión del alma con Dios y por su oposición el adulterio en un sentido espiritual. En un lenguaje profano era un emblema material que representaba el adulterio carnal que rompe los lazos del matrimonio.



Hevelock Ellis, citado por Jean Mity, dice al respecto: “con la llegada del cristianismo se le dio al color amarillo el significado de los celos, la envidia, la traición, Judas vestía de ese color y en ciertos países se obligaba a los judíos a vestirse de amarillo. Así como en España en el siglo XVI a los herejes se les obligaba a portar una cruz amarilla como penitencia. Pues para la iglesia el color amarillo simbolizaba el amor lúbrico. Portal observa que hoy en día el amarillo simboliza la inconstancia, los celos y el adulterio”.

En cuanto al color verde, si es claro se refiere a la juventud y la esperanza y si es sombrío, se refiere a la desesperación y al abatimiento. El teósofo sueco Swedenborg describe a los locos en el infierno, con los ojos verdes.

En el teatro griego, dice Eisenstein, el verde del mar era, en ciertas condiciones, un presagio siniestro. Este matiz de verde contiene una fuerte proporción de azul. Es interesante señalar que en el teatro japonés, donde el simbolismo de los colores se haya tan estrechamente vinculado a la representación particular, el azul es obligatoriamente el color que llevan los personajes siniestros.



“He tratado de expresar con el rojo y el verde las terribles pasiones humanas (dice Vincent Van Gogh a propósito de su cuadro *café de nuit*). La sala es rojo sangre y amarillo sordo, un villar verde en el centro, cuatro lámparas amarillo limón con rayos naranjas y verdes y los rojos más diferentes, en los personajes de los pícaros que duermen, en la sala vacía y triste, violeta y azul”<sup>42</sup>

Los colores en *Oldboy* pretenden crear imágenes ásperas y bajas de saturación. Muy similar al aspecto que se logra en la película de *Seven* (1995) plasmada por el fotógrafo “*Darius Khondji*”

En esta técnica llamada *The bleach bypass process* se destacan los colores verdes, (p. ej., escena del encierro en *Oldboy*) similar a un filtro verde que destaca de manera especial las tomas de sombras, dando la impresión de atmósfera oxidada, visualmente lo que muestra es una descomposición, un sentimiento de decadencia debido a que el filme es emocionalmente muy intenso. Usando algunos colores primarios como verde, violeta y rojo, que acentúan los detalles en la película.

---

<sup>42</sup> *Op., cit.* p. 156



Una vez que Oh Dea-su habla con Mi-do se siente el hombre más despreciable del mundo. La nariz de Oh Dea-su está llena de sangre, luce roja, como la de los payasos, es patético, de un humor negro.

En esta terrible escena y en este aterrador momento se puede apreciar algo diferente en los personajes que llama mucho la atención: ahora es Woo-jin quien habla y Oh Dea-su permanece callado, se invierten los papeles, la cámara nunca enfoca su rostro, así que hace pensar al público, que es lo que está pasando con Woo-jin, ¿Cuál es su expresión? ¿Qué está esperando de Oh Dea-su?

Oh Dea-su, está desesperado sin saber qué hacer para convencer a Woo-jin de que no entere a Mi-do de su situación. En este intento por que Mi-do no se entere, Oh Dea-su aparece minimizado al grado de un bufón o un perro, y la toma de cámara refuerza esta idea, mostrándolo a la altura de las rodillas de Woo-jin, con una toma en *contra picada* la cual muestra a Woo-jin enorme y una perspectiva de dos puntos de fuga a Oh Dea-su muy pequeño.

En esta escena se puede apreciar un acto de extrema violencia visual, que al mismo tiempo muestra una parecido con el episodio en el que Edipo se saca los ojos; en este caso el personaje principal hace lo propio cortándose la lengua con las ya tan conocidas tijeras.

Al cortarse la lengua termina por cortar sus palabras, e incluso ya no podrá comunicar lo que sus ojos miren. En el caso de Edipo que se saca los ojos para remediar su pecado, Oh Dea-su lo hace para persuadir a Woo-jin de que Mi-do no se entere de la verdad.

Por su parte Woo-jin sólo trata de contener la risa que le provoca el dolor de su oponente y el placer de saber que ha consumado su venganza. Especialmente en esta escena se puede apreciar como los personajes actúan intensamente y cada uno se sitúa en su respectivo papel de bueno y de malo.

Woo-jin, como se ha mostrado a lo largo de la película, es un tipo inteligente que raya en la locura y precisamente es esta característica del personaje lo que lo lleva a cumplir su venganza hasta el último momento, pues el control remoto que según debiera terminar con su vida, en realidad activa una grabación, que contiene el sonido de Mi-do y Oh Dea-su teniendo relaciones sexuales, lo cual para Oh Dea-su es devastador.

En esta escena en que Woo-jin esta ha consumado su venganza y esta por dejar el a apartamento, mira a la cámara y plantea una pregunta que va dirigida al público: *Mi hermana y yo nos queríamos a pesar de todo. ¿Pueden hacer lo mismo ustedes?*

Woo-jin busca que sea el público quien responda esta pregunta cargada de moralidad, del taboo del incesto. *¿y ahora que va hacer Oh Dea-su?*

Con una dinámica música de vals que inicia la siguiente escena, que mediante cortes directos, utilizando la yuxtaposición muestra a Woo-jin de adolescente y de adulto, sosteniendo la mano de su hermana, luego soltándola simultáneo al momento en que dispara suicidándose. Negándole así el derecho a Oh Dea-su de vengarse matándolo con su propia mano.

El momento en que Woo-jin se suicida y cae al piso dentro del elevador la cámara hace un *close up* al rostro de Woo-jin, en el que se ve como sigue saliendo humo de su cabeza tras el disparo, haciendo referencia al desprendimiento del alma del cuerpo. Recordemos el director plasma su religiosidad en sus películas.



### 3.3.6 La nieve o e el fin de la violencia

En el análisis de esta última secuencia muestra dos factores que la componen, por un lado la violencia, tanto psicológica como física; y por otro el mito de Edipo en sus diferentes momentos, así una vez vivida la epifanía o revelación, el siguiente episodio corresponde al momento edípico del exilio y la búsqueda del perdón.

En *Oldboy* el personaje, tras saber la verdad, se exilia en busca del perdón y el olvido. Así culmina esta historia violenta que nos sugiere que el enemigo no esta en el exterior sino en nuestro ser.

En el siguiente punto se analiza como se lleva acabo este momento edípico e la película *Oldboy* y las diferentes similitudes que lo acompañan.

Ésta es la aventura completa de mi vida hasta este momento. Gracias por escuchar esta terrible historia hasta el final. Después de que se cierran las puertas del elevador tras la muerte de Woo-jin, aparecen estos subtítulos que mediante una disolvencia pasan a la última secuencia de la película, en la cual como ya se mencionó, Oh Dea-su busca el perdón y una forma de vivir, así como Edipo lo hizo.

*Gracias por escuchar esta terrible historia hasta el final*, Park Chan-wook muestra su gratitud entre líneas y que mejor manera de hacerlo justo después del clímax de la película, de toda la violencia sucedida y estas palabras anuncian que ahora sólo falta la búsqueda del perdón.

Tras un paneo se descubre con una disolvencia un paisaje abierto entre las montañas nevadas, lleno de luz, efectos que no se habían presentado durante la película. En medio del paisaje se encuentra Oh Dea-su y una hipnotista.

Es un Oh Dea-su más viejo, con canas, con el rostro marcado por el paso del tiempo, no sabemos con precisión cuanto tiempo ha pasado, su vestimenta nos refiere que ha habido un cambio en él.

Esta escena se puede considerar como de fantasía y de ilusión, por los diferentes elementos surrealistas que la forman: En medio de la nieve de pronto al comienzo de la hipnosis -que busca borrar la memoria de Oh Dea-su-. aparece una columna y mediante un *dolly back* termina en el interior del *penthouse* de Woo-jin.

Una vez que termina el movimiento de cámara, aparece una toma abierta y con un color púrpura, sombrío y casi imperceptible, perdido en el entorno, Oh Dea-su y en el fondo de esta imagen se ve una pintura de una violenta ola en su máxima altura. Colocando a Oh Dea-su en medio de la pintura y el reproductor de cinta de carrete.

En este cuadro se refleja la fortaleza y debilidad de Oh Dea-su, de entre la sombra sale el protagonista seguido por un *travelling* hasta que descubre con una toma abierta el *penthouse* que se encuentra vacío tras la pelea. Una vez que Oh Dea-su se encuentra frente a la ventana y con un acercamiento de cámara, se puede ver en su reflejo a dos personas diferentes; todo estas imágenes son inducidas por la hipnotista.

Oh Dea-su se mira a si mismo caminado desde el exterior del *penthouse* y puede ver como el monstruo se adentra entre la destrucción que ha dejado la pelea y tras setenta pasos muere, en medio de la oscuridad.

Mientras Oh Dea-su escucha a detalle la cinta de carrete que termina con la música de fondo que acompaña a esta escena y que sirve como transición a una toma abierta del exterior en las montañas en donde, con una toma a picada, se ve a Oh Dea-su tendido en la nieve.

Esta escena es un poco vaga, no se sabe con precisión si Oh Dea-su borró de su mente por completo la idea de que Mi-do es su hija. Así una vez que Oh Dea-su se pone de pie aparece Mi-do y le pregunta que le ha pasado, como si no lo hubiera visto en mucho tiempo. En particular en esta escena surgen demasiadas preguntas que no tiene respuesta, reafirmando como una escena de fantasía y surrealista.

Oh Dea-su ha alcanzado la paz que estaba buscando en el momento en que Mi-do lo abraza y le dice: *te quiero Dea-su* con énfasis dice *te quiero Dea-su*, como si dijera *te quiero papá* y esta vez la sonrisa que se dibuja en el rostro de Oh Dea-su, no es para cometer un acto espantoso, sino, esta vez es de alegría. Así termina esta terrible historia.

Con los créditos de salida, con un paisaje abierto de las montañas y con un sol que puede ser tanto de amanecer o de atardecer se muestra un nuevo comienzo, un futuro, una claridad o quizá en este momento de la película cada espectador es libre de darle la interpretación que más le guste. Ignorara la oscuridad de las montañas, a ver el amanecer o el atardecer quizá simboliza esperanza, a pesar de su pasado, quizá este es un infeliz feliz final. "*Gracias por escuchar esta terrible historia*".

## Conclusiones

Quisiera iniciar este apartado final con el recuerdo de las palabras del profesor Jorge Olvera: “*cuando escogemos un filme para analizarlo, terminamos por analizándonos a nosotros mismos*”. Este trabajo reveló un viaje al interior del personaje principal *Oh Dea-su*, una búsqueda en lugares lejanos, para finalmente darse cuenta de que la respuesta siempre ha estado en él mismo. El conocimiento de nosotros mismos a través de un filme. Una interesante manera de comenzar las conclusiones que arrojan el análisis de esta película.

Se abordó el concepto de violencia, el cual ayudó a comprender como se vive en la realidad y como se manifiesta en los filmes que abordan esta interesante temática. De esta manera se expusieron diversas películas en las cuales el eje central fue la violencia como un tema de análisis y estudio.

Los elementos que sirvieron como parámetros para el análisis del filme *Oldboy*, fueron la violencia física y la violencia psicológica, las cuales, como se pudo observar, traspasan las fronteras y nacionalidades. Estos dos elementos estuvieron presentes en todo momento en el trabajo del director Park Chan-wook.

Es importante conocer el origen de la violencia y como se encuentra entre nosotros de una manera natural y tan humana que solo la especie humana es capaz de transformarla y adaptarla, para sí llevarla a las pantallas. Conocer algunos ejemplos de esta violencia vista a través del lente de una cámara y puesta en escena es muestra de ello, conocer este viaje de la violencia en el cine nos ayuda a comprender el porque el tema de la violencia y el tratamiento que se le da a misma es muy recurrido en el cine y su interacción con los espectadores.

Así como conocer que existe una posibilidad de dejar esta violencia de lado, aunque sea momentáneamente y vela reflejada en las pantallas como un espectáculo reflejo de la sociedad y de una realidad que sobre pasa por mucho al séptimo arte.

Ninguna imagen es tan violenta como la misma realidad, que cada imagen que se observa en la televisión o en el cine es tan sólo el reflejo de la sociedad, siendo la violencia en las pantallas una muestra de la capacidad humana por interpretar este fenómeno y mostrar solamente una pequeña parte de la violencia en su estado natural.

Esto permitió enfocar nuestro objeto de estudio asignado al filme *Oldboy*, ¿Cómo se introduce la violencia en el filme *Oldboy*? Para lo que fue necesario estudiar la manera en que realiza el cine coreano, así como sus orígenes y trayectoria hasta la fecha, lo cual nos permitió conocer las tendencias y semejanzas con el cine occidental.

Conociendo a sus exponentes y destacando al Dir. Park Chan-wook, director de esta cinta. Fue necesario conocer su biografía, con el fin de actualizarla, puesto que las biografías que circula en Internet, inclusive en el sitio oficial no se encontraban actualizadas así se concluye que la biografía que aparece en el presente trabajo, puede ser una aportación confiable como fuente de consulta para los interesados en este directo.

Por otra parte el estudio de la biografía de Park Chan-wook, fue muy favorable para la comprensión del filme *Oldboy* puesto que en ella se pudieron ver las tendencias, gustos personales, académicos e incluso religiosos, los cuales se ven plasmados en el filme *Oldboy*, como conclusión del tratamiento de la biografía de este director se puede decir que es una fuente para comprender los diferentes elementos del discurso narrativo y visual que se encuentra implícito en el filme *Oldboy*.

Destacando los diferentes tipos de violencia de los que habla este estudio y tratada la misma desde una tragedia como el mito de Edipo, adaptada a nuestra actual violencia, a esta violencia contemporánea, pensada, cruel y a la vez remediadora de pecados de juegos de honor y venganza.

Apoyado en teorías y metodologías cinematográficas de autores como Fransco Casseti y Lauro Zavala, se concluye el análisis de una manera satisfactoria.

No obstante fue necesaria la fragmentación de la película para demostrar los diferentes elementos literarios y cinematográficos que conforman esta cinta, por una parte se reflejan las diferentes manifestaciones de la violencia en las secuencia que fueron seleccionas y las cuales al mismo tiempo sirvieron como momentos del discurso edípico, el cual sirvió como una confrontación literaria con el lenguaje cinematográfico.

Así, se puede concluir que, en base la teoría de los dos primeros capítulos y la metodología que se aplica en el tercero, se realizó el estudio y comprensión de este filme respondiendo a la pregunta de investigación ¿Cómo se introduce la violencia en el filme *Oldboy*? , se puede concluir que la violencia es el hilo conductor de la película y que alrededor de ella circulan todas las acciones y sucesos que conforman dicha cinta.

Mediante el análisis detallado y la fragmentación de la cinta, así como el estudio del color, la música, los personajes, las atmósferas, y los diferentes elementos del lenguaje cinematográfico, se puede concluir que se introduce la violencia la cual circula alrededor del mito edípico, visto desde esta perspectiva.

Se puede concluir que la violencia es tratada en sus diferentes formas y el mito edípico se ve reflejado a lo largo de la película y mediante el análisis fílmico se pueden determinar las diferentes constante fundamentadas a base de teoría y metodología.

Sin lugar a dudas *Oldboy* es una muestra representativa del cine coreano y, parafraseando al director Park Chan-wook, "*gracias por leer este análisis de una película violenta*"

## Fuentes

### Bibliografía

- Appignanesi Richard y Zárate Oscar; *Freud para principiantes*. Era Naciente, documentos ilustrados. México 2001.
- Casetti, Francesco y Dichio, Federico. *Cómo analizar un film*. Paidós, Barcelona, 1991
- Christian Mets. *Psicoanálisis y cine: el significante imaginario*. Barcelona, G, Gili, 1979
- De Lourdes López Alcaraz, María. Martínez-Zalce, Graciela *Manual para investigaciones literarias*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000
- Eco, Umberto. *Como se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de investigación, estudio y escritura*. México, Gedisa, 1982
- Eloy Martínez, Tomás, *El vuelo de la reina*. Alfaguara, México, 2002.
- Heller Eva, *Psicología del color*, Barcelona, 2004
- Hernández Ascencio, Halyve, *El rostro internacional de la violencia*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006.
- Jacques Aumont .*Estética del cine. Espacio fílmico, montaje narración, lenguaje*. Barcelona, Paidós Iberica, 1996
- John Gunn, *Violencia en la sociedad humana*, Buenos Aires, Psique, 1976
- Gil Olivo, Ramón. *Cine y lenguaje: hacia una teoría del espectador competente*. México, Colegio de Michoacán-Conacyt, 1986.
- Gioroux Henry, *Cine y entretenimiento, elementos para una crítica política del film*. Paidós. 2003.
- Lack Russel. *La música en el cine*. Madrid, Catedra, 1999
- Liver Morgin, *Violencia y cine contemporáneo*, Barcelona, Paidós, 1999
- Lotman, Yuri. *Estética y semiótica del cine*. Barcelona, Gustavo Gili, 1979
- Mity, Jean. *Estética y psicología del cine*. Siglo XXI, España, 1986
- Morgin Oliver, *Violencia y cine contemporáneo*. Ediciones Paidós Ibérica, S.A., España 199.

Romaguera Ramio, Joaquim. *Textos y manifiestos del cine. Estética, escuela, movimientos, disciplinas, innovación*. Edición Cátedra, Madrid, España, 1989

San Martín José, Grisolia James. S, *Violencia, televisión y cine*. Barcelona, Ariel. 2005

Seger, Linda. *Cómo crear personajes inolvidables*. Madrid, España, 2006

Truchiya Garon, *Oldboy volumen 1*, USA, Dark House Manga, 2006

Zavala Lauro, *Elementos del discurso cinematográfico*. UAM; Xochimilco, México, 2003.

## Hemerografía

Aristóteles, *La poétique*, Seul, 1989.

Carole Desbarats, *La frontière*, en Trafic, núm. 13, invierno de 1995

Oldboy, Tschiya Garon, Darck Horse Manga, Japón , 1997 versión original

Oldboy Truchiya Garon, volumen 1, USA, Dark House Manga, 2006, versión Traducida

Revista, *Dirigido Por*'. Julio-Agosto de 2006, número 358.

Revista, *Dirigido Por*'. Julio-Agosto de 2006, número 362.

Revista, *Dirigido Por*'. Julio-Agosto de 2006, número 363.

## Filmografía

*I´am a cyborg , but that´s ok*. Dir. Park Chan-wook. Prod Lee Tae-hun. Guionista Park Chan-wook, Jeong Seo-gyeong. Actores Lim Soo-jung, Jung Ji-hoon, Choi Hee-jin, Lee Young-nyeo. Encorefilms, 2006, Dur 105 min.

*Joint Security Area*. Dir. Park Chan-wook. Prod Eun Soo Lee . Guionista Kim Hyun-Seok, Park Chan-Wook. Actores Yeong-Ae Lee, Byung-Heon Lee, Kang-Ho Song. *Myung Films*, 2000, Dur 110 min.



*Natural Born Killers*. Dir. Oliver Stone Prod. Jane Hamsher, Don Murphey y Clayton Townsend Guionista Quentin Tarantino. Actores Woody Harrelson y Juliette Lewis, Robert Downey Jr, Wayne Gale, Tommy Lee Jones. Warner Bros, 1994, Dur 119 min.

*Oldboy*. Dir. Park Chan-wook Prod. Kim Dong-joo. Guionista. Hwang Jonyung, Lim Joon-hyung y Park Chan-wook. Actores Choi Min-sik, Yu Ji-tae, Kang Hye-jeong, Ji Dae-han. Taranta films, 2003, Dur 120 min.

*Pulp Fiction*. Dir. Quentin Tarantino. Prod. Lawrence Bender. Guionista Quentin Tarantino. Actores Uma Thurman, Bruce Willis, John Travolta, Samuel L. Jackson. A Band Apart, Jersey Films, 1994. Dur 148 min.

*Simpan*. Dir. Park Chan-wook. Prod Hyun-chul Pak Guionista Park Chan-wook. Actores Myeong Sun-mi, Ko In-bae, Gi Ju-bong, Choi Hak-rak. Studio Box, 1999, Dur 26min.

*Sympathy for Mr Vengeance*, Dir. Park Chan-wook. Prod Jae-sun Lee / Jinygy Lim. Guionista Park Chan-wook, Jae-sun Lee, Mu-yeong Lee, Yong-jong Lee. Actores Kang-ho Song, Ha-kyun Shin, Du-na Bae, Ji-Eun Lim. Taranta films, 2002, Dur 121 min

*Sympathy for lady Vengeance*, Dir. Park Chan-wook. Prod Young-wuk Cho, Chun-yeong Lee, Tae-hun Lee. Guionista Jeong Seo-gyeong y Park Chan-wook. Actores Lee Yeong Ae, Choi Min Sik, Kim Shi Hoo, Nam Il Woo. Taranta films, 2005, Dur 114 min.

*Taxi Driver*. Martin Scorsese. Prod Bill Phillips Guionista Paul Schrader. Actores Robert de Niro, Cybill Shepherd, Jodie Foster, Harvey Keitel, Columbia Pictures, 1976, Dur 112 min.

*Three extremes*. Dir Park Chan-wook. Prod Naoki Sato, Peter Chan, Ahn Soo-hyun, Shun Shimizu, Fumio Inouse. Guionista Haruko Fukushima, Lilian Lee, Park Chan-wook Actores Ling Bai, Byung-hun Lee, Won-hie Lim, Kyoko Hasegawa.. Karma Films Spain, 2004, Dur 125 min.

*Un perro andaluz*, Dir. Luis Buñuel . Prod Luis Buñuel. guionista Luis Buñuel, Salvador Dalí. Actores Pierre Batcheff y Simone Mareuil , Jaume Miravittles y Salvador Dalí, Luis Buñuel. Luis Buñuel, 1929, Dur 17 min.

## **Internet**

<http://www.edition.cnn.com/2008/showviz/05/14/ta.parkchanwook/index.htm/>

<http://koreanfilm.org/kfilm03.html>

<http://www.espacioblog.com/lakatanaamarilla/post/2007/10/29/debate-con-park-chan-wook-ryoo-seung-wan-y-yves-mantmayeur->

<http://axxon.com.ar/not/152/c-1520158.htm>

[www.la Vanguardia.es](http://www.la Vanguardia.es)

<http://www.espacioblog.com/lakatanaamarilla/post/2007/10/29/debate-con-park-chan-wook-ryoo-seung-wan-y-yves-mantmayeur->