El amor y la furia

Sugerencias para una lectura desde la problemática de la violencia

Por Ma. Paula Pierella

SINOPSIS

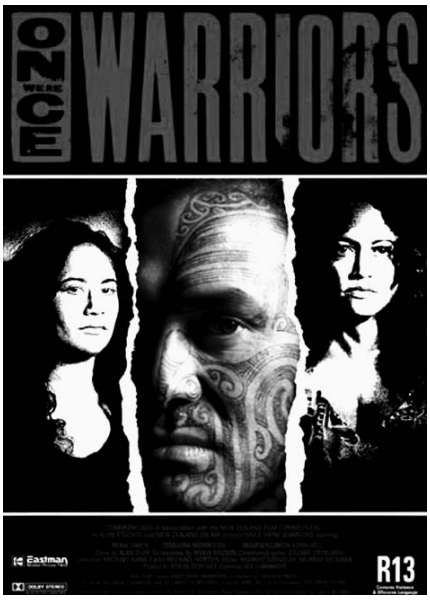
En los suburbios de Auckland, Nueva Zelanda, convive una familia signada por la violencia de un padre resentido y alcohólico, quien dice descender de un linaje de esclavos. Su esposa Beth, en cambio, es una maorí que desafió y abandonó a su tribu para casarse con él. Poco a poco la familia se desintegra hasta que Beth decide dejar a su marido, recuperar a sus hijos y retornar junto con ellos a las tradiciones de la cultura maorí.

Todo encuentro amoroso es en cierto modo violento. Dice el psicoanalista Slavoj Zizek: "*No se puede emprender un juego de seducción erótica de modo políticamente correcto. Hay un momento de violencia; cuando se dice: Te quiero, te amo.*"[1]

La primera cuestión que abordaremos tiene que ver con pensar ese punto en que amor y violencia se cruzan –lo que suele denominarse pasión–, una ligazón en la que amor y furia se presentan tan unidos que resulta dificultoso establecer en qué punto uno termina para dar comienzo al otro.

El film nos muestra a una familia que podríamos considerar marginada en una sociedad donde la cultura "blanca" es dominante desde el siglo XIX –después de una serie de luchas interraciales– y en el seno de la misma nos encontramos con una pareja cuya relación amorosa está basada fundamentalmente en lazos de violencia. El término furia significa exaltación, irritación, pero también prisa, velocidad, vehemencia e impetuosidad con que se ejecuta alguna acción. Quizás *El amor y la furia* extreme el hecho mencionado de que todo acto de amor pasional, al llevar implícito cierto deseo de posesión del otro, cierta impetuosidad hacia el otro, es de algún modo una especie de violentación. En el amor, los órdenes simbólico y físico son difíciles de separar, por lo que la separación entre violencia simbólica y violencia física presenta dificultades en este tipo de relación.

[1] Zizek, S.: "La medida del verdadero amor es: Puedes insultar al otro". Entrevista realizada por Sabine Reul y Thomas Deichmann. Página web: www.otrocampo.com.



FICHA TÉCNICA

Título: *Once Were Warriors*
Dirección: Lee Tamahori
Guión: Riwia Brown, según la novela de Alan Duff.
Producción: Robin Scholes
Montaje: Michael Horton
Fotografía: Stuart Dryburgh
Intérpretes: Rena Owen, Temuera Morrison, Mamaengaroa Kerr-Bell, Julian "Sonny" Arahanga, Taungaroa Emile, Cliff Curtis, Shannon Williams.
Premios obtenidos: *El amor y la furia* fue premiada en los festivales de Montreal, Hawai, Rotterdam y Durban. Se alzó con los premios más relevantes del New Zealand Film and Television Awards de Nueva Zelanda (Mejor film, director, guionista, montaje, actor protagónico, actor secundario y música) y recibió el premio a la Mejor Opera prima del Festival de Venecia.
Año:
1994
Origen:
Nueva Zelanda
Duración:
99 minutos

Sin embargo, tendríamos que considerar que cuando la violencia física desplaza a la palabra y cierra toda posibilidad de confrontación discursiva, nos encontramos con una ausencia de mecanismos protectores, agregado en este film a un contexto socio-cultural que es en sí mismo víctima de la desprotección y la exclusión.

Cabe aquí considerar a la violencia tal como la analiza S. Duschatzky, es decir, como lenguaje y al mismo tiempo como fracaso del mismo. "*La violencia (...) implica una relación difícil con la Ley y con el otro (...). En ciertos actos de violencia, la alteridad se vuelve peligrosa y la relación con el otro se ancla en lo real, fuera de los límites de la simbolización*".[2]

Cuando pensamos en las relaciones familiares, en la medida en que la fuerza física pasa a ocupar el lugar de la ley, este ámbito ya no encarnará un espacio de protección sino de temor y peligro constantes, especialmente para los niños.

En el film, a partir de atribuirse la responsabilidad –compartida con su marido– de haber dejado entrar a la violencia en el propio hogar, Beth tomará con fuerza la palabra transgrediendo una norma con relación a la perspectiva de género establecida en la subcultura a la que pertenece esta familia: "la mujer debe abrir las piernas y cerrar la boca". Estaríamos aquí ante cambios cualitativos que subjetivamente pueden tener lugar al borde de situaciones límite.

Otro de los puntos que me interesa destacar aquí es la operación de transmisión del arte de los guerreros maoríes a las jóvenes generaciones. El hijo menor va a entrar en contacto con dicha tradición no sólo a través de los relatos de su madre, sino además por mediación de un maestro en una institución de tipo reformatoria. Allí, en un espacio estatal en que opera la ley de lo público, de lo extra-familiar, habría una especie de violencia simbólica, en el sentido de una imposición de la tradición, pero dicha violencia, en este caso particular, opera ofreciendo una ligadura a rasgos culturales que otorgan identidad a los jóvenes.[3]

Toda transmisión de la cultura –necesaria para la constitución subjetiva– implica cierta imposición, una especie de violentación necesaria. El psicoanalista D. Kreszes, refiriéndose a esta operación, sostiene lo siguiente: "*El lazo supone forzamiento, ninguna naturalidad. Conduce a la identificación (...), y además hay que repetirlo continuamente*".[4] Por eso, el ritual como repetición de un acto que liga a los antepasados, pareciera tener sentido en la formación de los jóvenes dentro de la institución. La compenetración en el mismo, la ligazón a la tierra como morada de los antiguos y a sus rituales de guerreros permite poner freno a la violencia desorganizada, desmedida, precisamente por medio de un acto que violenta los modos habituales de comportarse. El ritual, en este sentido, no sería un mero acto recordatorio, sino que estaría operando como un reforzamiento de un lazo intergeneracional que es en sí mismo inconsistente. Recomiendo, en este sentido, prestar atención a la escena en que se despliega el culto al familiar muerto.

Todo acto de transmisión, al operar como ligazón-desligazón, será de algún modo un acto que lleva implícita una violencia necesaria, teniendo en cuenta que se ponen en juego mandatos, legados, interpretaciones por un lado, y resistencias, identificaciones, diferenciaciones por otro. La transmisión implica conflicto, brecha, ligazón, despegue.

La atención a los rituales nos introduce en la relación entre la violencia y lo sagrado. René Girard sostiene en un libro precisamente denominado *La violencia y lo sagrado*[5], que "*en las sociedades primitivas habría una 'violencia esencial' que permitiría la canaliza-*

[2] Duschatzky, S., *La escuela como frontera. Reflexiones sobre la experiencia escolar de jóvenes de sectores populares*, Paidós, Buenos Aires, 1999, pp. 52-53.

[3] Aquí, en el film no se muestra con claridad por qué en una institución estatal que pertenece a una sociedad en que predomina la población blanca descendiente de ingleses, se les transmite a estos jóvenes la tradición maorí. Podríamos pensar que es el maestro o tutor quien lo decide, haciéndose cargo personalmente, o que es producto de una decisión institucional, en un contexto en el cual seguramente sus destinatarios serán, en su gran mayoría, maoríes o integrantes de otras sub-culturas. Sin embargo, también podría pensarse a través de algunos indicadores como el hecho de que las danzas maoríes son representadas, por ejemplo, antes de ciertas competencias deportivas neocelandesas a modo de ritual, que dichas tradiciones se encuentran naturalizadas en la sociedad en su conjunto como parte de su propio folclore, operando a modo de "tradicionalismo" que no implica necesariamente un reconocimiento de dicha subcultura ni de su historia.

[4] Kreszes, D., "El lazo filiatorio y sus paradojas". En *Superyó y filiación. Destinos de la transmisión,* Kreszes y otros, Laborde editor, Rosario, 2001, p. 21.

[5] Citado por Duschatzky, Op.cit., p. 54.

ción de la violencia difusa o por lo menos canalizarla en unas organizaciones sociales que carecen de sistema judicial y se ven amenazadas por una escalada de venganza (...). En las sociedades modernas, (...) la entrada de la ley y las instituciones serán las que encarnarán "lo sagrado", las portadoras de los valores legitimadores y ordenadores de una sociedad".[6] En el film resulta significativo el hecho de que los rituales "sagrados" y la transmisión de los mismos, además de conservarse en el seno de los grupos maoríes, se encuentran dentro de una institución estatal ligada a la violencia de la justicia entendida como legítima. Resulta interesante aquí la escena en que el maestro le enseña al joven a manejar un arma típica de los maoríes, con el objetivo de contenerlo en un rapto de "furia" por estar encerrado, y le dice algo que quedará grabado en él: "tu arma será tu mente". De este modo, se evidencia la importancia de los rituales como parte del interjuego entre memoria y olvido y como especie de conjunción entre lo tribal y lo moderno. Como plantea H. González: "*Los ritos, las celebraciones, las conmemoraciones, el Estado, los archivos, son de algún modo algo que permanentemente reclamamos porque esos ritos proponen de algún modo la solución de una paradoja, permiten recordar y al mismo tiempo no disolvernos en el acto de recordar en aquello mismo que recordamos, es decir, nos permiten seguir vivos mientras recordamos la muerte*".[7]
Ese maestro le transmitirá al joven un ritual ligado a la guerra, que opera como una forma de sublimación de la violencia a secas. El título original del film, *Once were warriors* (Una vez fueron guerreros), es muy significativo en este sentido, haciendo referencia al pasado de la cultura maorí, anterior a la colonización británica, en el que los indígenas eran valientes guerreros. A lo largo de toda la narración, esta característica va a ser tomada por Beth para construir una línea de separación entre la "valentía" de sus antepasados guerreros y la "cobardía" de un marido violento.
Otro tipo de ceremonias maoríes van a ser reeditadas por el hijo mayor –miembro de una pandilla suburbana destacada por ciertos comportamientos violentos–[8] quien lleva las marcas de sus ancestros mater-

nos "escritas" en el cuerpo, a través de sus tatuajes. Su hermano sostiene que él ya se encuentra "marcado por dentro", que no necesita tatuajes. Sin atender a si las marcas son "superficiales" o "profundas", interesa rescatar la noción de "marca" como signo de pertenencia, como modo de resaltar la procedencia de un linaje; la idea de marca como escritura y como forma de inscribirse en un relato, como modo de pertenecer y hacerse cargo de un legado particular.
Uno de los sinónimos de la palabra marca es vestigio. Podemos pensar entonces en esos tatuajes y rituales de los maoríes, como vestigios de un pasado tribal en el seno mismo de una sociedad "moderna", como uno de los nombres de la memoria y un modo de culto a los muertos. Nos encontramos aquí, en relación a los rituales de pertenencia, signados en este caso por la violencia, y específicamente en relación a las "tribus juveniles", con un deseo y una demanda de marcar y ser marcado, de identificarse con algunos para poder diferenciarse de otros, de formar parte de un colectivo sin otra meta que no sea la de pertenecer, estar incluido, en un contexto de exclusión.
M. Margulis y M. Urresti sostienen que en las tribus prevalece la necesidad de juntarse por el sólo hecho de estar. "*La disposición estética, por la que se afirma una presencia grupal, es al mismo tiempo un guiño codificado emitido hacia los pares, una señal de alejamiento, de código secreto en el que se refugia el 'nosotros' frente a la mirada de los no iniciados. Afirma y niega, ofrece pero sustrae de la mirada*".[9]
Como podemos observar en la película, la violencia y el

[6] Ibídem. p. 54.

[7] González, H., "Paradojas de la memoria" en *Cuaderno de Pedagogía Rosario*, Año V Nº 10, 2002, p. 12.

[8] Considero interesante destacar aquí el hecho resaltado por el director del filme, Lee Tamahorí, acerca de que ciertos elementos culturales propios de los maoríes pueden ser narrados porque el libro original fue escrito por un maorí. En una sociedad que ha logrado el reconocimiento de los derechos de las poblaciones "no blancas" pero que todavía se basa en la exclusión social de las mismas, pareciera ser que hacer mención a características o comportamientos "negativos" sólo puede ser aceptado si proviene de los "protagonistas". El hecho de que el film, a diferencia del libro, incluye aspectos positivos y más esperanzadores fue fundamental –según el directo– para que sea bien recibido por el público y para rescatar a la obra literaria.

[9] Margulis, M. y Urresti, M., *Buenos Aires y los jóvenes: las tribus urbanas*, Estudios sociológicos, 1998, página web: www.hemerodigital.unam.mx

contacto cuerpo a cuerpo son parte de los ritos característicos de algunas tribus. Estaríamos ante un modo de comunicación en que el cuerpo se expone y se inscribe culturalmente, en este caso, reeditando antiguas ceremonias rituales en un contexto totalmente diferente.

Elvira Martorell[10] sostiene, teorizando en relación al colectivo argentino HIJOS, que para un joven, el hecho de ser parte de una tribu significa una pertenencia que puede funcionar en el lugar del nombre propio, como inscripción en la cultura. Sin embargo –sostiene la misma autora–, muchos jóvenes hallan en la tribu un lugar que los coloca en una posición de alienados en lo colectivo. Tendríamos que pensar a partir de aquí en la posibilidad o no de estos jóvenes de realizar su propia historia a partir de esas marcas intergeneracionales y de pares. Es decir, en la posibilidad de incluir la historia y la cultura en un relato propio.

También podríamos arriesgar que, más allá de la moda, el tatuaje puede ser pensado como una necesidad de marcas escritas en el cuerpo, precisamente por la debilidad de otras marcas, de marcas de otro orden –subjetivo y social– que impliquen inclusión. *El amor y la furia* ubica su historia en los bordes de la

inclusión y marginación de las sociedades actuales. Puede observarse, por ejemplo, de qué modo las fronteras culturales son delimitadas por la arquitectura urbana, que establece lugares para las diferentes "categorías" de personas. No todos están incluidos en el desarrollo. La imagen de la autopista, en los límites de los hogares suburbanos, bordeando la exclusión; contrapuesta a las imágenes idealizadas de los paisajes paradisíacos de Nueva Zelanda, opera como metáfora de una sociedad que presenta con toda intensidad el reverso de la globalización y la modernización.

[10] Martorell, E., "Recuerdos del presente: memoria e identidad" en Guelerman, S. (comp.): *Memorias en presente. Identidad y transmisión en la Argentina posgenocidio*, Norma, Buenos Aires, 2001.

Una mirada cinematográfica

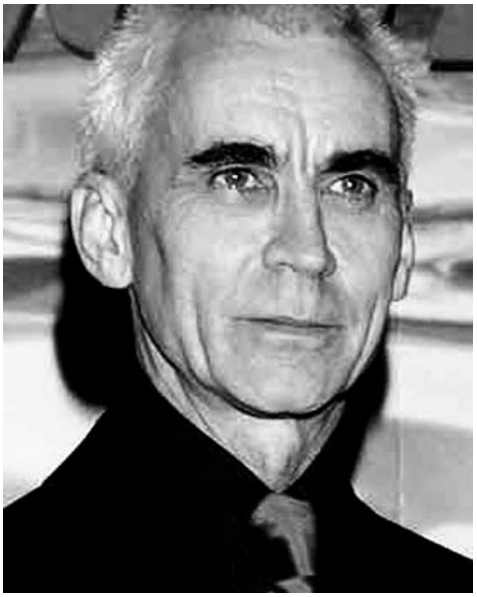
Por Diana Paladino

Dos escenarios

El amor y la furia comienza con el paisaje de un lago azul y sereno rodeado por verdes colinas. Una imagen que, en parte, remite a las fantasías paradisíacas que se tienen sobre la isla de Nueva Zelanda y que muy pronto el film se encarga de desmitificar. De hecho, cuando la cámara se aleja, descubrimos que este era sólo un afiche publicado a un lado de la ruidosa autopista de cemento. De tal modo, lo apacible y atemporal súbitamente se transforma en otra cosa.

Esa confrontación de escenarios expuesta en la primera escena del film, en cierto modo sintetiza la esencia de todo el relato. El amor y el odio que tiene entre sí la pareja (Jake y Beth), el rechazo y al mismo tiempo la necesidad de reconocimiento que sienten los hijos para con los padres, el resentimiento esclavo de Jake y el orgullo maorí de Beth, son algunas de las oposiciones que entronizan esta historia. En el plano temático, se entrecruzan tópicos universales como son el alcoholismo, la marginalidad, la violencia doméstica y la violación con otros que, en cambio, sólo se comprenden dentro del contexto social y cultural neocelandés. Ejemplo de ello es la convivencia de lo ancestral y lo contemporáneo, la conflictiva mixtura racial, la diferencia de clases.

El film, que está basado en la novela *Once Were Warriors* del maorí Alan Duff, es el primer largometraje de Lee Tamahori. Un director que para entonces, pese a hacer aquí su debut, ya contaba con una larga y exitosa carrera en el cine publicitario y la televisión.



FILMOGRAFÍA DE LEE TAMAHORI

1994.- *Once Were Warriors*
1996.- *Mulholland Falls*
1997.- *The Edge*
2001.- *Along Came a Spider*
2002.- *Die Another Day*

El film

- ¿Cuál es el lugar de los maoríes en la historia y la sociedad actual de Nueva Zelanda?

T.- El maorí es el indígena de Nueva Zelanda. Ellos ahora comprenden el 12% de la población (de 3,000,000) pero antes de ser colonizados por los ingleses eran un grupo más numeroso. Con la llegada de los británicos en el siglo XIX, hubo luchas largas y arduas. Pues, a diferencia de cualquier otra guerra librada con tribus indígenas, el maorí se defendió muy bien y obtuvo como resultado un Tratado que continúa vigente hasta nuestros días. Dentro de este Tratado, los maoríes y los blancos-europeos de Nueva Zelanda tienen ciertos derechos consagrados, como una Constitución. Durante los ochenta años subsiguientes a las guerras, estos derechos se han pisoteado varias veces pero, al final del siglo XX, han sido renovados por lo que se les presta mucha más atención. El maorí tiene un lugar muy fuerte en la sociedad neocelandesa, siempre lo tuvo. Ellos están conectados de cerca con la tierra, son muy espirituales (como la mayoría de los pueblos indígenas). Y, distinto del europeo, está muy vinculado a las cosas intangibles. Su vida ahora, sin embargo, transcurre en una sociedad industrializada. Sufre una especie de enajenación, que es lo que nuestra película aborda. El maorí ahora constituye una porción grande de la población carcelaria y arrastra muchos problemas antisociales como la dependencia del subsidio estatal, el desempleo, el alcoholismo. A diferencia de otras tribus indígenas del mundo, no hubo genocidio practicado sobre el maorí, ni fueron removidos de sus tierras a otras áreas. Por eso, por lo general, nuestra historia aprecia a ambas culturas que componen la sociedad. Probablemente, existe un porcentaje más alto de casamientos entre estas dos culturas –de maoríes y europeos– que de cualquier otro pueblo indígena. No hay racismo abierto y, si aparecen tendencias racistas, tienden a ser escondidas y nunca llegan a la superficie. (...) La mayoría de los maoríes tienen hoy mucho de europeo en su sangre. Es difícil encontrar un maorí puro ya. Por supuesto, eso significa que hay muchas personas que aparentan ser

blancas, como yo mismo, pero que tienen mucho de maorí en ellos.

- ¿Por qué la novela de Alan Duff resultó tan polémica?

T.- Nadie había escrito jamás algo como esto. Ninguna persona blanca podría escribir una historia semejante; hubiera sido vilipendiado y corrido por el pueblo. Tuvo que venir de alguien que era maorí. Alan Duff conocía esto muy bien, él creció dentro de esta cultura y podía escribir acerca de ella. Por supuesto que levantó mucha controversia. Ciertamente entre la 'inteligencia' y los elementos radicales que se interesan en la historia revisionista del maorí, donde sólo las imágenes positivas son presentadas, jamás se mostraría el lado oscuro. Lo de Duff fue muy polémico porque él tomó mucha responsabilidad al mostrar lo que está mal con la gente maorí. La película, por supuesto, atrajo la misma controversia. Pero una vez que se exhibió, toda la controversia desapareció gradualmente porque nuestra película tiene bastantes diferencias con el libro. Cambiamos fundamentalmente la estructura de la novela para dar más esperanza, corazón y cosas positivas, sin destruir el centro violento que la novela contiene. Retuvimos todo, y todavía le dimos muchas más puntas positivas. Eso es por lo que, yo pienso, una vez que la gente que se oponía la vio, hizo un gran perdón tácito de su parte. Porque no era el "golpe bajo" que ellos habían pensado que sería.

Entrevista a Lee Tamahori en: www.finelinefeatures.com
Traducción Sergio Aita para CePA.