

El odio

Sugerencias para una "lectura" en clave pedagógica

Por Evangelina Canciano

SINOPSIS

Tras una noche de disturbios en un barrio marginal de las afueras de París, tres amigos adolescentes, Vinz, Said y Hubert (un judío, un árabe inmigrante y un boxeador amateur marroquí, respectivamente), afrontan la muerte de un amigo árabe a manos de la policía.

El deambular por la ciudad, la violencia entre bandas y los conflictos con la policía son las constantes en veinticuatro horas de la vida de estos jóvenes.

El odio es el segundo film de Mathieu Kassovitz. En 1995, cuando contaba veinticinco años, lo consagró como algo más que una promesa entre los cultores del cine social, actualmente una legión entre los jóvenes franceses. El guión está basado en un hecho real y filmado en blanco y negro, con una exquisitez de encuadres. Comparte muchos rasgos con la llamada vanguardia francesa contemporánea.

—"¿Escuchaste del que se lanzó desde un rascacielos? Mientras caía, se repetía para tranquilizarse:... 'Hasta aquí todo bien'. 'Hasta aquí todo bien'. No importa cómo se cae... sino cómo se hace tierra".

Así comienza *El odio* (*La haine*), con la narración en off de esta anécdota ilustrada con imágenes que muestran el enfrentamiento entre manifestantes y policías en una zona marginal de la ciudad de París. De este enfrentamiento, resultan varios heridos y un muerto: Abel Ichacha, un amigo de Hubert, Vinz y Sayid, tres jóvenes que viven en el Proyecto Muguet y para quienes éste no será un mero episodio, sino la confirmación de que los policías son unos "cerdos" —como ellos repetirán a lo largo del film— y que el "sistema", la "societè" en la que viven y a la que no sienten como propia, no les ofrece posibilidades de ser otra cosa que lo que son. Esta sociedad es sentida como una amenaza constante, de la que tienen que defenderse y protegerse. Nada más lejano y opuesto al graffiti: "El mundo es suyo" sobre el que Hubert detiene su mirada.



FICHA TÉCNICA

TÍTULO:

La Haine

DIRECCIÓN:

Mathieu Kassovitz

PRODUCCIÓN:

Christophe Rossignon

GUIÓN:

Mathieu Kassovitz

FOTOGRAFÍA:

Pierre Aim

MÚSICA:

Carter Burwell

MONTAJE:

Mathieu Kassovitz / Scott Stevenson

ESCENOGRAFÍA:

Philippe Chiffre

INTÉPRETES:

Vincent Cassel, Hubert Koundé, Saïd Taghmaoui, Benoît Magimel, Abdel Ahmed, Ghili Santo, Hélène Rauth, Rywka Wajsbrod, Oiga Abrego.

AÑO:

1995

ORIGEN:

Francia

DURACIÓN:

95 minutos

Así pues, este film nos sitúa ante la difícil y espinosa cuestión de los jóvenes y la violencia. Pero una violencia entendida como fracaso del lenguaje,¹ como instancia a través de la cual sólo se busca, en un acto de grave conflictividad con la ley, la alteridad y la palabra, eliminar al otro. Se trata de una violencia que se sitúa fuera del lenguaje ya que "se ancla en el cuerpo, propio o del semejante, no tiene finalidad y no refiere a una disputa de valores o posiciones discursivas".² Este tipo de violencia que se despliega con furia en los tiempos contemporáneos, marca una diferencia radical en la constitución de las subjetividades juveniles de principio del siglo XXI con respecto a la de décadas anteriores, constituidas también en una relación con la violencia, pero definida en otros términos. Para comprender esta otra dimensión de la violencia, Silvia Duschatzky nos convoca a pensar en los grandes movimientos históricos como la Revolución Francesa, el Mayo Francés, los movimientos independentistas de Estados Unidos y América latina, los cuales implicaron cierto grado de violencia en la medida que pretendían violentar el orden social dado para pasar a establecer nuevas posibilidades sociales. No obstante, en ellos se destaca una particularidad: se constituyeron a través del lenguaje. Se trata, "como dice Michel de Certeau, a propósito del mayo francés, de movimientos caracterizados por 'la toma de palabra' de actores sociales que no se sentían representados en los cánones de la cultura".³

En definitiva, lo que se quiere destacar es que estos actos "disruptivos se producían en la disputa de ideas e imaginarios sociales" y, por lo tanto, la diferencia radica en que esta violencia no busca, como la actual, eliminar al otro sino tan sólo desautorizar su palabra, impugnarla, resistir.

En este marco, los jóvenes ocupaban la posición de críticos y constructores de una nueva cultura. Identificarlos hoy con este lugar ya no es posible, pero esto no se debe a una cuestión de responsabilidad de los mismos jóvenes o porque, como suele decirse, ya no vienen como los de antes. Más bien tiene que ver con el contexto histórico en el que se constituyen, caracterizado al parecer por la ausencia o inexistencia entre las generaciones adultas y las jóvenes de un



"espacio y tiempo común"⁴ en el cual es posible construir alguna filiación, en el sentido más amplio de reconocimiento del vínculo generacional, a través de la cual tejer los lazos de una sociedad que apuesta al futuro en tanto abre un espacio para el despliegue de las generaciones jóvenes.

En este film, los jóvenes están "fuera" de toda institución. No van a la escuela, no viven en familia, ninguno de ellos trabaja en sitios formales, sobreviven con changuitas y delitos menores. La calle, terrazas y otros espacios públicos son los sitios donde pasan la mayor parte del día. Sin embargo, es justamente de allí de donde la autoridad policial (los únicos adultos que tienen algún tipo de contacto con los jóvenes) los quiere sacar, tal como se observa en aquella escena en la que los tres amigos junto a muchos otros suben a la terraza de un monoblock para comer panchos y escuchar música hasta que irrumpen la policía para clausurar la fiesta.

Desde fines del siglo XIX e inicios del XX, la calle y los lugares públicos han sido considerados como "la gran escuela del mal, donde están los 'menores', la infancia peligrosa y la infancia que está en peligro (habida cuenta de que su condición de 'pobre' la somete cotidianamente a la convivencia con elementos criminales, degenerados, e irrecuperables)".⁵ Esta idea también puede ser pensada en el film cuando Hubert acude a la escuela para explicar a Vinz las razones por las cuales no debe matar a un policía para vengar a su amigo muerto. Huber dice: "—En la escuela

¹ Este modo de definir la violencia ha sido planteado por Silvia Duschatzky en el libro *La escuela como frontera*, del cual recomendamos la lectura del capítulo "Jóvenes y violencia".

² Duschatzky, Silvia, *La escuela como frontera*, Paidós, Buenos Aires, 1999, p. 51.

³ Duschatzky, Silvia, *Ibidem*, p. 51.

⁴ Carli, Sandra, "Discontinuidad e historización. Una mirada sobre la relación entre adultos y jóvenes en la Argentina contemporánea". En: *Revista Ensayos y Experiencias*, Año 8, Nº 40, Ed. Novedades Educativas, 2001.

⁵ Boucas Coimbra, Cecilia María (2000): "Fabricando pobres y peligrosos: los derechos humanos y su (casi permanente) negación". En: *Códigos para la ciudadanía*, Pablo Gentili (coord.), Santillana, Buenos Aires, 2000, p. 81.

aprendimos que el odio engendra más odio". Ante lo cual, Vinz responde: "No fui a la escuela, soy de la calle... ¿sabés que me enseñó la calle? A no poner la otra mejilla..."

La "calle" es descalificada en tanto es vista como un espacio peligroso y amenazador del orden social. Frente a ella se impusieron, durante toda la modernidad, otros espacios de encierro y privacidad como la familia, la escuela, la fábrica, considerados como los mejores lugares de disciplinamiento político y moral, especialmente para las clases y grupos sociales (negros, mestizos, pobres en general) que, como se comienza a sostener desde algunas perspectivas, por su "naturaleza" son propensos a convertirse en un peligro social.

De modo que pareciera ser que quien pasa por la escuela se encuentra en mejores condiciones para oponerse a un hecho como matar a un ser humano, por conocer las consecuencias de ello y porque en ésta se nos enseña a comportarnos de una manera más "civilizada", "disciplinada", "controlada" que los que no fueron y se "hicieron" en la calle, como le ha ocurrido a Vinz. Siendo esto lo que podría explicar su obstinación de dar muerte a un policía.

A pesar de que esta situación se modifica, ya que Vinz entrega a Hubert el arma, en un gesto que demuestra su renuncia a la idea de matar a un policía para vengar la muerte de Abel, la caída es irrefrenable, la violencia se reproduce en un círculo vicioso que termina siendo repulsivamente destructivo. Quizás para mostrarnos que la violencia avanza cuando no hay un discurso político, pedagógico, cultural o de otro orden que venga a frenarla y a instalar en su lugar algo otro, que marque una diferencia significativa en la vida de los sujetos. En este sentido, los discursos políticos, pedagógicos y culturales comparten una particularidad: hacen lazo.



Aunque no hay actos que no contengan una cuota de violencia, la violencia que observamos en este film y, que podemos decir, vivimos a diario en nuestras vidas cotidianas, es el síntoma de la dificultad que tenemos para construir simbolizaciones y utilizar la palabra para enfrentar las vicisitudes y conflictos de la vida.

Ahora bien, ¿quién o quiénes son los responsables de esta violencia? ¿Los jóvenes que, como dice Vinz, suelen sentirse como una hormiga perdida en el espacio galáctico? Como nos recuerda la pedagoga Sandra Carli, la violencia, "la muerte del otro habla siempre también de nuestra propia muerte, de nuestra muerte como sociedad, de una sociedad capaz de evitar la creciente exclusión de los jóvenes de un espacio común".⁶ La violencia aparece entonces en el lugar de la palabra, o mejor aún, en el lugar de la educación. Pero no de aquella educación que se arroga para sí el derecho de establecer valores morales, lo que se debe o no debe hacer, lo que está bien y lo que está mal. Sino de una educación entendida como instancia o espacio de la cultura que viene a ofrecer algo de otro orden que interrumpa esa modalidad del cuerpo a cuerpo, el vivir sin sentido y sin una idea de horizonte que indique que más allá del "aquí y ahora", hay todavía un tiempo otro por hacer.

⁶ Op. Cit.

Una mirada cinematográfica

Por Diana Paladino

Se trata de la sociedad derrumbándose

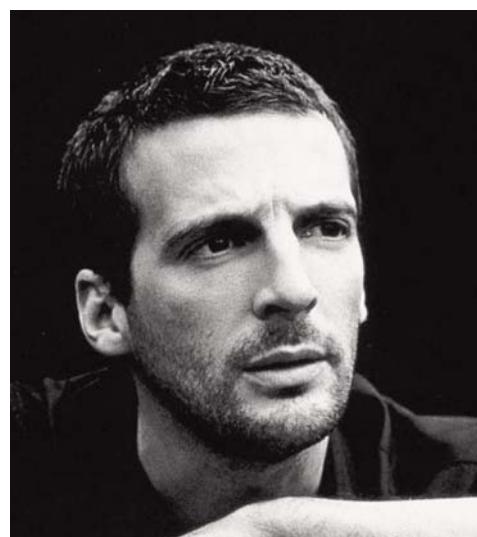
"Un film no vale sólo por aquello que atestigua, sino por la aproximación socio-histórica que autoriza", postuló el historiador Marc Ferro¹, a propósito del rol determinante que el cine ha cobrado como fuente y agente de historia en las últimas décadas. En este sentido, toda película –aun la de reconstrucción histórica– puede leerse como testimonio de la sociedad que la produce; como catalizador de los deseos, sueños, incertidumbres y frustraciones colectivas y, también, como virtual representación ideológica de su tiempo.

Lejos de la apreciada afirmación de valores y de la lúdica función catártica que otrora cumplieron los géneros cinematográficos, gran parte del cine de hoy se ofrece más como una irrefrenable emergencia de lo real (de ahí, tal vez, la frecuente mezcolanza de ficción y documental que hay en estas películas) que como modelos culturales estándares o como la revelación privilegiada de un creador² que tanto promovió el cine de autor de los años sesenta y setenta.

Concretamente, si pensamos en el escenario urbano de los globalizados '90, las urgencias de la agenda social quedan impresas (con escasos matices) en películas como la argentina *Pizza, birra, faso*

¹ Marc Ferro, *Cine e Historia*, Gustavo Gili Colección Punto y Línea, Barcelona, 1980, p. 27.

² Marc Ferro, *Ibidem*, p. 28.



FILMOGRAFÍA DE MATHIEU KASSOVITZ

Cortometrajes

- 1990.- *Fierrot le pou*
- 1991.- *Cauchemar blanc*
- 1992.- *Assassins*
- 1997.- *La forêt* (para la Campaña Internacional contra las bombas anti-personales)
- 1998.- *Article premier* (para Amnesty Internacional)

Largometrajes

- 1993.- *Mztisse*
- 1995.- *La haine*
- 1997.- *Assassin (s)*
- 2000.- *Les rivieres pourpres*
- 2003.- *Gothika*

(de Bruno Stagnaro y Adrián Caetano, 1996), la española *Barrio* (de Fernando León, 1997), la mexicana *Amores perros* (de Alejandro González Iñárritu, 2000), la colombiana *La virgen de los sicarios* (de Barbet Schroeder, 2000) y la francesa *El odio*. En todas priva el tema de la marginalidad y la violencia a partir del retrato de una generación de jóvenes sin rumbo ni ambiciones y sin un mínimo proyecto de vida. En todas, se vislumbran como factores casi excluyentes el desempleo, la degradación física y moral, la falta de contención familiar, la ausencia de referentes positivos. En el caso de *El odio*, además, actúan como disparador y agravante del conflicto la xenofobia y la arbitrariedad policial. Dos de las cuestiones sociales más preocupantes que enfrentan la comunidad y las autoridades francesas de este fin de milenio. Al respecto, señaló la ensayista Myrto Konstantarakos: "Tal vez a Kassovitz le hubiera gustado que su film resultara controvertido, pero en cambio fue visto y considerado por los medios y por el gobierno como un documento instructivo, como un verdadero registro de la sociedad francesa".³ De este modo, trasvasando el plano cinematográfico y



enfatizando el costado militante que en el fondo anima a todo film social, *El odio* se convirtió en un eficaz y operativo agente de historia. Retrató una problemática, propuso un punto de vista y reinstaló un debate que venía antecedido por un hecho real: el asesinato de un joven árabe a manos de la policía.

"La cuestión no es cómo se cae, sino cómo se aterriza –repite en el final la voz en off–. Se trata de una sociedad derrumbándose". En el film no hay respuestas, ni normativas. Sólo el llamamiento a considerar las causas y variantes de la caída antes de dar con tierra.

³ Mirto Konstantarakos, "Which Mapping of the City? La Haine (Kassovitz, 1995) and the Cinéma de Banlieue". En Phil Powrie ed., *French Cinema in the 1990s: Continuity and Difference*, Oxford University Press, Summer 1999.