



REPERCUSIONES TEMÁTICAS Y EXPRESIVAS DE LA GLOBALIZACIÓN EN **EL ODI** Y OTRAS OCHO PELÍCULAS DE FICCIÓN Y NO-FICCIÓN

THEMATIC AND EXPRESSIVE IMPACT OF GLOBALIZATION ON
HATE AND EIGHT OTHER FICTION AND NON-FICTION FILMS

Por:

Ramiro Arbeláez

Profesor de la Escuela de Comunicación Social
Universidad del Valle

ramiroarbelaez@yahoo.com

Resumen: Este artículo analiza nueve películas contemporáneas con relación a las marcas que la globalización ha dejado en ellas en su forma y contenido. Analiza aspectos de contenido como la desesperanza de los personajes, la tecnología, el rol femenino, la conexión con lo global y la rebeldía juvenil. Con relación a los aspectos expresivos se refiere a la fuerza de la globalización y su relación con el lugar desde el que habla el narrador, la organización narrativa, la fragmentación del espacio y de las historias.

Palabras clave: Análisis de films, estética y globalización, narración cinematográfica, características del narrador en cine, expresión cinematográfica.

Abstract: This article analyzes nine contemporary films in relation to the marks on the form and content that globalization has left in them. It analyzes aspects of content like the hopelessness of the characters, technology, the role of women, the connection with the global and the youthful rebellion. Regarding the expressive aspects, it refers to the force of globalization and its relationship to the place from which the narrator speaks, the narrative organization and the fragmentation of space and stories.

Keywords: Analysis of films, aesthetics and globalization, film storytelling, features of the narrator in the movies, film expression.

Hice parte de un seminario en el que se analizaron las consecuencias que la globalización está dejando en el cine contemporáneo. Para eso se consideró un corpus de nueve películas de diverso origen, seleccionadas de antemano teniendo en cuenta las relaciones explícitas e implícitas que ellas tenían con el fenómeno a estudiar. Se pidió a cada uno de los seminaristas que privilegiáramos una película sobre las ocho restantes; en mi caso fue *El Odio*, de Mathieu Kassovitz (Francia, 1995).

El Odio (Mathieu Kassovitz, Francia, 1995) nos presenta la errancia de tres jóvenes amigos, vecinos del suburbio parisino de Les Muguets, en un lapso de 20 horas, al día siguiente de una noche de enfrentamientos violentos entre la policía y bandas juveniles del barrio que deciden asaltar la estación de policía como retaliación por las graves heridas propiciadas a un joven de 16 años (Abdel Ichaha) durante una redada, que lo han puesto al borde de la muerte.

Los tres amigos franceses responden a los nombres de Saïd, descendiente de árabes, Vinz, descendiente de judíos y Hubert, descendiente de africanos. Un triángulo de amigos bastante *sui generis* si tenemos en cuenta las históricas diferencias raciales, geográficas, religiosas o ideológicas que han existido entre estas culturas. La película, al conformar este grupo

de amigos construye una ironía con el conflicto permanente que presentan las culturas de origen (al menos entre árabes y judíos). Por encima de los aspectos físicos, de raza o de antepasados, los jóvenes se dan muestras de afecto, de amistad, de solidaridad y de trabajo en equipo, a pesar de las diferencias de carácter y de las discusiones que ellos puedan tener al enfrentarse a los

problemas de la vida. La forma en que la película nos muestra a los jóvenes los iguala, no sólo en su juventud y en su lenguaje, sino en su marginación, en su exclusión, en la precariedad de recursos para subsistir, pero también en su rebeldía hacia la sociedad, en su propensión a la violencia y en su odio hacia quienes ellos identifican como sus enemigos (los policías, los skinheads, los medios de comunicación, los dirigentes políticos, etc.); aunque ellos entienden muy bien que éstos son apenas pequeñas piezas de un orden social superior que es el que produce su marginación y su pobreza. Lo dicen explícitamente: primero Vinz, cuando en un baño público -en una escena rica por sus revelaciones verbales- defiende su manera de ver el conflicto, reclamándole a sus amigos su pasividad diciendo que “no aguanta más este puto sistema....de vivir en ratoneras.... y de que ustedes no hagan nada para cambiar las cosas”. Y después Hubert, cuando estando en compañía de Saïd, casi al final de su deambular nocturno por París, analiza el comportamiento pasivo de un ciudadano que se deja llevar por las escaleras automáticas de la estación, perfectamente integrado al sistema mecánico, haciendo una analogía con su integración “como ovejas” al sistema social; situación que motiva a Saïd para gritarle “racista” al ciudadano en el momento en que pasa por su lado.



12:43



10:38

Aquí habría que advertir otra ironía que sólo es posible ver si nos remontamos a la historia de Francia, cuando para las dos guerras mundiales “se nutrió de carne de cañón de sus colonias, luego fomentó su inmigración a Francia para reconstruir el país tras 1945, se benefició del trabajo y los negocios de toda una generación de senegaleses, argelinos, marroquíes, vietnamitas, camboyanos, cameruneses, chadianos, congoleños, guineanos, polinesios, antillanos o mascareños, pero [ahora] olvida a sus hijos, nacidos franceses, hijos de quienes se esforzaron por la metrópoli buscando una vida mejor, los abandona en bolsas de marginación y los cataloga como presencias incómodas, como recién llegados que no optan al derecho de ser plenamente franceses” (<http://39escalones.wordpress.com/>, cine para pensar, 27 de febrero de 2013). Ironía que se reitera con el cambio de sentido que infringe Saïd a la valla comercial que afirma que “El mundo es vuestro”, cambiándole la “v” por la “n”. ¿Quién habla desde esta valla?

El aspecto político está aquí en primer plano. La película nos muestra así cómo los hijos de los inmigrantes originales continúan su errancia, pero ahora ciudadana, ahora sin propósito y sin destino. En un campo de batalla donde el enemigo puede aparecer de sorpresa tras doblar una esquina. Un escenario frío, de predios grises que se repiten según un modelo único, de plazas solitarias, fotografiado en un significativo blanco y negro. El conflicto no es sólo de ahora y de aquí, sino que tiene ramificaciones en el tiempo y conecta distintos lugares en el mapa. En esta era posmoderna ya no es posible significar un solo momento y un solo lugar. Lo mismo sucede en *La pesadilla de Darwin*, en *Una fábrica decente*, en *Las tortugas también vuelan*, en *María llena eres de Gracia*, en *Babel*, en *La isla de las flores* y hasta en nuestra más cercana *La primera noche*, así algunos insistan tercamente en que el conflicto colombiano es sólo de Colombia.

El retrato de los tres amigos resulta complejo, no sólo con relación al conflicto político que los determina, sino también con relación a sus propias maneras de relacionarse con sus familias, con sus vecinos y con sus compañeros de lucha. Cada uno tiene su propia manera de ser, su carácter. Ninguno es completamente blanco o negro. Vinz es el más atravesado y arisco de los tres. A diferencia de los otros dos, es el único que participó en los desórdenes de la noche anterior y relata lo vivido con entusiasmo adolescente. Ha prometido que si Abdel muere, equilibrará la balanza matando a un policía con el revólver que se ha apropiado la noche anterior, pero en el momento crucial no es capaz de apretar el gatillo. Su performance frente al espejo (referencia al taxista de Scorsese) es un rito con el que busca afirmarse, aumentar seguridad. Mantiene una difícil relación con su familia judía llena de mujeres, especialmente con su abuela, portadora de las tradiciones religiosas, quien le reclama que nunca visite la sinagoga. A pesar de su dureza tiene momentos de solidaridad y afecto con sus amigos, especialmente con Saïd, y se siente extraño cuando está sin ellos (en cine, en la pelea de boxeo, etc.). Sostiene una permanente competencia con Hubert, quien le critica su educación callejera y su odio, pero a quien admira por la potencia de su pegada.



Hubert sospecha que Vinz participó de la quema de su salón de boxeo la noche anterior con los revoltosos, pero lo cuida y lo protege, llegando a vengar su muerte en un acto suicida al final de la película. Es el más maduro y disciplinado, practica y enseña boxeo. Sin embargo, vive momentos de flaqueza que lo hacen caer en el consumo solitario y reflexivo de hachís. Tiene un hermano preso y en la casa ejerce el rol de proveedor frente a su madre y su hermana, seguramente ayudándose con el producido de la venta de drogas. Pero quiere alejarse de ese lugar porque está cansado de la violencia y del odio. Su aparente mutismo y su dura mirada le sirven de coraza frente a la agresividad del medio, pero por dentro ama tanto a sus semejantes que es capaz de llegar a las últimas consecuencias en su defensa.

Saïd está en el medio de la tensión entre sus dos amigos; su poder de comunicación está en el verbo, con el que parece compensar su poca disposición para la pelea física. Es vanidoso y se molesta cuando Vinz accidentalmente daña su corte de cabello; también tiene su propio performance frente a un espejo -“señor Canardo”-, aunque a diferencia de Vinz no escenifica la violencia sino un gesto seductor. Inventa hazañas con las mujeres, aunque a la hora de acercarse a ellas le pide a Hubert que lo introduzca. No participó de los disturbios pero es solidario a la hora de enfrentarse contra el enemigo: corre los mismos riesgos que sus compañeros y resiste con esfuerzo la tortura policial, aunque reconoce que algunos de los policías son

amables y les da la mano, cosa que Vinz no le perdona. Censura e insulta a los que mendigan en los trenes, tiene ideas conservadoras sobre la mujer y se queja de la pérdida de las tradiciones cuando advierte y reprende a su hermana porque ésta prefiere un sitio masculino de música y droga, en lugar de estar en la escuela.



El realismo y la desesperanza

El tratamiento de los personajes principales, con sus contradicciones evidentes, interfiere en la identificación plena del espectador con ellos, sobre todo cuando nuestros “héroes” sacan a relucir su expediente agresivo ante ciudadanos aparentemente inofensivos (supermercado, portería de Astérix, coctel de arte y Metro), pero la narración nos compensa emocionalmente al contarnos la historia siguiendo a los tres amigos, enfocándolos o poniéndose físicamente desde su punto de vista. Así nos presenta policías amables, el dispositivo narrativo de la película nos hace ver a los jóvenes como las víctimas más vulnerables de la sociedad que se autodestruye. La desesperanza de la película está explícita no sólo en el símil de la caída del suicida -con la que se abre y se cierra la película-, la misma que Hubert le cuenta a Vinz en medio de la noche parisina, sino implícitamente reiterada en la historia que los responsables de la película ponen en boca del ruso en el baño público: “cuando Grunwalski se quería subir al tren en movimiento, corría y tendía la mano, pero al hacerlo soltaba sus pantalones y éstos se le caían y le impedían subir al tren...”





Grunwalski murió de frío en las estepas rusas”. Es decir, no hay disyuntiva salvadora. Igual que la frase emblemática que resume el mundo de los jóvenes de Ciudad de Dios: “si corremos el bicho nos atrapa, si nos quedamos quietos nos come” (“se correr o bicho pega, se ficar o bicho come”).



La misma desesperanza la encontramos en recientes películas que tematizan problemas irresueltos de sociedades contemporáneas, donde los sectores más vulnerables son también jóvenes, niños y mujeres, como sucede en casi todos los cortos que componen la serie *En el mundo a cada rato*. Tanto en los capítulos *El secreto mejor guardado*, como en *La vida efímera*, *Las siete alcantarillas* y *Las hijas de Belén*, los niños son las víctimas más indefensas y directas en situaciones de pobreza, insalubridad, epidemia, guerra o tradiciones culturales que atentan contra sus derechos, en poblaciones situadas en diferentes partes del Tercer Mundo. De la serie citada, sólo *Binta y la gran idea* es una representación festiva y esperanzadora de un problema cultural, con una forma de plantearlo que no motiva lástima.



El rol de la mujer

Al respecto de la actitud y el tono en la representación, puede resultar útil, en términos de caracterizar las formas en que el cine contemporáneo está asumiendo la representación de las sociedades y sus conflictos, establecer una comparación entre las películas hasta aquí citadas, dado que ellas tienen orígenes diversos e intentan retratar diferentes sociedades.

Resulta, por eso, significativo el papel que la mujer cumple en todas las historias representadas y las relaciones inter-familiares que se derivan de ese hecho. Tanto en la película francesa *El Odio*, como en la serie que representa problemas del Tercer Mundo, la madre o la abuela es quien asume tareas de responsabilidad frente a los hijos, especialmente, las de proveedora de recursos, salud, educación, conservación de tradiciones y preparación de alimentos. En algunas el padre ha muerto (guerra, sida), en otras ha abandonado la familia, como en *Las hijas de Belén*, y en otras el padre ejerce una tiranía que la cultura consiente (machismo), como en *Las siete alcantarillas* (asociado a violencia intrafamiliar) y *Binta y la gran idea*. Aunque hay que decir que en esta última se nos ofrecen señales de una transformación, al presentarnos dos clases de padres, uno retrógrado y tirano, que es criticado por la comunidad y que, incluso, ni siquiera es proveedor ya que la mujer aparece trabajando en el campo y en el comercio mientras él se queda en casa, y el padre de *Binta*, pescador artesanal, deliberativo y preocupado por el futuro del mundo.

El papel de cabeza de familia que asume la mujer en las sociedades representadas del Tercer Mundo, con frecuencia está asociado a una vinculación temprana de los niños al trabajo para ayudar a paliar la pobreza. En el caso de las niñas son las abuelas o las madres las encargadas de transmitir el saber tradicional, asociado a la culinaria y a la artesanía, con el que pueden ayudarse, como en *Las siete alcantarillas*, *Las hijas de Belén* y *Binta y la gran idea*. En el caso de *Las siete alcantarillas*, la niña acompaña a sus padres a trabajar en la calle y sus hermanos aprenden solos tempranamente destrezas delictivas. De esta manera los niños pierden no sólo el gozo de su niñez, sino la posibilidad de educación. Asumen prematuramente responsabilidades de adultos. En el caso extremo de guerra que nos muestra *Las tortugas también vuelan*, los niños asumen la tarea de sobrevivir al conflicto sin sus padres y la niña ha tenido que asumir demasiado temprano el papel de madre, al que renuncia suicidándose.

La tecnología y la economía

En el caso de *El Odio*, la presencia de la tecnología está vinculada tanto a la lucha política o la lucha de clases, como a otras dimensiones de la vida cotidiana: la comunicación (tv, teléfono), el transporte (carros, trenes, estaciones, escaleras mecánicas) y el laser (cine, aparatos de sonido, tv), donde aparece tanto en ámbitos privados y domésticos, como en sitios públicos, en donde es usada para satisfacer necesidades básicas (transporte, comunicación, etc.) y también como entretenimiento (pantalla gigante), aunque la película no subraye explícitamente ese carácter. Pero hay un énfasis en la vinculación que la tecnología tiene con la violencia, ya sea como vehículo que informa de eventos asociados a la lucha política (tv), o mediante el uso que la narración hace de objetos exclusivamente para infringir daño o contrarrestar la agresión del enemigo: el revólver del policía que se apropia Vinz.

A excepción de *Las siete alcantarillas* y *Las hijas de Belén*, ubicadas en América, las comunidades africanas enfocadas en la serie *En el mundo a cada rato* tienen características rurales, pero tanto las americanas como las africanas se ven precarias, con necesidades básicas insatisfechas y con una economía de subsistencia donde el desarrollo tecnológico que se muestra no parece estar aportando mucho en la satisfacción de esas necesidades. Incluso en *Las siete alcantarillas*, donde se nos muestra una ciudad con un gran desarrollo tecnológico, la desigualdad en todos los sentidos que sufre el sector y la familia enfocada, con relación a ese otro lado de la ciudad donde trabajan los padres —que sólo tienen una carretilla tirada por un caballo— habla no sólo de desigualdad sino de injusticia; desigualdad subrayada por la narración verbal de la niña, para quien desde su visión infantil no hay un mundo mejor que el suyo.





La conexión con lo global

Pero Binta y la gran idea sobresale entre las demás porque, a diferencia de las otras donde se llega hasta la denuncia y no se vislumbra una solución posible, en ésta se pone en escena una visión crítica del progreso y del desarrollo tecnológico, tal como ha sido entendido en el Primer Mundo, como “capacidad máxima de extraer todo lo que nos ofrece la tierra y acumulación ilimitada de bienes”. De allí que resulte sugerente la idea del padre de Binta, de adoptar aunque sea uno de los niños tunab (europeos), y traerlo a África para que pueda ser feliz, como Binta, y como aporte para evitar una guerra fratricida “cuando se haya acabado todo lo que nos ofrece la tierra y no haya más solidaridad”. Por eso es que para el padre de Binta resulta ridículo el reloj suizo de su amigo, el colonizado Souleyman, porque su alarma no sirve para nada en esta comunidad donde no hay prisa y donde no hay un ritmo de producción industrial medido por el tiempo. La fórmula de solución de lo que debería ser el mundo, y que propone el pescador observando el comportamiento de los pájaros, es la propuesta con que se cierra la historia: “ellos toman lo mejor del sur y lo mejor del norte”. Esto debe ser leído como una forma de implicar al mundo en la suerte de esta comunidad africana.

En *El Odio* nuestros personajes están conectados con el mundo a través de la cultura. El amigo que Saïd cree que le devolverá su dinero y que sufrió la incineración de su carro la noche anterior, ostenta en su cuarto una caleta de equipos audiovisuales marca Keenwood y un afiche de Bob Marley. Por su parte, Hubert oye canciones en inglés en la intimidad de su cuarto mientras consume hachís. Lo desconcentra un disc-jockey cercano que, con altoparlantes, anima a su vecindario con la práctica de la mixtura sincopada de dos torna-mesas, usando la combinación de una canción en inglés con la voz de la más francesa de todas las cantantes: Edith Piaf. A su vez, Vinz se defiende del daño que causó en el peinado de Saïd, argumentándole que está de moda en New York. Después, los tres se encuentran en el improvisado lugar donde varios jóvenes se dedican a la práctica del *break dance* con canciones internacionales.

En las demás películas hasta ahora citadas, no hay referencias directas o explícitas a esa conexión con el mundo o con lo global. A no ser la referencia escrita que aparece al final de cada película de la serie *En el mundo a cada rato*, y que la podemos considerar por fuera de la diégesis de cada película, es decir, por fuera del mundo imaginario o real que cada una construye; frases como: “En el mundo, 15 millones de niños y niñas son huérfanos a causa del sida”, mostradas al final de cada capítulo, hace parte de una estrategia integradora de las que son usuales en la programación televisiva. A partir de ellas se quiere impulsar al espectador a que él mismo haga las conexiones pertinentes.

Visión desde adentro vs. Visión desde afuera

¿Desde qué lugar se está hablando en cada caso? ¿Qué implicación tiene esa estrategia de comunicación (afuera/adentro) en la lectura que hace el espectador? Esto tiene ver directamente con la narración. Tanto el documental como la ficción despliegan estrategias narrativas -construyen un narrador- a partir del modo en que se nos introduce al mundo representado, de diferentes maneras. En la ficción cinematográfica clásica el narrador generalmente está escondido, implícito, aunque en algunos casos el narrador usa una máscara, se esconde detrás de un personaje que cuenta la historia desde dentro de la ficción, como en el caso del Dr. Itard en *El niño salvaje*, de François Truffaut. En otros casos está fuera de la ficción, como el narrador que nos habla en *Soberbia* (*The Magnificent Ambersons*), de Orson Welles; aunque en estos casos en realidad hay una combinación, o alternancia, de narrador explícito y narrador implícito. La intervención del narrador explícito aleja o envía a un segundo plano el mundo representado en el momento de la intervención, puesto que su voz (o sus textos escritos en pantalla) se presentifica. En *El Odio* no sucede así porque cuando el narrador explícito interviene, aún la ficción y la historia no han comenzado. Me refiero al momento en que -a manera de epígrafe- se nos cuenta la anécdota del suicida que se lanza de un quincuagésimo piso. Sin embargo, en *El Odio* la totalidad del mundo representado se construye por medios dramáticos (acciones y diálogos) y el narrador está implícito. En este caso uno puede decir que la visión que se comunica del mundo es una visión desde adentro.

243

Pero puede darse el caso, aún desde dentro del mundo ficcional, que usando una voz explícita continuamente se termine comandando la narración, es decir, evitando que sean las acciones y los diálogos de los personajes los que conduzcan la narración, como sucede en casi la totalidad de *Yo soy Otro* (2008), de Oscar Campo. En casos como éste, es el narrador el que está en primer plano, mediando casi todo lo que vemos y oímos y por lo tanto creando un efecto de distanciamiento con el mundo que se nos cuenta.

Las películas de ficción *El secreto mejor guardado*, *Las siete alcantarillas* y *Binta* y la gran idea están narradas desde adentro del mundo representado, a pesar de que las dos últimas tengan narrador explícito, al contrario de la primera, que no lo tiene.



En el documental *La vida efímera* es una bacterióloga la que nos narra la situación de esta comunidad de Guinea Ecuatorial, mientras que en el otro documental, *Las hijas de Belén*, es una abuela la que narra las historias situadas en Iquitos, Perú. En el primero la distancia que hay entre los pobladores protagonistas de los problemas de salud y la bacterióloga que ha llegado de Europa, contribuye a que su narración se sienta desde afuera, a pesar de estar dentro de la diégesis, es decir, dentro de la historia que se cuenta.

Mientras que la abuela que nos narra en *Las hijas de Belén* es protagonista del relato y de los hechos que se representan. De esta manera su intervención produce el efecto de acercamiento a ese mundo. Esto se puede ver mejor si apreciamos que en el relato de la bacterióloga predomina el pronombre ellos, al referirse a los pobladores de Guinea, mientras que en el de la abuela predomina la persona gramatical del yo, al contar su historia de vida.

Todo esto para decir que en términos de acercar al espectador resulta más efectiva la visión desde adentro que desde afuera. Por eso es importante que si hay narrador, se justifique que ese narrador pertenece al mundo representado. La visión externa, en muchos casos, puede promover sin proponérselo una mirada paternal, unidimensional, vertical, donde el mundo representado y sus integrantes resulten contados por otro extraño (un experto, una autoridad, etc.), en lugar de permitirles que se cuenten por sí mismos, con todas sus contradicciones. Podemos darnos cuenta, entonces, que este dispositivo aparentemente formal de la narración, lleva implícita una ideología, es decir una manera de interpretar y de relacionarse con el mundo; y por lo tanto una ética.

La organización narrativa

El Odio, El secreto mejor guardado y *Las tortugas también vuelan* no acuden a la ayuda de lo verbal para contar sus historias, sino que dejan que sean los hechos y la acción de los personajes con sus diálogos (lo mimético o lo dramático) los que organicen la evolución de la historia y construyan su continuidad. El secreto mejor guardado mantiene una estructura distinguible en ese sentido. La narración se va desarrollando por etapas. Al comienzo de la historia nos damos cuenta que el objetivo del personaje principal, el niño (y en esto lo ayuda su abuela), es comprar el uniforme de la escuela (mandato). Para eso va cumpliendo varios pasos previos, pequeños obstáculos que al vencerlos lo acercan poco a poco a su objetivo (competencia), y finalmente consigue el objeto deseado (acción). Al final, tanto él, como su abuela y su amiga califican positivamente el haber conseguido el propósito (sanción)¹.

En *Las tortugas también vuelan* las cosas no aparecen con tanta claridad. Satélite, el adolescente que figura como personaje principal, se divide en varios propósitos: organizar a los niños para que trabajen rescatando minas, colocar antenas parabólicas, acercarse a Agrine (la niña-madre) y ayudar al resto de la comunidad. Sin embargo, la película también le dedica tiempo a las acciones de otros personajes: el manco que predice el futuro, su hermana Agrine y su hermanito, cuyo propósito en la historia es rescatar minas para venderlas y subsistir en el campo de refugiados. Agrine, por su lado, tiene su propia evolución cavilando su suicidio. Es más difícil encontrar divisiones tajantes entre unidades plenamente distinguibles.

En *El Odio* también es imposible distinguir unidades equivalentes a los tres actos de la formulación clásica (planteamiento, desarrollo, desenlace). Sin embargo, hay varios elementos que tienen una función narrativa, es decir que hacen avanzar el relato: el revólver, el dinero que quiere recuperar Saïd, la visita al hospital, el pimentón que compra Vinz a su abuela, la pelea de boxeo en París y el retorno desde París al barrio.

Algunos de estos elementos implican varias acciones o secuencias que ayudan a progresar al relato —el revólver, la cobranza del dinero, el retorno desde París—, mientras los otros se agotan en dos o tres escenas: la primera donde se enuncia como objetivo y la segunda o tercera donde se cumple —la compra del pimentón, la pelea de boxeo en París—. Aunque es posible que cada uno de estos elementos puedan internamente tener

una estructura equivalente a los tres actos; lo importante es que no existe una formulación narrativa del tipo causa-efecto que encadene el desarrollo completo de la película. Por eso el narrador opta por ayudar a la progresión recordándonos que el tiempo está pasando anunciando la hora en la pantalla (10:38, 12:43, 14:12, etc.), aunque no marque con esto el final de una acción y el comienzo

de otra. Este mecanismo ayuda entonces a crear la sensación de continuidad (tan cara al cine hegemónico), recordando que la unidad está en el día y no en el encadenamiento de hechos que se dirigen a un propósito definido. La mayoría de

los acontecimientos mostrados suceden sin que el anterior los haya causado y sin que el presente provoque al siguiente. Por eso resultan tan importantes las escenas donde los personajes simplemente están pasando el tiempo —en una plaza, en una terraza, en un baño, en un cuarto— y luego, sin ninguna excusa o con el menor pretexto, se mueven hacia otro lugar, sin imaginar lo que puede acontecer. Así sucede cuando van al hospital y terminan detenidos; o cuando suben a la terraza del hermano de Saïd y los expulsa la policía; o cuando van al apartamento de Astérix y los vecinos los delatan y la policía los detiene y luego los tortura; o cuando entran al coctel de arte y los expulsan, así sean ellos mismos los que provoquen la expulsión. He allí el sentido de su errancia sin rumbo.

Rebeldía juvenil vagabunda

Son dos los elementos que caracterizan a los jóvenes de El Odio: por un lado su inadaptación al sistema, su revuelta, y por otro lado su deambular dentro de la ciudad, una especie de búsqueda angustiada que los conmina a moverse permanentemente, a no estar cómodos en un solo sitio. Después de haber perdido el último tren del día para retornar al barrio, y después de que Saïd intenta vanamente convencer a un taxista para que los retorne, él le expresa a sus amigos: “estamos encerrados afuera”, es decir, están condenados a caminar la ciudad; nada menos que París². Y comienzan su deambular nocturno que los lleva a varios lugares ejerciendo su inadaptación, su rabia, su odio. Finalmente terminan esperando el primer tren del día en una estación, frente a una enorme pantalla donde se enteran, impotentes, que Abdel ha muerto.





Rebelía narrativa, rebelía expresiva

Así no haya sido el propósito del guionista o del director, la actitud de los jóvenes de El Odio, su inadaptación, su agresión contra el medio, su resistencia, son también características de la narración y la película. Hay una serie de códigos, de fórmulas, de reglas aceptadas en el sistema hegemónico de representación cinematográfica, en esta época llamada del *blockbuster*, a las que El Odio ha decidido renunciar, ha decidido no usar, oponerse o romper. Comenzando por la renuncia a usar el color, en un momento en que el color se tiene como un índice no sólo de realismo, sino de actualidad, de *fashion*, garantía de circulación internacional, de venta rápida para televisión, video y otras ventanas. Es una opción estética que, al contrario de desventaja, le rinde al director frutos expresivos que terminan beneficiando el universo de información y sentimientos que quiere transmitir al espectador. Téngase en cuenta que la película comienza dejándonos asistir al noticiero televisivo en blanco y negro, de los enfrentamientos violentos que han protagonizado los jóvenes y la policía la noche anterior, cuando todos sabemos que estas imágenes originalmente han debido ser a todo

color. Una decisión estética que podemos asociar, desde nuestro punto de vista, a la documentalidad y por lo tanto al realismo que busca el director. Es como si nos dijera: estamos en la Francia de hoy y lo que van a conocer comenzó anoche con los disturbios callejeros que usted está viendo; no hay diferencia entre lo ocurrido anoche y los eventos que le contaré a continuación. Por lo tanto, la opción estética del uso del blanco y negro está asociada a la intención de que el espectador no sienta ninguna diferencia entre la realidad y la ficción, entre lo documental y la ficción. Pretende borrar esa barrera expresiva entre dos formas históricamente diferenciadas de asumir la representación cinematográfica.

Contra la fragmentación por la reconstitución del espacio

El realismo de El Odio se ve más cercano al deseo de no fragmentar el espacio, sobre todo cuando se está a la intemperie, en escenarios callejeros. Es decir, se prefiere el uso de planos-secuencia asociados a una buena profundidad de campo, donde nuestros personajes son seguidos largamente por la cámara mientras caminan y conversan, o mientras esperan tranquilamente a que pase el tiempo sentados en una amplia plaza. Esta opción conlleva poca o ninguna fragmentación, y por consiguiente una minimización de la operación de montaje, y está más cerca del estilo que André Bazin³ alababa en Orson Welles o William Wyler porque, según él, era más fiel a la realidad.

Pero a su vez, esta opción significa un rechazo a la influencia más reciente de la fragmentación televisiva o videográfica, especialmente expresada en el video-clip, donde el exceso impone un ritmo que podría llegar a ser trepidante y que depende no tanto de lo que se mueve dentro del cuadro, sino, sobre todo, del cambio constante de los encuadres mismos, de los planos. El retorno al plano-secuencia significa, en este caso, una resistencia a la moda en boga, un rechazo a una de las adquisiciones más recientes del audiovisual hegemónico y una erosión a su sistema expresivo.

La fragmentación por multiplicación de historias

A propósito de fragmentación, no se puede evitar la referencia a una película como *Babel*, donde se ejerce la fragmentación en un nivel más alto; ya no se trata del espacio cinematográfico, sino de fragmentar para multiplicar los lugares donde ocurren las historias, inicialmente paralelas e independientes. El espectador se va enterando poco a poco que las historias están conectadas por medio de personajes u objetos. Hay aquí una intención explícita de ser global: abarcar cuatro lugares distantes en el mundo, cuatro culturas, cuatro lenguas y cuatro historias diferentes, no puede dejar de parecer, en este tiempo, una operación demagógica, una forma de satisfacer a varios mercados a la vez. El antecedente directo, en el caso del director González Iñárritu, es su *Amores perros* (México, 2000), donde también la narración implica el avanzar alternando tres historias, pero en ese caso se trata de una sola ciudad y de un solo hecho (el choque) que une a sus personajes.

En películas como *La pesadilla de Darwin*, *María llena eres de gracia*, *Una fábrica decente* o *Las tortugas también vuelan*, la relación se establece entre dos lugares: a partir del tratamiento de uno se implica al otro, generalmente una conexión entre la periferia y el centro. Como ya lo sugerimos más atrás, el concentrarse en lo local puede ser más significativo en su conexión con lo universal, que armar artificialmente conexiones desde afuera.

La fuerza de lo global

El caso de *Babel* es sólo un ejemplo de cómo, tras la conquista de mercados internacionales, se ha ido modificando el sistema expresivo del cine. Pero todos sabemos que el cine desde hace mucho tiempo no está solo, ahora hace parte de un sector más amplio donde también está la televisión, el video, los computadores, los celulares y varias tecnologías más que combinan las características de los anteriores y que se pueden considerar bajo el nombre genérico de audiovisuales. Por lo tanto, es a este sector que pertenece toda la producción que se conserva y que se ha venido produciendo desde comienzos del siglo pasado, tanto en cine, como en televisión y video.

Los avances tecnológicos han hecho posible que las películas y programas que aún se conservan de la historia del cine y la televisión, se puedan transferir a otros soportes distintos del original, ahora digitales, y se puedan transmitir de nuevo por diferentes vehículos, así originalmente no hayan sido producidos para ellos. Esto ha hecho posible conocer, por medio de la televisión, de los video-discos y de los aparatos de video, películas de muchos lugares y períodos que no habían visto la luz desde su estreno- si lo tuvieron. También la tecnología ha hecho posible la restauración, el mejoramiento de la imagen y el sonido, y la publicación de varias versiones de una misma obra. Sin embargo, las películas que fueron hechas para verse en salas de pantalla grande, con oscuridad completa y asistencia colectiva, con frecuencia se ven ahora en pequeñas pantallas, a la luz ambiente de salas domésticas y frente a grupos pequeños de personas. Esto modifica radicalmente su fuerza expresiva y por lo tanto su significación estética, pero también su significación sociológica y cultural. No estamos viendo la misma película que nuestros abuelos y padres vieron en su momento. Vemos sólo su espectro, un fantasma maquillado.

Aún si pudiéramos ver la misma copia que ellos vieron, en los mismos aparatos y en las mismas condiciones locativas, no estaríamos viendo lo mismo. Ha cambiado lo más importante de la comunicación: los espectadores. Somos ciudadanos de otro siglo, con otra mentalidad, con otra sensibilidad, con otras experiencias, con otros intereses, en fin, con otra cultura. Esto quiere decir que el cine, igual que el arte, ni es eterno ni es perenne. De manera que el cine, en la medida que circula por otros vehículos y ambientes, ha venido perdiendo su significación original, pero también ha venido ganando una nueva. No ha desaparecido, ha mutado.

Pero también la tecnología ha ayudado a que la producción se simplifique y se pierda el “misterio” de la creación. Hoy los medios productivos audiovisuales están cada vez más al alcance de muchas manos y el productor ha perdido el monopolio de su fabricación. La producción tiene así la posibilidad de diversificarse y de democratizarse.

De manera que asistimos a dos fuerzas encontradas: por un lado una globalización que tiende a la homogenización; y por otra una globalización que coloca los medios de producción en muchas manos, dificulta la uniformidad y crea la posibilidad de resistencia. Es a esta segunda fuerza a la que nos debemos sumar en la medida que resistamos los cantos de sirena del mercado globalizado. Más que resistir a una fuerza que uniformiza, debemos dejarnos seducir por la variedad de las propuestas locales, independientes y creativas que las nuevas tecnologías y los nuevos medios están posibilitando.

En el cine la primera globalización tuvo lugar cuando en casi todo el mundo occidental se adoptó el Modo de Representación Institucional, del cual surgió el cine clásico; aún no se hablaba de posmodernidad ni de capitalismo tardío. La primera Resistencia a esa uniformidad surgió a finales de los años cincuenta, con la Nueva Ola y los nuevos cines. Después vino la resistencia de los cines del Tercer Mundo. Ahora, la globalización económica y las nuevas tecnologías nos están permitiendo conocer el cine de muchas latitudes: Japón, Taiwan, China, Irán, Argentina, Brasil, África, etc., pero también cine europeo que no habíamos podido ver en su momento; asistimos al surgimiento y rescate de una variedad de productos, desde el videoclip hasta el metraje encontrado, pasando por películas domésticas en pequeños formatos; disponemos de capacidad de almacenaje antes insospechado y podemos coleccionar las películas que queremos; podemos ver videos tanto en pantalla gigante como en el computador y el celular, pero lo más importante, podemos hacer que todas estas ventajas se mantengan como una alteridad seductora, opuesta a la uniformidad, abierta a la creación, a la participación y a la diversidad.

Notas

¹ Grupo De Entrevernes, "Análisis semiótico de textos", Ediciones Cristiandad, Madrid, 1982, p. 150 y siguientes.

² Uno piensa inmediatamente en los paseos gozosos del flâneur de Baudelaire, que tanto cautivó a Benjamin. El paseador ocioso que salía a descubrir una ciudad nueva, a disfrutarla y admirarla. Estamos definitivamente en otra época; los errantes de El Odio son herederos, en cambio, de los Situacionistas franceses, aquellos que iluminaron con sus ideas y su moral las revueltas del 68.

³ Bazin, André (1962). "Qué es el cine", Ediciones Rialp, Madrid.

Referencias

Bazin, André (1962). *Qué es el cine*, Ediciones Rialp:Madrid.

De Baecque, Antoine (comp.), (2006). *Nuevos cines, nueva crítica*, Ediciones Paidós Ibérica, S.A., Barcelona.

Grupo De Entrevernes (1982). *Análisis semiótico de textos*. Ediciones Cristiandad, Madrid.

Jameson, Fredric (1995). *La estética geopolítica*. Ediciones Paidós Ibérica S.A., Barcelona.

Ochoa, Ana María (2003). *Músicas locales en tiempos de globalización*. Grupo editorial Norma, Bogotá.

Stamp, Robert & Shohat, Ella (2002). *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*. Ediciones Paidós, Ibérica S.A., Barcelona.

Filmografía

El Odio. Mathieu Kassovitz, Francia, 1995.

La pesadilla de Darwin. Hubert Sauper, Francia-Bélgica-Austria, 2004

Una fábrica decente. Thomas Balmes, Reino Unido-Francia- Dinamarca-Finlandia-Australia, 2004

Las tortugas también vuelan. Bahman Ghobadi, Francia-Iraq, 2004

En el mundo a cada rato (serie de 5 capítulos), España, 2004, 116 minutos: El secreto mejor guardado,

Patricia Ferreira, La vida efímera, Pere Joan Ventura, Las siete alcantarillas, Chus Gutiérrez,

Las hijas de Belén, Javier Corcuera, Binta y la gran idea, Javier Fesser.

Babel, Alejandro González, USA-México, 2006

La primera noche, Luis Alberto Restrepo, Colombia, 2003

Amores Perros, Alejandro González, México, 2003

Soberbia, Orson Welles, USA, 1942

El niño salvaje, Francois Truffaut, Francia, 1970

Ciudad de Dios, Fernando Meirelles, Brasil, 2002

La isla de las flores, Jorge Furtado, Brasil, 1989

Yo soy otro, Oscar Campo, Colombia, 2008