

Un trío fílmico contemporáneo

Luis Carlos Muñoz Sarmiento
Escritor, crítico de cine y de jazz,
catedrático y conferencista

Introducción

Este artículo se propone hablar sobre tres películas contemporáneas que, por distintas razones, no tuvieron el despliegue periodístico ni de crítica que se merecen (no *merecían*): y no se habla en pasado pues el cine es un arte del presente. Ellas son: *El odio* (1995), del francés Mathieu Kassovitz (París, 1971), película que se estrenó en Colombia cinco años después y que aunque tuvo excelente acogida del público, se mantuvo muy poco tiempo en cartelera a pesar de los esfuerzos de la distribuidora, *Babilla Cine*, para haber podido traer esta obra sociológica, no sociologizante, sobre la vida de tres individuos que, pese a su origen distinto, conviven en un hostil suburbio parisino. *Perro Fantasma: El camino del Samurai*, del cineasta (*independiente* hasta ese momento para la crítica) gringo Jim Jarmusch (Akron, Ohio, 1953), obra de lectura múltiple que por estos lares se quiso ver como pieza menor o, peor, *para menores*, tal vez por su recurrencia al *comic* o a las historietas, por su carácter pedagógico, por sus alusiones (no gratuitas) al *western* (otro acierto de *Babilla*). Finalmente, *El hombre que nunca estuvo ahí* (2001), del también gringo (aunque de origen judío) Joel Cohen (Minneapolis, Minnesota, 1955) escrita y dirigida con su hermano Ethan (Minneapolis, 1958), filme tan grave y a la vez ligero como *Ghost Dog* pero que para los distribuidores y para la crítica no tuvo las repercusiones que cinéfilos de todo tipo y tendencia sí supieron encontrar: y es que detrás de su inofensiva apariencia se esconde una

crítica mordaz a esa especie de parainstitución gringa que es el chantaje; una sátira a la doble moral de su gente y a la supuesta inocencia de personajes comunes y corrientes; en fin, una fina ironía sobre una sociedad que, como la que muestra *El odio*, sigue cayendo pero se resiste a creerlo valiéndose de una vieja y manida estrategia: ocultando el mugre debajo del tapete... De cierta manera, una característica común a las tres películas es la de la desesperanza que transmiten sus personajes, pero no por un prurito masoquista o una necesidad de consolación. Más bien, por un conocimiento certero de saber en qué terreno se mueven, a pesar de lo que en sentido contrario opina el sistema. Sistema, desde los mismos filmes, a decir verdad descompuesto en *El odio*, mafioso o permeado por la mafia en *Perro Fantasma*, corrupto en *El hombre que nunca estuvo*. Descomposición, mafia, corrupción, aspectos invisibilizados por el mismo sistema pues a los tres personajes de *El odio*, Hubert, Vinz, Saïd (negro, judío, árabe), les pasa lo que a *Ghost Dog* y a Edward Crane en *Perro Fantasma* y *El hombre que nunca estuvo*, respectivamente: el sistema no los ve o, peor, no los quiere ver, al margen de que ellos a sí mismos se vean o no como fantasmas... De ahí que la invisibilidad forzada en los dos primeros casos y pese a que parezca voluntaria en el tercero, resulte en los tres inaceptable, insostenible e injusta. Afortunadamente, queda el arte, el artista, el cineasta... como bien decía Samuel Beckett: "El arte que es una plegaria libera una plegaria en el que mira".

Ghost dog: el camino del samurai:
pensar en la muerte, vivir el momento...

A partir del texto *Hagakuré: the secret book of the samurais*, Jim Jarmusch ha hecho con *Ghost Dog: the way of samurai* (1999) o *Perro Fantasma: el camino del samurai* un filme de múltiples lecturas. Una de ellas habla de un filme pedagógico, no deliberado sino espontáneo (si tal término cabe para una puesta en escena calculada al extremo y en la que, por esas paradojas del arte, todo hay que hacerlo deliberadamente pues como sostenía Otto Preminger en eso consiste la dirección), tanto para iniciados como para aprendices, asequible (sic), entretenido, humorístico y, no obstante, grave y ligero a la vez. Esto quizás porque “los asuntos graves deben tratarse con ligereza y los leves con gravedad”, como corresponde a los principios de un verdadero samurai.

Principios a los que *Ghost Dog*, el personaje encarnado por el pesado actor afroamericano Forest Whitaker que por gracia del arte parece la pluma de una paloma cuando en la terraza realiza sus rutinas de artes marciales, es leal de principio a fin: “Cada día sin excepción uno debe considerarse muerto”, dice al comienzo de una obra que es un *collage* (J. Jarmusch) de homenaje a Seijun Suzuki; al director japonés del filme *Koroshi no rakuin* (1967) en dos escenas: la del asesinato a través de las cañerías y la de la mariposa amarilla; a Jean-Pierre Melville,

pionero del *film noir* o cine negro francés y director de *El samurai* (1967) o *El silencio de un hombre* que abre con el proverbio: “La soledad del samurai sólo es comparable a la del tigre en la selva”; a Lee Marvin, el Walker de *Point Blank* (1967) o *A quemarropa*, de John Boorman, y uno de *Los siete magníficos* (1960), de John Sturges, parodia gringa del *western* japonés *Los siete samurais* (1954), de Akira Kurosawa (sic); a Don Quijote, el alquimista del sueño y la utopía por excelencia: un guerrero que cree en un código de caballería que no funciona en el mundo en que vive, es decir, un hombre de otro tiempo; a Frankenstein: el monstruo no lo era tanto... como *Ghost Dog*; a la cultura afroamericana y en particular al jazz (Charlie Parker, Chet Baker), al *hip-hop* y al *rap*, específicamente el de RZA, *Public Enemy*, Ice Cube y *Method man*: la música del filme es de RZA, el mismo rapero que aparece vestido de camuflado y que le habla de poder e igualdad a *Ghost*, quien trascendente le responde: “que lo veas todo”; y desde luego al *comic* (*El Correccaminos*, *Los Simpson*, *El gato Félix*).¹

Aparte de ello, *Ghost Dog* es una invitación a la lectura, un tributo a las culturas antiguas, un reconocimiento de las minorías (negros, indios, haitianos, rastas, hispanos, etc.). Claro que la película del autor de *Vacaciones permanentes* (1981), *Extraños en el paraíso* (1984), *Bajo el peso de la ley* (1986), *Tren del misterio* (1989), *Noche*

.....
Ghost Dog es una invitación a la lectura, un tributo a las culturas antiguas, un reconocimiento de las minorías (negros, indios, haitianos, rastas, hispanos, etc.).
.....

¹ Para el escritor argentino Roberto ARLT, según una *aguafuerte porteña* publicada en *El Mundo* de Buenos Aires (8.I.1931), *Félix es un gato aventurero, quijote y alacrán* que, además, tiene escondido *un estadista y un moralista* (Jorge RIVERA, *Panorama de la historieta en la Argentina*. Argentina: Coquena Grupo Editor, 1992, p. 26).

en *la tierra* (1993), *El muerto* (1995), entre otros filmes independientes, constituye además una profunda reflexión sobre la vida como sucedáneo del sueño, si se considera una de las sentencias del samurai, una de las tantas citas de *Hagakuré* intercaladas en el filme: “Es bueno pensar que el mundo es como un sueño. Cuando uno tiene una pesadilla y se despierta, sabe que era sólo un sueño, y entiende que el mundo en que vivimos no es muy distinto a esto”. Frase que se corresponde con la de Shakespeare en *Ricardo III* según la cual estamos hechos de la misma madera que nuestros sueños.

El aspecto político de *Ghost Dog* se revela aún más cuando el espectador sabe que *Perro Fantasma* mezcla de forma cuidadosa el cine sarcástico y la estética japonesa, la mirada urbana y la movida nocturna, la cultura del jazz (en particular la mezcla de rigidez y libertad del *bebop*), del *rap* y del *hip-hop* y el mundo de la mafia². Y como el arte no tiene moral, aunque sí ética, ni puede ser moralista, Jarmusch, en entrevista con Serge Kaganski publicada por *Trip* (2000), confiesa su pasión por la cultura japonesa, la filosofía oriental, las películas de *kung-fu*, así como el total respeto que en *Ghost Dog* muestra por las personas al margen de la ley. En dicha entrevista, cuando se le pregunta por su insistencia en el respeto hacia tales personas “si son, en ocasiones, asesinos”, Jarmusch, en una clara declaración política, fuera de manifestar su inconformidad frente a las fallas de la “democracia”, al abuso del control social, a la rebeldía ya aludida de quienes con

razón se resisten al sistema, sin apología alguna, sostiene: “Porque las leyes están hechas, ante todo, para los que poseen el poder y el dinero. Sobre el envoltorio de la democracia y de los grandes enunciados, las leyes permiten a los poderosos controlar a los demás. Respeto a quienes se encuentran fuera de la ley, porque no quieren ser controlados por el sistema. Me identifico con esta actitud”.

Pero *Ghost Dog*, la película, es también un alegato contra el racismo y la intolerancia, que lleva a *Ghost Dog*, el personaje, a la violencia... ya hecho samurai; una pugna por la aceptación de la diversidad y una defensa tácita de la buena educación: la que consiste en ayudar a pensar, a vivir libremente y sin temor, como parece asimilarlo Pearlina, la niña que lleva los libros en la lonchera a la manera de alimentos no convencionales y quien recuerda a las pequeñas Alicia y Mathilda en *Alicia en las ciudades* y en *El perfecto asesino*, filmes de Wenders y de Besson, respectivamente. Y, no en último término, una vuelta al policiaco en general³ antes que al *cine negro* (aunque en el filme se sostenga, “nos están despachando como gánsters de verdad”, como recuerda Vin el mafioso antes de morir en igualdad con un policía) lo mismo que al *western* clásico, como al que se refiere en el epílogo: *western* político que se convertiría en el primero (y último) de su realizador, arquetipo, de acuerdo con Philip French, del *western* tipo Kennedy: por “demócrata” en apariencia pues ya se sabe, por declaraciones del propio Presidente de la Nueva Frontera y Rey

² JARMUSCH ha definido a *Ghost Dog* como un filme bebop: El hip-hop es [...] muy cercano al bebop, salvo que los raperos samplean los standards directamente. El bebop no samplea, cita. *Ghost Dog* es, entonces, una película bebop: cita películas o elementos y los trabaja libremente, en vez de samplearlos. Me gusta esta libertad, esta manera de proceder. (Trip. 2000) Samplear significa mostrar una pequeña parte de algo que evidencia cómo es el resto.

³ Al preguntársele a JARMUSCH si se puede decir que en *Ghost Dog* improvisó en la línea melódica “películas de gánsters” es decir “cine negro”, respondió: “Yo diría más bien que sobre las películas policíacas en general y no sobre el cine negro. Soy un purista en materia de cine negro y, para mí, este se sitúa en los años treinta y cuarenta, con un estilo particular de luz, de personajes y de historias en un contexto histórico específico. Todo esto evolucionó en los años cincuenta, cuando Don Siegel o Sam Fuller rodaron fuera de estudio, pero ya no hablamos exactamente de cine negro, en la medida en que este se nutre, plásticamente, del expresionismo alemán. *Ghost Dog* es una variación de lo policiaco en un sentido más general”.

de Camelot (lugar mítico de honor, gloria, justicia) refiriéndose a los miembros de su familia en forma impersonal, que “los Kennedy no son verdaderamente demócratas y con seguridad tampoco republicanos: forman un partido político por su cuenta” (*Forjadores del Mundo Contemporáneo. Tomo 4*, Planeta, 1986, p. 257); y “alegoría de contenido político y doble significado”, según el criterio de los críticos suecos Gunnar Oldin y Harry Schein, quienes en su ensayo titulado *El cowboy olímpico* vieron en *High Noon* (1952), de Fred Zinnemann, una alegoría sobre la política exterior gringa y la Guerra de Corea (ver *Westerns*, Philip FRENCH, Buenos Aires: Ed. Tres Tiempos, 1977).

Todo ello mostrado en *Ghost Dog* a través de una cámara limpia que realiza todos los movimientos de cámara (paneos, *travellings* y grúas), dancísticos *valentís* o tomas lentas, soberbios encuadres y recursivas angulaciones, fluido montaje con estilizadas disolvencias y fundidos encadenados, creíbles personajes e incuestionable calidad musical. La que guarda un nicho especial para el jazz y en particular para el *bebop*, fenómeno musical nervioso por angustiado que la crítica ubica entre 1945 y 1955, fecha esta en que muere Charlie Parker (lo que supondría también la muerte del estilo), adalid del que se considera un fenómeno importante de la contracultura negra, toda vez que revitalizó al *blues*, llevó a la concientización política del afroamericano y puso el dedo en la llaga de un *stablishment* porfiado en negarle salidas de libertad e inclusión al pueblo negro, cuidándose, eso sí, de dejarlo bajo el sometimiento y la exclusión.

En ese sentido, si se recuerda que *Birdland*, fuera de ser el sitio en el que *Ghost Dog* compra el alimento para sus palomas, es uno de los

apodos del más grande saxo alto de la historia y a la vez el mote del *Templo del Bebop* en Harlem fundado en su nombre, entonces ya no cabe duda de que se está hablando de Charlie *Bird* Parker, el creador de la inolvidable elegía sonora, a medio camino entre el temblor y la tristeza, *Lament for the Congo*, grabada por Parker años antes del asesinato de Patrice Lumumba (1925-1961), el líder estudiantil congolés que a los 35 años, a poco de haberse convertido, además de Ministro de Defensa, en Jefe del Gobierno presidido por Kasavubu y pedir ayuda a la URSS, fue asesinado en 1961 por el esbirro de los defensores mundiales de la democracia, la justicia infinita, la retórica igualdad. Antes había sido destituido por su rival, el ya citado Kasavubu, quien estableció un gobierno unitario en el que los *cascos azules* de la ONU obligaron a entrar a Tshombé. Sátrapa urdido en las cavernas de la furia anticomunista que le negaba la acción a uno de los más preclaros exponentes del socialismo africano, concepto en desuso forzado. Luego vendría otro sátrapa: Joseph Mobutu, alias Mobutu Sese Seko, presidente de la República Democrática del Congo desde 1965, a la que denominó Zaire en 1971, gobernándola hasta 1997. Fue precisamente el esbirro Mobutu quien dio la orden para que Lumumba fuera arrestado y luego asesinado. Su muerte causó tal escándalo que en 1966 fue proclamado en forma póstuma héroe nacional y mártir. He ahí el consuelo que la “democracia” da a sus víctimas [...] ⁴

Todo ello mostrado, se reitera, a través de la historia de un hombre que *es* (y no *se cree* como en su momento sostuvo un critiquillo, chiquillo, pobrecillo) un samurai lúcido, marginal y solitario. Lúcido porque toma distancia frente a un mundo degradado que, sin embargo, la

⁴ Cuando, en mayo de 1997, MOBUTU abandonó el país, ante el avance de las tropas lideradas por Laurent KABILA, Zaire dejó ese nombre para recuperar el original, posterior a la independencia, y pasar a llamarse nuevamente República Democrática del Congo. Apenas un nombre más para un país gobernado desde el exterior.

.....

En *El odio* se cumple lo que para André Bazin (Padre de la plantilla de *Cahiers du Cinema* que, excepto él, de la crítica pasó a la realización) es el realismo en el cine: ontológico, es decir connatural al carácter automático y mecánico de la reproducción cinematográfica.

.....

mayoría acepta... Sin esperanza de una vida mejor le importa, más que la lucha, lo útil del momento: "No hay nada más que el objetivo del momento presente". Marginal porque vive en un espacio donde cree poder conservar su autonomía en el mundo. Está convencido de su autenticidad aunque nada externo lo permita comprobar. Su incomunicación consciente, salvo con Pearline, cómplice pedagógico y Raymond, compañero de ajedrez (otra forma de comunicarse o de tener una conversación) y de vida, se corresponde con su soledad pues sabe que nadie puede compartir su filosofía ni, ya involucrado con la mafia, sus métodos criminales. Precisamente, a través de la relación entre Ghost y Raymond, el hombre del *Palacio del Helado* que se comunica en francés mientras su *partenaire* lo hace en inglés y sin embargo se entienden, Jarmusch recuerda las relaciones entre lenguaje y Poder (hecho crucial entre los griegos, por ejemplo, que desearan ascender a nivel social y político).

Aquí no sobra recordar una tesis central de Platón en *La República*: si el ideal del hombre justo y hacedor del bien sólo puede tomar forma en un estado perfecto (que no es como se ha dicho el que representó el nazismo), la educación, clave para encarnar ese tipo de estado, en particular a través de la filosofía, será en últimas un problema de poder. Ghost, desde luego, no entra en esta categoría platónica: sus métodos prácticos, pragmáticos, disidentes, se lo impiden, aunque a través de sus actos sí recuerda que el lenguaje, el amor y el lenguaje

del amor no son obstáculos para la comprensión de los pueblos, que esos obstáculos los ponen los políticos (y sus inanes colaboradores, los diplomáticos) con sus poco escrupulosos métodos. Métodos de todas maneras mucho más criminales que los del selectivo Ghost Dog porque éste, a la manera de *El perfecto asesino*, contribuye a limpiar la carroña humana que la sociedad produce y recicla, mientras aquéllos realizan sus actos de exterminio a través de métodos sofisticados y a espaldas de la opinión pública (la opinión de los que no tienen opinión) como son los de cerrar las vías a la educación pública, a la salud, a la vivienda, abriendo al tiempo cuarteles, cárceles y cementerios. De manera que en este punto es posible inferir dos cosas: la intolerancia del Estado es la única que no discrimina; el Estado es el único asesino perfecto que de veras existe mediante sus retorcidos métodos criminales.

Métodos criminales que el protagonista de *El camino del samurai* no asume gratuitamente: el oso, al ser provocado, reacciona con violencia... Como les dice Raymond a Ghost, a Pearline y al espectador: "El oso es un animal solitario que se adapta a toda clase de ambientes, climas y comidas. En manadas comparte su comida, si esta es abundante. A pesar de su interacción social limitada el oso es un adversario formidable que carece de instinto depredador. Pero si se lo asusta o hiere, el oso puede atacar y es muy peligroso". Pese a todo, existe en Ghost Dog la identificación con una ética aun a sabiendas de que no puede

transmitir su visión a otro; a sabiendas de que la misma ética se ha refundido al filo del tiempo en el incierto bolso de la moral, esa mala costumbre relacionada con la religión, única especie de opio a la que puede acceder todo el pueblo. Dicha ética, que guarda relación directa con la mirada del hombre sobre el mundo, tiene de algún modo que ver con el final: “Ya he visto todo lo que tenía que ver”, dice Ghost, ya moribundo, a Louie, frase que exhala relativo conformismo con lo que el mundo le puede mostrar a un hombre, cualquier hombre, de también relativa existencia.

Frase en relación directa con lo que previamente al desequilibrado duelo el “siervo” Ghost le ha dicho a su “jefe” Louie, al que, por principios éticos muy arraigados, no traiciona “pase lo que pase”: ¿Qué es esto? ¿High Noon? (*Sólo ante el peligro* o *A la hora señalada*, 1952), *western* de Zinnemann, como ya se dijo, una denuncia del *maccarthysmo* y a la vez de la cobardía colectiva en tiempos de inquietud: en síntesis, el conflicto moral y ético de un *sberiff* que, como Ghost, se encuentra en el dilema de cumplir con su obligación o preservar su vida. *Ghost Dog*, el filme, recuerda que sólo quien no tiene miedo puede amar libremente; sólo quien se abre al conocimiento y a la investigación es capaz de establecer puentes de entendimiento entre los hombres; sólo quien no abriga temores puede querer vivir u optar libremente por morir: “A veces hay que hacer las cosas a la antigua”, expresa el samurai después de asegurar que el espíritu de una época es imposible de recuperar. Apenas queda sacar lo mejor de cada generación.

El camino del samurai, a la postre, es uno de inmediatez y lo mejor es ir al grano. De manera que sí, hay que conservar lo que sea posible, así como tener en cuenta los cambios y el presente. Vivir el momento, como los niños. Por último, la esencia del samurai está en considerarse muerto cada día: pensar en la muerte, para sentirse más cerca de la vida...

El odio: una sociedad que cae...

Y así el Odio está condenado a la suerte lamentable de no poder dormirse jamás bajo la mesa.

Charles Baudelaire (1821-1867)

El odio (1995), en el original francés *La haine*, título proveniente del poema *Le tonneau de la haine* o *El tonel del odio* de Baudelaire que alude a la marginalidad, al existencialismo, al *spleen*, palabra inglesa que traduce aburrimiento, tedio, melancolía, transcurre básicamente en un suburbio en estado de sitio, Muguets, a 30 kilómetros de París, entre las 10:38 y las 6:01 del día siguiente, después de que el joven Abdel Ichah fuera atacado brutalmente por la policía y de que un inspector perdiera su revólver. Mathieu Kassovitz toma partido de entrada: “Filme dedicado a quienes murieron mientras se rodaba”.

Los planos iniciales de la revuelta (“Policías: sois unos asesinos; no tenemos armas, sólo piedras”) sumados al blanco y negro, dificultan trazar límites entre documental y ficción, aunque claramente se trate de una puesta en escena, lo que de por sí anula el término documental: “La visión de *El odio* es mi visión, pero esta no es la única ni por fuerza la mejor” (M. Kassovitz). Los protagonistas, Hubert, Vinz, Saïd, un negro, un judío, un árabe, que llevan sus nombres originales, aun con esa diversidad de origen son inseparables, lo que aludiría a un idealista universalismo, a pesar del sistema. Esto no habla de una utópica solidaridad entre ellos ni significa que se trate de una comedia o que el director piense en un final feliz, aunque el primer filme de Kassovitz, *Métisse*, haya sido comparado con *She's gotta have it* (1986) o *Nola Darling*, de Spike Lee, por el tratamiento interracial, y *El odio* con *Haz lo correcto* (1989), también de Lee, y con otros dos de Scorsese, *Calles peligrosas* (1973) y *Taxi driver* (1976), trabajos todos ellos cuya complejidad, dureza y compromiso consigo mismos no admite discu-

sión que pueda prosperar, sobre todo en cuanto atañe a creación de personajes, atmósferas y repercusiones artísticas y sociales. Simplemente, habla de una propuesta factible entre individuos de distinta procedencia a los que, en una turbia y perversa jugada política, el Estado pretende atomizar a fin de disipar posibles focos de disidencia, de resistencia, de independencia, para él entendidos, sencillamente, como focos de subversión, de terrorismo.

En *El odio* se cumple lo que para André Bazin (Padre de la plantilla de *Cahiers du Cinema* que, excepto él, de la crítica pasó a la realización) es el realismo en el cine: ontológico, es decir connatural al carácter automático y mecánico de la reproducción cinematográfica. En ese sentido, las películas que mejor lo interpretan y que más se aproximan a la esencia del cine son aquellas que reducen al máximo la manipulación y el artificio y crean así atmósferas verosímiles. Películas que de algún modo hacen referencia al carácter metafísico de sus protagonistas, a partir de sus hábitos cotidianos, de su pérdida de unidad con el mundo, lo que los lleva a experiencias de trance, ya sea a través del alcohol, de la droga, o a prácticas ilegales. Así, en *El odio*, Saïd, desdramatizador del relato, sobrevive en lo ilícito; Vinz ve en el odio la razón para no morir y, de paso, la posibilidad de matar...; Hubert, boxeador, al contrario de los anteriores que se hallan vinculados así sea de forma indirecta a la violencia, cree que para vivir lo ideal es ser pacifista... una suerte de contradicción personal para un hombre que practica uno de los deportes más violentos: hecho que a nivel diegético (interno) del filme se reflejará en el epílogo del mismo.

Tales actitudes vitales se relacionan con el desempleo, la injusticia social y el rechazo de los tres al “puto sistema”. Si Abdel Ichah muere, Vinz ha prometido matar a un policía con la misma arma que se extravió. Saïd sabe que la comida se consume caliente mientras la venganza se come fría. Hubert es consciente de

que el odio atrae al odio, como pensaba aquel paradigma de tolerancia asesinado a plomo en 1965 y llamado Malcolm X o El-Hajj Malik El-Shabazz, nombre musulmán que, a propósito, en árabe sintetiza una doble idea: la de la “peregrinación” a La Meca y la de la “búsqueda de un objetivo determinado”. En el caso de aquél, la aceptación de la diferencia, la conversión a la tolerancia, la bienvenida al pluralismo, esto último, la Ley de la Tierra para Hanna Arendt.

Pocas veces se ve un filme cuyo valor, sinceridad y honradez están fuera de toda sospecha y que no intenta complacer a nadie pues verdad no tiene que ver con seducción, al igual que amor y odio no existen en sí mismos ni son contrarios y cada uno es sólo el complemento y/o la ausencia del otro. El parecido de la realidad descrita en *El odio* con la de cualquier otra latitud no es casual: *El odio* es la historia de una sociedad que cae... y que aun con el inminente aterrizaje—pues la caída parece no importarle—piensa que “de momento, todo va bien”, como diría Virgilio, pero no el autor de *La eneida* sino el tristemente célebre expresidente colombiano de apellido Barco. Desmintiendo tan infundado positivismo, la obra de Kassovitz no es esperanzadora pues sería falsa.

Aunque la humanidad en general apueste aún por un universalismo compatible con las diferencias, el que permitiría llevar a efecto esas páginas que están por escribirse, según se desprende del concepto de Hegel: “Los momentos felices de la historia son sus páginas blancas”, o sea, las que el hombre no ha llenado (las que existen contienen graffias innobles, con base en el horror), la obra de Kassovitz refuta tan optimista pero vana pretensión y en ese sentido su final es apabullante. En aquel fundido a negro en el que “el hombre rebelde” metafísico (el que no acepta al mundo tal como es o está, no el que rechaza lo circunstancial inmediato) Hubert, cuyos ídolos son Muhammad Ali, primer púgil objetor de conciencia de EE. UU

frente al atropello del servicio militar obligatorio, y John Carlos, atleta que en México/68 levantó el puño para simbolizar la unidad del pueblo negro, ya se enfrenta al *poli-Notre-dame*, queda claro que millares de amarillos, negros y morenos desembocaron en tropel en Europa y sus razones de vida murieron entre la xenofobia, el racismo, la intolerancia.

A las 6:00 de la mañana, cuando todo está por consumarse, surge el as bajo la manga de Kassovitz: el inspirador poeta del *spleen* y de lo marginal, con su implícita carga de inconformidad, tedio y angustia frente a un medio hipócrita que se opone al cambio del *statu quo*: Charles Baudelaire, poeta romántico, urbano, moderno, jamás “decadente” ni “maldito” (salvo por el Poder que para excluirlo así lo llama), cuyos temas aluden al individuo fragmentado, anónimo y solitario como podrían ser el vago, el ladrón, el alcohólico, la prostituta, en suma, los marginados. Así, con su figura reflejada en el muro de un edificio, a la manera de iconografito, al fondo del drama de uno de esos marginados que se enfrenta a la desmesura de la autoridad, a sus desafueros, a su esquizofrenia, un minuto más tarde, el espectador vuelve al presente de una sociedad que sigue cayendo en el tonel sin fondo del odio y que pretende olvidar que el mismo está condenado a la suerte lamentable de no poder dormirse jamás bajo la mesa.

El hombre que nunca estuvo: sueños de fuga de un hombre invisible...

Verano de 1949. Santa Rosa, pueblo al norte de California. Allí Edward *Ed* Crane es el peluquero, el barbero. Un hombre ensimismado, lacónico, insatisfecho con su vida: pura rutina; él se siente un ser anónimo que vive entre pelos, es un pelo más. Crane es también un ser ausente, no sólo para los demás. Su vida es la de un fantasma, un ser invisible, incluso para sí mismo. Un hecho relevante en este sentido lo constituye esa “voz en off”, interior, cavernosa, que parece significar la imposibilidad de salir a la superficie: y es que Ed Crane no existe. Podría verse en las volutas de humo de su cigarro, que fuma a la manera de Humphrey Bogart (el dandy-hampón del cine gringo de los años cuarenta y cincuenta que los Cohen tanto quieren), el signo de la ausencia de Crane. El filme de los Cohen, por su intrínseco valor fílmico y humano, no puede pasar inadvertido, como pasó con *Miller's crossing* o *De paseo a la muerte*, con Albert Finney y Gabriel Byrne, entre otros. Filmes que pasan incomprendidos pero que, como *El hombre que nunca estuvo*, deben recuperarse por su implícita importancia, la que le otorga el ojo aguzado...

Y es que *El hombre que nunca estuvo* (2001), con guión y dirección de Joel y Ethan Cohen, se plantea como una reflexión existencial, alegórica, de esa vida sumida en la incertidumbre,

.....

El hombre que nunca estuvo (2001), con guión y dirección de Joel y Ethan Cohen, se plantea como una reflexión existencial, alegórica, de esa vida sumida en la incertidumbre, en el sosiego que harta, en la apariencia, en los accidentes y en ese afán de libertad entendido como la acción del deseo.

.....

en el sosiego que harta, en la apariencia, en los accidentes y en ese afán de libertad entendido como la acción del deseo: en el caso de Ed Crane, los fantasmas del deseo. Los Cohen aprovechan esta circunstancia en apariencia trivial, para hablar de aquellos EE.UU. donde los hombres deambulan como almas en pena y sueñan con alimentar una fuga para sus vidas minúsculas. De ahí que varios de sus personajes sean tributarios o, peor, prisioneros del famoso *american dream*, no importa cómo se cumpla. Es decir, donde todo vale, incluido el arribismo, por supuesto. Como en *Fargo*, obra en la que el protagonista se inventa el secuestro de su mujer para cobrar el seguro. O como en el caso de Crane, a quien una vez Tolliver le propone el negocio del “lavado en seco”, aquél, lejos de lamentarse por la infidelidad de su esposa Doris, entra con gusto a hacer parte de esa especie de parainstitución gringa que es el chantaje. Aquí hay dos cosas relevantes: por un lado, Tolliver se le presenta a Crane como el azar o la posibilidad de cambiar *de* vida, no *la* vida; por otro lado, en el “lavado en seco” podría verse la metáfora de la limpieza a través del agua, elemento tan caro a los Cohen y al maestro Tarkovski, por poner otro ejemplo notable. Y aunque Ed Crane le apuesta al “azar”, antes que a la “necesidad”, de todas maneras las cosas nunca resultan como se han planeado...

Al comienzo de *El hombre que nunca estuvo* se ha visto que Doris Crane, esposa de Ed, es una arribista más, pues no le importa cómo asciende en su oficio y, por ende, en la escala social, acostándose con *Big Dave*. Pero, contrario a lo que podría esperarse, su disgusto, Ed Crane no se inmuta, no se altera, no se transforma por la infidelidad de ella sino que planea la forma de conseguir los diez mil dólares que necesita para entrar en el negocio de la lavandería. Es decir, al recurrir al chantaje, Crane se adapta a las artimañas y a los vicios de su medio social, esa suerte de pesadilla real gringa que muchos se resisten a ver como tal, que casi nadie advierte

como perniciosa, en tanto aprovechamiento y utilización de los demás. Tres ejemplos: la falsa propuesta de Tolliver a Crane; el chantaje de Doris a *Big Dave* y el que sufre éste con Crane; la utilización de *Big Dave* por su amante Doris para subir laboral y socialmente.

Cuando Ed Crane pretende asomar su cabeza por la única ventana abierta a la ilusión de la pureza, a un futuro distinto y optimista, la historia de los Cohen se encarga de darle un giro abrupto a esa ilusión y le cierra la ventana en plena cara... cuando se descubre que Rachel Abundas o *Birdy*, la “Lolita” pianista, no tiene el talento que Ed cree. Ahora, si lo cree es más por su afán existencialista de encontrar una salida a tanta frustración que por los propios méritos de la intrépida adolescente. Supuestos méritos que el experto Carcanogues aclara: ella “sólo sabe tocar las teclas”, pero no tiene alma. Y los instrumentos se tocan con el corazón; las manos son apenas un medio. Así, el último recurso de Ed Crane frente a la impotencia para cambiar *su* vida, se derrumba con estrépito. Otro asunto de suma importancia para quienes creen que el cine como arte debe emocionar, antes que ser un hecho coherente, racional, tiene que ver con la historia que se cuenta. Una historia al parecer real, basada en una crónica de los años cuarenta, de ahí que el filme se inicie en 1949, y que los Cohen respetan profundamente. Ese respeto llega al punto de evitar la intromisión de Crane en el relato cuando, por ejemplo, se evade mentalmente de la cárcel y ve un platillo volador. ¿Otra alegoría? Sí, la de ese otro círculo, esa otra proyección mental que intenta compensar la incompreensión y el fracaso.

Es probable que al desarrollar su puesta en escena los Cohen hayan pensado en una obra de John Huston que apunta a la filosofía del fracaso. A la filosofía del fracaso del triunfo, como en el caso de *El tesoro de la Sierra Madre*, aquella rapiña humana por un oro que se escurre entre los dedos de sus ambiciosos y fugaces

dueños. O, más recientemente, en el de *La comunidad*, de Alex de la Iglesia, verdadero descenso a los infiernos de la codicia, de la avaricia, comedia negra en tono ligero, muy distinto al grave de *El hombre que nunca estuvo*. Filme que a semejanza de los dos ya citados divide su peso entre la gravedad y la ligereza, por otro lado más a la manera de *Ghost Dog* que de *El odio*, filme amargo, desolador.

Los problemas de Ed Crane con la justicia (la muerte de *Big Dave*; la incriminación de Doris en el caso, que la lleva al suicidio; el accidente con *Birdy*; el hallazgo del cadáver de Tolliver), lejos de resolverse, lo llevan poco a poco hacia la muerte en vida, es decir, hacia la cárcel, una cárcel que no se diferencia en nada de la vida que llevaba fuera de ella. Tras el hallazgo del cuerpo de Tolliver se comprueba que, en efecto, Ed Crane “nunca estuvo allí” ni en cualquier otro lugar. En este caso, la incertidumbre de Crane está determinada por la fatalidad. De ahí ese círculo vicioso, letal, representado por la tapa de la llanta que gira sin sentido y que parece aludir a la rutina, al tedio, antes que al eterno retorno. Símbolo de una vida superficial, penosa, asfixiante. Con posterioridad a *The big show* o *La gran función*, como al juicio en general se refiere el abogado Freddy Riedenschneider, Ed hace al espectador una confesión entrañable en la intimidad desoladora de su casa: “Sí, yo era un fantasma. Nunca veía a nadie. Nadie me veía a mí”.

En el epílogo, por un afán de reubicación, puede verse el deseo de Crane por tener una visión amplia de lo que ha sido su vida. Y sus últimas palabras, antes de ir a la silla eléctrica, están dirigidas a explicar a su mujer, desde la muerte, lo que aquellas en la tierra no han podido transmitirle: “siempre es tarde para el hombre”, para llevarle la contraria a cierto ensayista. Así, el círculo se cierra y Crane relata su historia desde una prisión que en nada difiere

de la exterior, la que se corresponde con esa cárcel llamada ciudad, donde escondía detrás de su esquemática existencia una mueca del “sueño americano”. Dentro del cual, para los demás, tanto como para sí mismo, realmente era “un hombre invisible”, sólo *un* barbero, o sea, un pelo más entre los pelos de sus congéneres. De ahí que pueda verse en esta vida espectral, la muerte prematura y en blanco y negro de “un hombre sin atributos”. Asignación pertinente, si se piensa que Crane es un hombre consciente de su insignificancia, de su vacío, de su silencio.

Y el que sea un hombre de pocas palabras, quizás le recuerde al espectador que la relación del hombre con el mundo sólo se da a partir del lenguaje. Que únicamente a través de él puede alcanzar la sabiduría. Que, en cierto modo, el lenguaje crea al hombre, lo hace consciente de su existencia... aunque sea el hombre el que lo articule, el que por supuesto cree el lenguaje. Y tal vez por eso Crane piensa que no existe: porque casi no habla. Pero también porque no hay necesidad de hablar. Porque no importa si es él quien habla. De ahí su impotencia, su dolor, su inexpresividad. Impotencia, dolor e inexpresividad de un hombre que, detrás de las volutas de humo del cigarro, esconde su silencio frente a un mundo descompuesto. He aquí por qué *El hombre que nunca estuvo* es algo más que el simple título de un filme: es probable que, al salir de él, el espectador ya no crea más en la grandeza de ningún hombre (o la ponga en duda) y, por el contrario, pregunte si la insignificancia de Ed Crane no hará tomar conciencia a los demás de la suya: de la de millares de otros hombres, ya no sólo gringos.

No obstante, lo que marca la diferencia radical frente a todos ellos, es que Ed Crane, aun con sus dudas metafísicas, es un poeta, un auténtico poeta. 

FICHAS TÉCNICAS:

Título original: *La haine* (1995)
Título en español: *El odio*
Dirección y guión: Mathieu Kassovitz (Francia)
Fotografía: Pierre Aim
Montaje: Mathieu Kassovitz / Scott Stevenson
Música: *MC Solaar, IAM, Les Sages Poètes de la Rue, Sens Unik*
Intérpretes: Vincent Cassel (Vinz); Hubert Koundé (Hubert); Saïd Taghmaoui (Saïd)
Dir. de producción: Gilles Sacuto.
Formato: 35 mm; color;
duración: 97 min.

Título original: *Ghost Dog: the way of samurai* (1999)
Título en español: *Perro Fantasma: el camino del samurai*
Dirección y guión: Jim Jarmusch (EE.UU.)
Fotografía: Robby Müller
Música: Chet Baker, Ch. Parker, *RZA, Public Enemy, Ice Cube, Method Man*
Intérpretes: Forest Whitaker (Ghost Dog); John Tormey (Louie, el *Jefé*); Cliff Gorman (Sonny Valerio); Isaach de Bankolé (Raymond); Henry Silva (Ray Vargo, capo de la mafia); Camille Winbush (Pearline, la niña); Tricia Vesey (Louise, hija de Ray Vargo).
Formato: 35 mm; color;
duración: 105 minutos.

Título original: *The barber: the man who wasn't there* (2001)
Título en español: *El hombre que nunca estuvo*
Dirección y guión: Joel y Ethan Cohen (EE.UU.)
Fotografía: Roger Deakins
Música: Carter Burwell
Intérpretes: Billy Bob Thornton (Ed Crane); Frances McDormand (Doris Crane (esposa de Ed); James Gandolfini (*Big Dave*, amante de Doris); Michael Badalucco (Frank, cuñado de Ed); Jon Polito (Tolliver); Scarlett Johansson (Rachel Abundas o *Birdy*).
Formato: 35 mm; color;
duración: 116 minutos.