

# Jim Jarmusch: Lecturas sobre el insomnio americano (1980-1991)

---

Doctorando: Gabriel Ródenas Cantero.

Director: Dr.Salvador Rubio Marco.

Lugar: Facultad de Filosofía (Universidad de Murcia).

## AGRADECIMIENTOS

Un trabajo de este tipo, dilatado en el tiempo pero aún más dilatado en mi propia carne, no podría haber visto la luz sin la ayuda y el apoyo de otros, especialmente teniendo en cuenta que la realización de esta tesis doctoral se ha llevado a cabo sin ningún tipo de beca, ayuda o subvención. El primer agradecimiento va dirigido al profesor Salvador Rubio Marco. Su labor ha excedido con creces las tareas propias de un director de tesis. Sin su apoyo y sus observaciones críticas, dudo mucho que esta investigación hubiera salido adelante.

En segundo lugar me gustaría agradecer sus aportaciones y consejos a Javier Moscoso por su insistencia en la necesidad de hacer un buen trabajo, en el rigor científico y la honestidad intelectual; al profesor Francisco Jarauta (un café puede evitar años de esfuerzo desencaminado); Juan Antonio Suárez Sánchez, que me entregó gustosamente las pruebas de impresión de su magnífico estudio sobre Jarmusch antes de que éste saliera a la venta; Amaya Muruzábal, quien amablemente me cedió su todavía inédita e interesante tesis doctoral sobre el cine bélico; Ludvig Hertzberg por su ánimo y su difusión constante y actualizada del material sobre Jarmusch; y, de un modo muy especial, a Breixo Viejo, quien, a pesar de no conocerme personalmente, siguió con detenimiento la fase final de redacción de este trabajo y contribuyó desinteresadamente con un magnífico texto que puede leerse en los apéndices.

Quisiera en tercer lugar mostrar mi gratitud a la Secretaría y al Departamento de Filosofía de la Universidad de Murcia por su diligencia a la hora de agilizar los necesarios, pero lentos, asuntos burocráticos y administrativos.

Finalmente deseo expresar mi más sincero agradecimiento a mis padres por su apoyo constante y mecenazgo ocasional; a Flu, mi esposa, que me animó en todo momento a abandonar una vida cómoda y a lanzarme a esta nueva aventura con un final incierto; a mi pequeño Adrián, quien a fecha de hoy todavía no tiene claro el oficio de su padre; a mi hermano José y a mi hermana Pilar (por orden de antigüedad); Susana Torrado, magnífica y rigurosa editora que leyó varias pruebas de este trabajo con incansable exhaustividad; Juan Manuel Zaragoza Bernal del CSIC, desde donde me hizo no pocas observaciones sumamente interesantes y donde me permitió contrastar algunas ideas contenidas en este volumen con los miembros del grupo de Jóvenes Investigadores; María José Alcaraz, con quien volví a constatar que la poesía no se puede traducir y cuyas observaciones críticas pusieron al límite (en un sentido positivo) mi capacidad argumentativa y Diego García Capilla, que ha escuchado pacientemente - al calor de una taza de café y a lo largo de varios años- todas las reflexiones (y otras tantas) que, finalmente, dieron lugar a estas lecturas sobre el insomnio americano.

Murcia,

Junio de 2009

Estoy solo en la oscuridad, dándole vueltas al mundo en la cabeza mientras paso otra noche de insomnio, otra noche en blanco en la gran desolación americana.

(Auster, *Un hombre en la oscuridad*)

## INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de tesis doctoral tiene por objeto principal ahondar en los primeros largometrajes del director de cine norteamericano Jim Jarmusch (Akron, Ohio, 1953), en sus planteamientos y en lo que trataré de demostrar constituye el centro de su crítica, eso a lo que, siguiendo en parte a otros estudiosos, llamaré *Lecturas sobre el insomnio americano*.

La tesis central que deseo probar es que el cine de Jarmusch supone un cuestionamiento del sueño americano, más que un ataque propiamente dicho (por los motivos que expondremos más adelante), y del *american way of life* tal y como se representó fílmicamente –por parte de la industria hollywoodiense en un altísimo porcentaje- sobre todo, durante la década de los 80. Todo ello será analizado tanto desde el punto de vista de los temas y contenidos como desde una perspectiva formal. Por “formal” me refiero ahora a “visual” o ceñido estrictamente al lenguaje fílmico (tipos y duración de planos, estatismo o movilidad, transiciones, etc.). Contrastaré el modo en que se desarrollaron, fílmica y estilísticamente, las representaciones tradicionales de ese sueño americano y ese modo de vida con las propuestas de Jarmusch. El punto de partida adoptado será, por tanto, la vinculación de un determinado modo de hacer cine, unos determinados estilemas formales, con un contenido ideológico (no únicamente en un sentido político).

Por estas razones, es fácil suponer que mi argumentación recurrirá tanto al utillaje conceptual propio de la filosofía como al análisis fílmico en sentido estricto. Del

mismo modo, oscilará entre el análisis y el estudio historiográfico, tratando así de dar cuenta de esa doble dimensión que, a mi juicio, es necesario abordar.

El siguiente paso será mostrar cómo Jarmusch desarrolla dicha crítica, para lo cual llevaré a cabo un análisis de parte de su filmografía, analizando cada obra desde esa doble dimensión forma/contenido.

Inevitablemente un trabajo de estas características se estructura a modo de rizoma, sin pretensiones de dotar al término de connotaciones deleuzianas. Por debajo del tema principal se desarrollan diversas reflexiones secundarias. No es mi intención comprometerme con determinados debates o términos más allá del uso que de los mismos haga. Intentaré siempre, y en la medida de lo posible, delimitar su aplicación y evitar malentendidos conceptuales o temáticos. A pesar de la presencia notable, por no decir omnipresencia, de términos como intertextualidad, cita, parodia, ironía, homenaje, etcétera, éste no es un estudio cuyo tema central sea analizar alguno o varios de esos términos.

Por otra parte, y aunque trataré de dibujarlo con más precisión, presupongo el conocimiento de eso que se entiende por *sueño americano* que, a pesar de su nomenclatura, no se limita a los Estados Unidos, sino que se proyecta por todo el panorama internacional. Siguiendo a Verdú, podemos sostener que lo americano se proyecta sobre nosotros como un estrabismo. No es la función de esta tesis trazar un itinerario por ese “sueño americano”, sino centrarse en señalar los mecanismos de denuncia del mismo que emplea nuestro cineasta.

El trabajo se estructura en dos grandes bloques: uno historiográfico y otro de análisis. El primer capítulo está constituido por un repaso por las influencias confesadas del propio Jarmusch. La justificación de dicha revisión es que el director que nos ocupa

es lo que podría denominarse un director cinéfilo, en la línea de Godard, Truffaut, Melville o, recurriendo a un autor más contemporáneo, Quentin Tarantino (estilos aparte). La comprensión de sus propuestas pasa por el conocimiento de los trabajos de sus predecesores, en tanto que muchas de las herramientas que empleará para llevar a cabo su crítica son tomadas de las mismas. Teniendo en cuenta que uno de los elementos más característicos del cine de Jarmusch es la cita y sus variaciones (parodia, pastiche...), se hace imposible apreciar toda la profundidad de su obra sin tener en cuenta esos *hipotextos*, por jugar con la terminología de Gérard Genette.

Pero hay otra razón, si cabe, más importante. Todo el primer capítulo supone una revisión drástica del trabajo que en su día presentase para la obtención de la *suficiencia investigadora*. Con ese trabajo, *Influencias y biografía cultural de Jim Jarmusch durante su primera etapa (1980-1991)*, traté de demostrar cómo y en qué sentido nuestro cineasta podía considerarse un *renovador* dentro del panorama cinematográfico. Sigo manteniendo ese punto de vista, si bien, mientras acababa de redactar ese texto, descubrí una suerte de pauta: advertí una serie de elementos comunes, de recursos repetidos constantemente; un esquema de actuación. En cierto modo, eso es lo que debe esperarse de una investigación: que al final uno descubra más cosas de las que sabía al principio. De lo contrario todo nuestro trabajo sería una ilustración de ideas preconcebidas, un ejercicio de la razón, si se me permite la cariñosa paráfrasis, reconociendo en la *obra* lo que previamente ha puesto en ella. Pues bien, estos felices descubrimientos me impulsaron a continuar mi investigación en la dirección que ha seguido este texto. ¿Qué sentido tenían esos movimientos?, ¿cuál era el objetivo perseguido por Jim Jarmusch?, ¿su filmografía podría considerarse una serie de sátiras agridulces sin más? La búsqueda de respuestas a éstas y otra serie de preguntas han constituido la base de mi investigación.

El segundo apartado se centra en el análisis de cuatro películas que ilustran o concretizan todo aquello que voy a tratar de defender y que, en gran medida, ya se encuentra en el primer capítulo si bien de un modo general. Inicialmente me propuse llevar a cabo un repaso por toda la filmografía de Jarmusch desde 1980 hasta 1991, periodo que yo considero –y lo justificaré debidamente- su primera etapa, pero después de sopesarlo detenidamente decidí eliminar su primer film, *Permanent Vacation* (1980) y los cortometrajes de la serie *Café y cigarrillos* que se rodaron entre 1980 y 1991. Las razones son las siguientes: *Permanent Vacation*, si bien contiene el germen del cine del director que nos ocupa, no es un film muy logrado. Hay en él, no obstante, una serie de elementos interesantes para mis propósitos que comentaré en su momento. Pero llevar a cabo un análisis exhaustivo del largometraje no me pareció necesario para los fines de mi argumentación. Y por lo que respecta a los cortometrajes se podría esgrimir algo similar: los comentarios marginales cubrirán todo lo que de ellos me interesa en el marco de esta investigación.

Las cuatro películas seleccionadas -*Extraños en el paraíso* (*Stranger than Paradise*, 1984); *Bajo el peso de la ley* (*Down by Law*, 1986); *Mystery Train*, 1989 y *Noche en la Tierra* (*Night on Earth*, 1991)- conforman un bloque compacto desde el punto de vista temático y formal. Los tres primeros films componen lo que podría considerarse una trilogía (la “trilogía de la soledad”, según Breixo Viejo, la trilogía a secas según Colin Lawlor). A mi juicio, en esas cuatro películas se concentra la mayor aportación cinematográfica de Jim Jarmusch, sin demérito del resto de sus trabajos. Sus propuestas más arriesgadas, sus mayores intentos de renovación, sus estilemas más conocidos, y que con el tiempo han ido diluyéndose, se encuentran en ellos. *Noche en la Tierra* es, tal y como defenderé, una especie de puente entre las dos etapas hasta la fecha del cine de Jarmusch y me parece un perfecto cierre o delimitación de este texto.



No es casual a mi juicio que su primera etapa tenga lugar durante la década de los 80 y termine a la par que ésta.

Por último, y como no podría ser de otro modo en un trabajo de estas características, la última sección se dedicará a la exposición y comentario de las conclusiones alcanzadas.

Con este trabajo pretendo aportar mi granito de arena a una disciplina que en este país no termina de tener la presencia que tiene en otros lugares. Me refiero a los *Film Studies*. Las reflexiones sobre temas cinematográficos, por no decir todo lo referido al cine en general, no cuentan, al menos de momento, con una gran difusión dentro del mundo académico nacional, resignándose a ser desarrollada en los márgenes de diversas áreas (Historia del Arte, Comunicación Audiovisual, entre otras) de una manera muy poco sistemática. Esto contrasta sensiblemente con el imparable incremento de producción de material audiovisual susceptible de ser evaluado y con el hecho de ser el cine el medio con mayor difusión de productos artísticos –diré “artísticos” siendo consciente de que no siempre es así, pero ¿acaso no sucede algo similar en el resto de medios?-. Parfraseando en este caso a Peter Greenaway, al igual que los cineastas no utilizan más que una pequeña parte de ese lenguaje rico y diversificado que es el cine, el mundo académico tampoco parece saber sacar todo el provecho de un fenómeno como éste.

## CAPÍTULO I

### UN POCO DE HISTORIA

Antes de entrar de lleno en los antecedentes históricos, es necesario apuntar una serie de notas orientadas, por una parte, a aclarar el motivo de la elección de Jarmusch como ilustrador eminente de nuestras consideraciones teóricas y, por otra, a establecer una demarcación desde el principio de una serie de corrientes o posturas que emplean gran parte del aparataje interpretativo del que también nos serviremos aquí, pero a las cuales no deseamos vincularnos en ningún sentido. En particular, nos referimos a lo que se conoce como *posmodernismo* o *posmodernidad*. La mayor parte de los críticos han conectado a nuestro director con dicha corriente. Por nuestra parte, trataremos en primer lugar de mostrar por qué estimamos que Jarmusch no es un director posmoderno.

Asimismo sostendremos que no es un director independiente a partir de *Noche en la Tierra*. A menos, claro está, que se delimite de un modo más preciso qué significa en la actualidad eso de “independiente”. Si “independiente” se entiende como sinónimo de “minoritario”, no tendríamos inconveniente en seguir catalogándolo de ese modo. En otro caso, no. En este apartado deseamos dejar claro nuestro punto de vista respecto a ese par de cuestiones.

A pesar de que Jarmusch ha sido considerado uno de los grandes del cine independiente y catalogado como posmoderno, preferimos optar por el término *renovador* a la hora de establecer su mayor aporte cinematográfico, dado que es un término deliberadamente neutro pero que nos permite indagar en la obra de este director. Es fundamental, repetimos, dejar bien claro desde el principio que no pretendemos resolver el debate terminológico. No deseamos entrar en esa contienda

que, por lo demás, no nos parece del todo fructífera. Quizá académica o didácticamente sí, pero no fuera de esos límites. De este modo, con el uso del término *renovación*, recogemos lo válido de clasificaciones como independiente o (pos)moderno y apartamos el componente teóricamente problemático. De esta afirmación se siguen necesariamente dos preguntas: ¿por qué son problemáticos esos términos?, ¿en qué sentido puede Jarmusch ser considerado un renovador?

Respecto a la primera cuestión, no se puede considerar “independiente” a un director que trabaja con actores consolidados en la industria hollywoodiense y con financiación de estudios que, aunque inicialmente estuvieran desvinculados del gran mercado, han sido absorbidos por las grandes *majors* o dependen de ellas para que sus trabajos lleguen a las salas<sup>1</sup>.

El término *posmoderno* entraña mayores dificultades. Para empezar no nos parece un concepto lo suficientemente delimitado. En pocas palabras, no hay forma de distinguirlo de una manera contundente de su predecesor: la modernidad<sup>2</sup>. Su propia génesis es harto vaga. Contrariamente a lo que se suele creer, su origen no es de orden arquitectónico. Arquitectos como Venturi o Jencks popularizaron el término, pero no fueron los primeros en emplearlo. Según Perry Anderson, *posmodernismo* fue introducido por Federico de Onís dentro del contexto literario. Frente a éste, De Onís contrastaba dicho término (al que auguraba una breve vida) con el de

---

<sup>1</sup> Sobre las cuestiones referidas al dinero de Hollywood, véase Cook, 1998; Corrigan, 1998; Wyatt, 1998; Lewis, 1998, Kleinhans, 1998; y, por supuesto, la obra homónima de Augros, 2000. Otras cuestiones acerca de los problemas de definición del *Indie* pueden verse en Deleyto, 2000; 2003.

<sup>2</sup> Decir “modernismo”, al menos en el contexto cinematográfico, sería todavía más problemático y esto porque el periodo que se denomina “modernidad cinematográfica” –finales de los 50 principios de los 60- no se corresponde con la modernidad/modernismo en otras disciplinas.

“ultramodernismo”, que “intensificaba los impulsos radicales del modernismo y los llevaba a una nueva culminación” (Anderson, 1998: 10).

Gilles Lipovetsky, después de haber analizado a lo largo de diversos textos múltiples aspectos de la posmodernidad, llega a una conclusión demoledora. El siguiente fragmento me parece tan iluminador que lo transcribiremos por completo:

El neologismo “posmoderno” tuvo un mérito: poner de relieve un cambio de rumbo, una reorganización profunda del modo de funcionamiento social y cultural de las sociedades democráticas avanzadas. Auge del consumo y de la comunicación de masas, debilitación de las normas autoritarias y disciplinarias, pujanza de la individualización, consagración del hedonismo y del psicologismo, pérdida de la fe en el porvenir revolucionario, desinterés por las pasiones políticas y las militancias: había que dar un nombre a la tremenda transformación que tenía lugar en la escena de las sociedades opulentas, liberadas de las grandes utopías futuristas de la modernidad inaugural.

*Pero al mismo tiempo la expresión “posmoderno” era ambigua, torpe, por no decir confusa. Porque lo que tomaba cuerpo era evidentemente una modernidad de nuevo cuño, no una superación de ésta. [...] Hace veinte años, el concepto “posmoderno” aportaba aire fresco, sugería algo nuevo, una encrucijada decisiva. Hoy ha quedado algo anticuado (Lipovetsky, 2007: 54)*<sup>3</sup>

Lipovetsky dictamina que hoy somos más modernos que los modernos o, como él irónicamente denomina a los tiempos que corren, somos “hipermodernos”. Por otro lado, Bruno Latour llega a afirmar que nunca hemos sido modernos (Latour, 1991), de modo que los posmodernos tratarían de situarse detrás de una época que ni siquiera ha comenzado. Sus argumentos tienen poco que ver con nuestro hilo temático, pero hemos

---

<sup>3</sup> Las cursivas son nuestras.

querido citar, a modo de nota marginal, este texto centrado en cuestiones de sociología y antropología de la ciencia con el fin de dejar de nuevo constancia de nuestra creencia en la importancia del discurso multidisciplinar y convencidos de que los fenómenos, cualesquiera que sean, se hallan estrechamente vinculados y no se dan de forma separada.

Quizá el estudioso más equilibrado de la posmodernidad sea Fredric Jameson, y dos de sus textos nos parecen clave a la hora de abordar este asunto, y esto en la medida en que esquematiza muchos de los tópicos –no en un sentido despectivo- de la corriente: nostalgia, *pastiche*, parodia, ironía, intertextualidad, fin de la historia, populismo estético, simulacro, fragmentación, espacio e hiperespacio... Sus textos fundamentales para nuestros fines son *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* (1984) y *Estética geopolítica* (1992).

Estudiosos como Huysen o Calinescu sólo dan palos de ciego a la hora de establecer qué constituye la posmodernidad. Lyotard, en cambio, sí aporta algún dato interesante para nuestro propio análisis, a saber, el estudio de los metarrelatos, pero esto apunta a algo que ya Nietzsche y posteriormente Foucault y Barthes<sup>4</sup> habían señalado a propósito de la muerte de Dios y del sujeto/autor respectivamente. Filósofos como Baudrillard, sencillamente lo dan por supuesto y los detractores, como Greenberg, no habían conseguido previamente comprender tampoco qué es eso a lo que el término “posmoderno” apuntaba, qué añadía de novedoso. Esta confusión no se debe a algún tipo de incompetencia por parte de los estudiosos mencionados. La valía de estos pensadores de primera línea está, desde nuestro punto de vista, más que debidamente probada. El problema radica en una formulación confusa del término.

---

<sup>4</sup> En su caso esta muerte adopta la forma de la “muerte del autor” (Barthes, 1968).

Hemos hecho referencia únicamente a los autores que pueden tener relevancia a la hora de comprender lo posmoderno en un marco estético y hemos dejado de lado el tratamiento más estrictamente filosófico y político, como es el llevado a cabo por Habermas, Chomsky o Christopher Norris, dado que queda fuera de los límites de esta investigación –donde los intereses son de orden estético- si bien estimamos oportuno mencionarlo dado el enorme peso de dichos pensadores.

En el marco cinematográfico la confusión no es menor. Sirva como ejemplo algún texto de Gómez Tarín (2006: 21) donde, retomando a Robert Stam y Peter Wollen, caracteriza la modernidad cinematográfica del mismo modo que suele caracterizarse la posmodernidad (Molina Foix y otros, 2005). Algunos críticos llegan a sostener que no ya la posmodernidad, sino la modernidad en sí misma es problemática. En cuanto al tema de la modernidad en el cine, o del “cine moderno” como tal, todavía no se ha dedicado un estudio pormenorizado en castellano a explicar cuáles son sus verdaderas características, en parte porque en el ámbito de la historia del cine aún no se ha expuesto de forma clara qué se entiende por “modernidad”. Para algunos, la modernidad llegaría con los films expresionistas de Fritz Lang y para otros, con los largometrajes neorrealistas de Rossellini. Hay quien delimita tal advenimiento a un solo film (Robert P. Kolker lo fecha en 1960 con la realización de *Psicosis* [*Psycho*] de Alfred Hitchcock) y quien afirma incluso que la modernidad todavía no ha llegado al cine<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Cfs. Viejo, 2001: 53, nota 15. Sobre estas cuestiones, nosotros recomendaríamos también Stam, 2000 y Font, 2002. Aplicado al caso concreto de Jarmusch, vemos que tampoco se da un mayor acuerdo. Autores como Suárez Sánchez o Molina Foix no dudan en denominar a Jarmusch como posmoderno, mientras que otros como Breixo Viejo muestran sus objeciones, basadas especialmente en la defensa de Jarmusch como director que se opone a la muerte del arte, del Hombre y de las ideologías (Viejo, 2001: 171-172). Sobre la “modernidad” de Jarmusch, véase también Hernández Ruiz, 2003: 34.

Coincidimos con Robert Stam en la idea de que “Las cronologías engañan; los modelos falsifican” (Stam, 2000: 15) y que «muchos de los “momentos” teóricos [...] están sumamente entrelazados y coinciden en gran número de aspectos; ordenarlos linealmente implica una sucesión temporal que, en realidad, no existe» (Stam, 2000: 15). Esta afirmación es justamente lo que hemos tratado de expresar de un modo desarrollado en este pasaje. No sólo negamos esa linealidad de los “momentos teóricos”, sino que también rechazamos la linealidad en las prácticas y momentos cinematográficos. Abogamos por una coexistencia de planteamientos no únicamente a nivel global sino también dentro de la obra de cada director (o incluso dentro de una misma película).

Después de estas consideraciones es razonable formular dos preguntas fundamentales: ¿en qué sentido es Jarmusch un renovador?, ¿por qué elegir a Jarmusch? A nuestro juicio, es el ejemplo más equilibrado del cine al que queremos hacer referencia, esto es, el cine que conserva todos los elementos propios del medio, lejos de excesos experimentales más próximos al videoarte que al cine en sentido estricto (véanse, a modo de ejemplo, los últimos trabajos de David Lynch, Peter Greenaway o Godard), pero que afronta el reto de una renovación profunda, cada vez más asumida por el conjunto de cineastas, al menos por aquellos cuya obra no se orienta exclusivamente al entretenimiento. Asimismo, en su filmografía encontramos todos los ingredientes propios del nuevo cine, y en general de una cierta corriente artística y de teoría estética contemporánea: intertextualidad, fragmentación, mezcla de alta cultura y cultura popular (doble codificación), *collage*, mezcla de realidad/ficción, ironía, reflexión sobre los mecanismos de representación fílmica y manifestación de su

ficcionalidad, cinefilia, relectura de la tradición, y otros elementos que iremos comentando a lo largo de nuestra investigación<sup>6</sup>.

Es decir, Jarmusch lleva a cabo todo un replanteamiento del cine hegemónico – por no llamarlo clásico<sup>7</sup> – pero desde dentro del cine, sin caer en la experimentalidad extrema del videoarte o el *underground* más radical –tipo *Cinema of Transgression*–. Tampoco en posiciones cercanas a los autores posmodernos, que asumen la muerte de las ideologías, la Historia (el tiempo), y, en última instancia se sumen en un nihilismo insalvable, que conduce a una suerte de autodestrucción, a un hedonismo desesperado o la búsqueda de una novedad esencial (cuando no exclusivamente, formal, estilística). Dicho de otro modo, Jarmusch continúa la tradición, llevando a cabo una relectura, pero siempre considerándola, teniéndola muy presente. No desea repensar y rehacer todo el cine, sino aportar una visión personal a lo existente. Y esta idea, que nos parece clave porque rompe la falsa conexión novedad formal/avance, nos trae a la mente dos citas. La primera de ellas, de Bresson, donde el director francés afirma que: “Novedad no es

---

<sup>6</sup> Sobre estas cuestiones véase Eco (1965), Jameson (1984; 1992), Molina Foix (1995), Gómez Tarín (2006), Calinescu (1987), Huyssen (1986), entre otros.

<sup>7</sup> “Abandonado este criterio, entendemos por M.R.I. (o Modo de Representación Institucional) el modo hegemónico en cada momento coincidente en su día con el “clásico” pero transformado con el paso del tiempo” (Gómez Tarín, 2006: 20). Bordwell asocia el cine clásico al “cine narrativo”, frente a las rupturas de la narratividad en el denominado “cine moderno” y Burch considera que el cine clásico iría de 1910 a 1960 o, precisando un poco más, hasta la *Nouvelle Vague* (que se inicia un poco antes de la década de los 60). Para el caso que nos ocupa, se puede considerar que el cine con el que Jarmusch tiene que lidiar es un cine, el de los 80, que presenta rasgos de ese cine “clásico” claro, transparente, lleno de personajes psicológicamente bien definidos, y, hasta cierto punto, regido por los criterios de la *Poética* aristotélica y que defiende unos valores tradicionales que nuestro director, de un modo no panfletario, deja de tener en cuenta e, indirectamente, los cuestiona. Evidentemente, también tiene que vérselas con toda la tradición anterior, incluyendo las diferentes rupturas para, desde ahí, aportar o desarrollar su propia composición. A pesar de los enormes problemas que presenta el término “Cine clásico”, creemos que con estas notas queda claro, en líneas muy generales, a qué nos referimos. Se trata de un cine transparente; con diégesis única; trama lineal y bien definida; con un final cerrado o, en cualquier caso, delimitado; con personajes bien definidos y “estáticos” (el bueno es muy bueno y el malo es muy malo, etc.); manifiesto carácter ficticio, etc.. Como decimos, no obstante, ésta es una visión muy general y sujeta a posibles críticas que no son el objeto propiamente dicho de esta investigación.



ni originalidad ni modernidad” (Bresson, 1975:94). La siguiente, de Umberto Eco, es más contundente si cabe:

¿Debemos admitir que una solución estilística sólo es válida cuando representa un descubrimiento que rompe con la tradición y por ello es compartida por unos pocos elegidos? Admitido esto, si el nuevo estilo alcanza a inscribirse en un círculo más amplio y a inserirse en nuevos contextos, ¿pierde de hecho toda su fuerza, o adquiere una nueva función? Y si posee una función, ¿es fatalmente negativa, y el nuevo estilo sirve sólo para disimular bajo una pátina de novedad formal una banalidad de posturas, un complejo de ideas, gustos y emociones pasivos y esclerotizados? (Eco, 1965: 55)

La propuesta de Jarmusch, como veremos, es formalmente renovadora (moderada) y temáticamente crítica (distanciada y ajena a la violencia). La mayor renovación jarmuschiana se da en el periodo que estamos tratando, de 1980 a 1991 y esto no es casual, ya que él comienza a dirigir en 1980 y sus objetivos más inmediatos serán las representaciones del sueño americano durante ese periodo. En dicha etapa, el cine de Jarmusch recurre a elementos muy afines a la posmodernidad, como los citados un poco más arriba, pero sin suscribir posturas como las que hemos referido. En definitiva, valoramos y reconocemos en el trabajo de Jarmusch algunas propuestas de la posmodernidad, como el rechazo del elitismo que se le suele atribuir al modernismo, pero no deseamos comprometernos con una noción históricamente cerrada o llena de contradicciones y dificultades internas. Es por ello, que hemos optado por *renovación*, flexible y perfectamente actualizable. Por otra parte, tampoco tenemos indicios para pensar que Jarmusch haga suyas muchas de las tesis de la posmodernidad.

La preocupación de Jarmusch por lo estrictamente humano, su intento por dotar a lo cotidiano de un elemento mágico o, al menos, de un carácter unificador entre las personas (un café, un cigarrillo, son el vehículo ideal para sacar a los seres humanos de la falta de comunicación en la que han caído), su dimensión moral –que no moralizante– así como su tratamiento del mestizaje racial, cultural y de clase nos hacen difícil asociarlo a posiciones nihilistas, próximas a las tesis de la muerte del Hombre. Éstas arrastran desde Nietzsche hasta encontrar su formulación más precisa en filósofos como Foucault. Su respeto por la tradición, sin la cual es prácticamente imposible comprender nada de lo que Jarmusch desarrolla, no nos autoriza a sostener que haga suyas ideas como la del fin de la Historia, más bien todo lo contrario. De su ausencia de dogmatismo no podemos deducir que niegue el valor, si no de las ideologías, sí de los ideales. En este contexto podemos citar el siguiente párrafo de Guy Debord:

La lucha entre tradición e innovación, que es el principio interno del desarrollo de la cultura en las sociedades históricas, sólo puede continuar merced a la permanente victoria de la innovación. Sin embargo, la innovación cultural depende únicamente del movimiento histórico total que, al cobrar conciencia de su totalidad, tiende a superar sus propios presupuestos culturales y se orienta hacia la supresión de toda separación (Debord, 1996: 152, párrafo 181)

El trabajo de Jarmusch asume esa doble dimensión: innovación y asunción del valor global de la historia, encarnada en su caso en el respeto y recurso constante a la tradición, fílmica en este caso. Y, en este sentido, se separa de la “tradición” posmoderna.

Las aportaciones de nuestro director son variadas: dio, en su momento, un nuevo impulso al llamado cine independiente. Etiqueta con más sentido en los años 80 que en

la actualidad, dado que entonces aún era posible hablar de estudios totalmente desligados de la gran industria<sup>8</sup>. Éxitos comerciales y de crítica como *Extraños en el paraíso* acercaron a un público más general la estela del *underground*. Asumió el papel decisivo de la banda sonora dentro de los films, no como mero ornamento. Demostró cómo la ausencia de una trama fuerte o de final feliz puede dar lugar a trabajos sumamente interesantes. Reabrió las puertas de un cine minoritario y con una mayor carga cultural al público de la década de los 80, bastante adormecido –sobre todo por lo que al público norteamericano se refiere- y contribuyó a difundir la figura del anti-héroe. De este modo se alejó del patrón de triunfador (incluso *yuppie*) tan presente en el cine de aquella época, dando cabida a un nuevo tipo de personaje que tendría gran proyección en películas como las de Aki Kaurismäki, Tom Dicillo o los hermanos Coen. Rescató a viejos directores bastante caídos en el olvido, tales como Nicholas Ray, Samuel Fuller, John Cassavetes, Seijun Suzuki, Bresson o Jean Pierre Melville, llevando a cabo una relectura y reinterpretación creativa de los géneros, en especial del cine negro. Esta estrategia sería posteriormente explotada por directores como los hermanos Coen o Tarantino.

Creemos por lo demás, y parafraseando a Borges, que cada autor crea a sus precursores. Y lo que es más importante a nuestro juicio, Jarmusch retomó la mejor tradición europea y revitalizó la cuestión humana en el cine norteamericano, lejos del virtuosismo tecnológico y la presencia absoluta del efectismo, mostrando la magia de lo cotidiano, en la línea de escritores como Paul Auster y cineastas como Wayne Wang<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> Es indudable que hoy los sigue habiendo, pero desde luego no son esos los que financian los trabajos de Jarmusch o de otros directores erróneamente denominados *indies*, como Tarantino, los hermanos Coen, Dicillo, etc.

<sup>9</sup> Sobre las cuestiones referidas al “efectismo” y lo “*escópico*”, “la exhibición del efecto o golpe visual, para goce del ojo del espectador” (Company y Marzal, 1999: 29) véase esta obra. En ella también encontramos, entre otras cosas, unas sugerentes notas sobre *Smoke* (Wayne Wang, 1995).

Desde el punto de vista formal, dio un nuevo giro a la estructura no lineal de los films, recurriendo al formato de cortometrajes, construyendo un largometraje o a las historias en paralelo que tan buenos resultados darían a Quentin Tarantino, por mencionar el ejemplo más notorio. Llevó a cabo sugerentes reflexiones fílmicas acerca del tiempo, gracias al mimo por los tiempos muertos y al uso de elipsis temporales –de las cuales las más famosas sean las de *Extraños en el paraíso*, donde no se recurría al fundido en negro, sino a la pantalla en negro directamente- y también rechazó el lenguaje habitual en términos de plano/contraplano (en *Extraños en el paraíso* no hay ni un solo plano/contraplano, ni uno solo), abusando de los planos secuencia y de los largos extremadamente estáticos. Todas estas aportaciones se aprecian con mayor claridad en sus primeros trabajos. Dichos aspectos irán desmenuzándose con mayor detalle a lo largo de nuestra exposición, de modo que todo esto debe considerarse como un adelanto.

Así pues, la elección de Jarmusch como cronista del insomnio americano, más allá de las cuestiones de criterio personal o de las afinidades estilísticas personales – también, por qué no decirlo, decisivas- atiende a la doble dimensión renovadora: temática y formal. De otro modo, bien podríamos haber elegido directores tales como David Lynch, Todd Solondz o John Waters. En el caso de Lynch podemos decir que su crítica al sueño americano ha ido reduciéndose paulatinamente o, al menos, diluyéndose dentro de una mayor preocupación por los aspectos formales (lo que no implica, ni mucho menos, que haya desaparecido del todo). En los otros dos ejemplos sucede todo lo contrario. Solondz y Waters ofrecen lecturas críticas en formato estándar. Algo que también encontraríamos en el cine de Jarmusch si nos ocupásemos de su segunda etapa.

Los nuevos movimientos en cualquier área no surgen de la nada, sino que cuentan con numerosos precedentes y son la respuesta a problemas que se han planteado en el pasado. En este caso no podía ser diferente. Jarmusch nos ofrece numerosas referencias fílmicas –también musicales y literarias- sobre las que se edifica su propia obra. Sólo comprendiendo de dónde vienen y qué resuelven ciertas propuestas podemos comprenderlas cabalmente. En nuestra ayuda acuden las propias declaraciones de Jarmusch, quien afirma que “América es una especie de cultura de usar y tirar hecha a partir de la mezcla de otras culturas [...] Para hacer una película sobre América me parece lógico tener al menos una perspectiva de lo que se ha trasplantado desde otras culturas, porque la nuestra es una colección de influencias trasplantadas” (Jarmusch en Holmes, 1986). Es importante resaltar en este punto que tal operación sólo tiene sentido cuando apuntamos a un ámbito académico o a un “espectador informado” –como diría Godard- dado que, de no tener dichas claves, tampoco quedaría imposibilitado del todo el disfrute de sus films por parte de un espectador medio. Es más, y aquí introducimos un matiz a una cuestión controvertida en nuestro texto (el peso ambiguo de Brecht en la obra de Jarmusch), Juan Antonio Suárez sostiene que su planteamiento, a diferencia de los de Kenneth Anger, Godard o Chris Marker, por emplear sus ejemplos, no fomenta el distanciamiento brechtiano y que puede ser visto a modo de película convencional<sup>10</sup>. Los dos niveles, no obstante, quedarían perfectamente delimitados, aunque entreverados. Por nuestra parte precisaríamos que eso es así –lo cual puede ser dicho

---

<sup>10</sup> Texto completo en Suárez Sánchez, 2007: 100. Breixo Viejo, del mismo modo, relativiza el impacto de Brecht al sostener que, si bien Jarmusch se sirve de los mismos procedimientos, su finalidad es otra, a saber: la construcción de una “mirada irónica” (Viejo, 2001: 81).

también de los primeros trabajos de Godard, no de los últimos- mas si olvidamos la otra “capa”, la culta, perdemos gran parte de lo que el cine de Jarmusch nos ofrece.

Nuestra metodología, como se ha mencionado en el apartado anterior, combina el análisis puramente fílmico con el uso de conceptos y categorías propios de la estética filosófica y de la filosofía en general, ya que estamos convencidos de que cualquier debate en la actualidad debe presentar un carácter interdisciplinar y abrir un diálogo entre los diversos saberes y prácticas. Es por ello que el comentario y el análisis de otras fuentes, además de las propias de Jarmusch, el recurso a la terminología propia del cine y del análisis fílmico serán una herramienta constante a lo largo de nuestra investigación.

Creemos que la pura exégesis en términos cinematográficos (plano, secuencia, ritmo, continuidad, *travelling*, fotografía, sonido, montaje...) resulta insuficiente para poder analizar debidamente un film. Mucho menos las transformaciones y aportaciones de un director como Jarmusch, muy vinculado a su contexto y muy ligado a la tradición, sin la cual resulta prácticamente imposible comprender ninguna de las operaciones que lleva a cabo. Del mismo modo, una aproximación meramente conceptual, sin atender a los detalles técnicos y al lenguaje fílmico, así como a la tradición cinematográfica, desdibujaría parte de su trabajo.

A la luz de lo ya comentado, queremos señalar que nuestro propósito en este apartado no es meramente hacer un recorrido por las fuentes de las que se nutre el cine de Jarmusch, sino analizar de qué modo dichas fuentes han sido manejadas e interpretadas por él, así como poner de manifiesto qué tipo de cuestiones aborda, resuelve o sugiere dentro del plano estético. En última instancia, estudiar las propuestas y aportaciones de Jarmusch una vez apuntadas sus referencias. Afirmamos que del

análisis de pautas y herramientas empleadas por Jarmusch a la hora de revisar los *hipotextos* fílmicos podremos extraer también nosotros una serie de criterios para comprender mejor sus propias propuestas. No es casual, pues, que en el presente capítulo la referencia a fuentes bibliográficas y la cantidad de citas sea casi excesiva. Esto atiende a un deseo de documentar exhaustivamente nuestras afirmaciones, evitando así cualquier sospecha de interpretación libre o gratuita.

Asimismo pretendemos zanjar algunas cuestiones referidas a la relación de Jarmusch con sus predecesores, que encontramos repetidas constantemente en la bibliografía sobre su obra, pero no siempre debidamente justificadas. A nuestro juicio, se suele producir una contaminación textual, un efecto “corta-y-pega” de la información sin contrastarla debidamente. En cierto modo, o en gran medida, esto se debe a que la bibliografía científica sobre el director que nos ocupa es todavía escasa<sup>11</sup>.

En este capítulo queremos también, por último, analizar el alcance real de los predecesores de Jarmusch en su producción, trazando así una contextualización de su obra más que desde una perspectiva “biográfica” desde un modelo “biocultural”.

---

<sup>11</sup> No es casual que el nombre de Viejo, Suárez Sánchez, Hertzberg o Andrew aparezcan hasta la saciedad a lo largo de estas páginas. A pesar de sus deficiencias son, con diferencia, los textos más completos sobre Jim Jarmusch (al menos los tres primeros. El cuarto es un texto breve, pero todo muy recurrente –precisamente por la escasez de textos sobre el autor sobre todo hasta el año 2000-). Si se nos permite la nota de humor, y se nos concede un voto de confianza, aseguramos que hemos leído más de cinco libros para la elaboración de esta tesis doctoral.

## 1.1- El cine durante el periodo Reagan

Resulta innecesario decir que este apartado tiene un carácter introductorio o de aperitivo conceptual e histórico. Dado que es el tipo de cine (el tipo de representación) contra el que reacciona Jarmusch, será desarrollado en profundidad no sólo en un apartado concreto, sino a lo largo de todo el segundo capítulo mediante referencias fílmicas más precisas.

El periodo del cine de Jarmusch que nos ocupa (1980-1991) coincide con un margen de tres años, con el mandato de Ronald Reagan, de 1981 a 1989. La Guerra Fría llegaba a su fin, pero no por ello podemos decir que la situación internacional fuera estable. La naturaleza del armamento tanto estadounidense como soviético hizo que se acuñase el término MAD (Mutual Assured Destruction)<sup>12</sup>. El equilibrio, por tanto, era irreal. Reagan impulsó el desarrollo de escudos contra armas nucleares enemigas –que serían retomados por Bush Jr. posteriormente- de tecnología láser y misiles interceptores. Todo eso sería denominado “Guerra de las galaxias”, sin duda motivado por la película homónima. Reagan, a pesar de ello, pareció devolver el ánimo a una América todavía sujeta al fantasma de Vietnam, constituyendo de nuevo una nación fuerte y anunciando justamente el fin de ese “Síndrome de Vietnam”. Esto puede verse en ejemplos tardíos, muy próximos a la era Reagan, en obras como *El cazador* (*The Deer Hunter*), de Michael Cimino (1978), *Apocalypse Now*, de Coppola (1978) y en otros trabajos ya realizados durante su mandato: *Acorralado* (1983) y *Rambo* (1985), *Desaparecido en combate* (*Missing in Action*, Joseph Zito, 1984) y su secuela de 1985 (dirigida por Lance Hool), *Platoon* (Oliver Stone, 1986), entre otros títulos. *El cazador*,

---

<sup>12</sup> No incidiremos en el posible juego de palabras al que da pie el término MAD (loco).



no obstante, es la primera película con relativo presupuesto que aborda la guerra de Vietnam. Con anterioridad se habían realizado otros films, pero sin tanta difusión ni presupuesto<sup>13</sup>. Esto tendría, como se verá más adelante, su clara proyección cinematográfica en obras como la serie *First Blood* I (Ted Kotcheff, 1982) y II (George P. Cosmatos, 1985) (*Acorralado* y *Rambo* respectivamente). Otros autores, como Robin Wood (1986) y Breixo Viejo (2001), por el contrario, hacen un balance más desfavorable. Ambos coinciden en la decadencia y mayor índice de estupidez que caracterizó su mandato. Sirva la siguiente cita como indicador de esta posición: “Al reflexionar sobre los años ochenta, el crítico de arte Robert Hughes aseguraba que, para definir la situación en la que el reaganismo había sumido a los Estados Unidos, sólo había un sustantivo: “decadencia”.

Con la eficacia de un sonámbulo- señaló Hughes- [Reagan] educó a América hasta rebajarla a su nivel. Dejó a su país en 1988 un poco más estúpido que en 1980 y mucho más tolerante con las mentiras, porque su estilo de presentar las imágenes cortaba el vínculo entre las ideas y estimulaba la derrota del pensamiento (Viejo, 2001: 18-19)<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Agradecemos a Amaya Muruzábal permitirnos reproducir fragmentos de su tesis doctoral, aún inédita, sobre *La representación cinematográfica del regreso*. El primer capítulo es un resumen magnífico de los antecedentes del conflicto en Vietnam y aporta numerosas claves para entender el tratamiento fílmico del mismo. Nos sentimos también muy agradecidos hacia Susana Torrado, que hizo las veces de amable “intermediaria”.

<sup>14</sup> La crítica de Viejo al reaganismo sigue en Viejo, 2001: 17-19. El texto de Hughes al que hace referencia es Hughes, R., *La cultura de la queja. Trifulcas norteamericanas*. Barcelona, Anagrama, 1994.

Jameson, refiriéndose al asentamiento de la cultura posmoderna estadounidense, afirma: “Pero éste es el momento de llamar la atención del lector sobre algo obvio: a saber, que toda esta cultura posmoderna que podríamos llamar estadounidense, es la expresión interna y superestructural de toda una *nueva* ola de dominación militar y económica norteamericana de dimensiones mundiales: en este sentido, el trasfondo de la cultura lo constituyen la sangre, la tortura, la muerte y el horror” (Jameson, 1984: 19). Las cursivas son nuestras. Teniendo en cuenta que nos referimos a un texto de 1984, es fácil ver a qué nueva ola de dominación se está refiriendo el autor.

La argumentación de Wood tiene más que ver con la producción de películas orientadas al entretenimiento, lo que, a su juicio, contribuyó a eludir cuestiones más fundamentales y tuvo el efecto de un narcótico. Asimismo, su análisis se centra en la crítica de los aspectos orientados a mantener el *statu quo* (patriarcado, primacía del hombre blanco, heterosexual, la familia nuclear, etc.)<sup>15</sup>.

Nuestro interés no es, obviamente, ni posicionarnos con respecto al gobierno de Reagan ni recrear ese momento histórico. Lo que pretendemos, repetimos, es analizar el tipo de cine que por aquel entonces comenzó a hacerse y ver hasta qué punto el cine de Jarmusch surge como una suerte de reacción.

Juan Antonio Suárez afirma que, tal y como Robert Frank retrata la otra América de Eisenhower, Jarmusch hace lo mismo con la de Reagan (Suárez Sánchez, 2007: 36). Es importante hacer aquí un matiz. Ciertamente que Jarmusch retrata el otro lado de la sociedad norteamericana de los 80, por así decirlo, el *insomnio americano* en lugar del sueño americano –en este sentido podemos afirmar que no es el Rockwell del cine, sino el Edward Hopper (o el Eric Fischl, aunque en menor grado)- pero no hay carga política explícita. O, citando a Breixo Viejo:

La América que presenta Jarmusch no es el país de las oportunidades ni de las grandes promesas de reaganismo; es la América del Insomnio Americano, una tierra helada y fantasmal, una playa baldía, un paisaje arruinado por las fábricas, un territorio por el que los personajes vagan sin rumbo en busca de un destino prometido e inexistente, más extraño que el paraíso: la América del Sueño Americano (Viejo, 2001: 78)<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> A este respecto véase también Pfeil, 1998.

<sup>16</sup> Véase también Hernández Ruiz, 2003: 35.

A diferencia de otros directores del momento como Spike Lee o los integrantes del *Cinema of Transgression* (que serán abordados con detalle en el siguiente apartado), Jarmusch no desarrolla un discurso de orden ideológico explícito. Su cine es esencialmente apolítico (al menos hasta *Dead Man*, que se sitúa fuera de los límites nuestro estudio). Por apolítico queremos decir no adscrito a ninguna ideología política vigente: ni la de Reagan ni la de sus detractores más enérgicos. Obviamente, todo cine (u obra de arte en general) presenta una serie de elementos ideológicos, aunque sea de modo implícito. En el caso de nuestro director, él mismo nos da información sobre su postura: “Tengo fuertes convicciones políticas, pero no siento que mi trabajo sea al lugar donde manifestarlas”<sup>17</sup>. Con el fin de aclarar bien este extremo, repetimos que nuestro objetivo aquí es desvincular la obra de Jarmusch del panfleto. En este sentido, podemos afirmar que la conexión tiene un carácter básicamente cronológico: se dieron en la misma franja temporal, pero, si bien sí entraña –y de un modo determinante- una reacción contra el cine de la época (contra lo que representaba), no supone un ataque directo contra la política de Reagan. De hecho, su obra tiene un cariz más humano y poético que político en general.

Los años 80 en el terreno cinematográfico se caracterizaron por una cierta polaridad: por un lado, se produjeron un número ingente de películas orientadas al entretenimiento en sentido más estricto y, por otro, el auge de géneros extremadamente violentos y con alto contenido sexual, a modo de contrapunto meramente estilístico, dado que, como veremos, en ambos casos hay un deseo de preservar el *statu quo*.

---

<sup>17</sup> Procede de la entrevista concedida a Luc Sante y recogida en Hertzberg, 2001: 97.

Por lo que respecta a las primeras, no obstante, podríamos llegar a decir que se pidió al público adulto que mirase a la pantalla con ojos de niño (Wood, 1986: 145-147; Muruzábal, 2007: 271; Cook, 1998: 23), algo que ya se había solicitado con *Tiburón* (*Jaws*, Steven Spielberg, 1975) o la *Guerra de las galaxias* (*Star Wars*, George Lucas, 1977). Alcanzó el paroxismo en la década de los 80 con trabajos como *Porky's* (Bob Clark, 1982) –que contaba con antecedentes como *Desmadre a la americana* (*Animal house*, John Landis, 1978)-, sus dos secuelas y sus numerosos imitadores –*Los albóndigas en remojo* (*Up the Creek*, Robert Butler, 1984), así como otras películas de temática *nerd* y universitaria en general. Ejemplos del infantilismo *made in USA* también son la serie de *La revancha de los novatos* (*Revenge of the nerds*, Jeff Kanew, 1984) o films más (aparentemente) inocentes del estilo *Los Goonies* (*The Goonies*, Richard Donner, 1985), *E.T.* (Steven Spielberg, 1982), *Indiana Jones: En busca del arca perdida* (*Raiders of the Lost Ark*, Steven Spielberg, 1981. La secuela de 1984 dirigida igualmente por Spielberg)<sup>18</sup>, *Regreso al futuro* (*Back to the Future*, Robert Zemeckis, 1985) y sus secuelas, *Los cazafantasmas* (*Ghostbusters*, Ivan Reitman, 1984) –que también contó con entregas posteriores-. El género de ciencia ficción –*Cortocircuito* (*Short Circuit*, John Badham 1986)- o de pseudo-terror para niños y adolescentes como *Gremlins* (Joe Dante, 1984) –y sus múltiples emuladores, como *Critters* (Stephen Herek, 1986)- también tuvo su importancia a la hora de difundir el estilo de vida americano.

La lista de trabajos de este tipo es verdaderamente extensa, si bien todos ellos presentan elementos en común, tales como dinamismo, modo de vida urbano,

---

<sup>18</sup> Como quedará patente sobre todo en las obras de terror, los 80 consolidaron la era de las secuelas o, como Wood afirma, la era de “secuelas y repetición” (Wood, 1986: 144). El propio Jarmusch afirmó que “era una plaga en Hollywood” (Carr, 1986).

hedonismo, individualismo, despreocupación, búsqueda de un estilo *cool* (traducible por los modismos “guay”, “molón”), desenfadado... “Si el cine de los 80 destacó por algo fue por su colorido y sus aires casi festivos” (Guillén y Puente, 2008: 153). Los personajes de todas estas películas comparten y defienden el estilo de vida americano y exhiben un cierto infantilismo. Wood sostiene que ese infantilismo se encuentra ligado al deseo de no asumir responsabilidades (Wood, 1986: 147).

Dentro del campo de la filosofía, autores como Lipovetsky llevan a cabo un diagnóstico diferente y ese infantilismo de nuevo cuño se halla en relación con las políticas del yo, una búsqueda de la felicidad y de la individualidad irrestricta y –mucho nos tememos– irresponsable (la “ética indolora”, acuñada por Lipovetsky), la preocupación por el tiempo y el envejecimiento –obsesión por la salud y el aspecto juvenil– y una búsqueda sin límites de lo nuevo (unido al *revivalismo* y el gusto por lo retro, que aportaría una especie de raíces o suelo estable ante ese desarraigo existencial que él describe. Lipovetsky, 1992). El imperio de lo novedoso también es señalado por Wood, “New is Good” (Wood, 1986: prólogo XXIII-XXV). A este respecto el dictamen de Robert Bresson es contundente: “Novedad no es ni originalidad ni modernidad” (Bresson, 1975: 94). Esta cita es de suma importancia en este trabajo de investigación y esto por dos razones: por la influencia del propio planteamiento bressoniano en Jarmusch y porque es una idea clave en todo nuestro entramado argumental. La renovación que se atiene al marco de la tradición, no solo con respecto a ella sino dentro de ella, respetándola y no tratando de destruirla o suplantarla por otra *nueva ola*, y que nosotros estamos trazando como uno de los puntos fuertes de Jarmusch, queda más que justificada por esta sentencia. En otras palabras, Jarmusch asume el peso de dicha tradición fílmica y el hecho de que el lenguaje fílmico, salvo pequeños matices, está “agotado” (en un sentido no negativo). Podemos imaginar todo tipo de innovaciones: un

cine digital, un mayor deseo de ceñirse a la realidad humana y tecnológica (documentales, verdaderos y falsos), la ausencia de salas, otros medios de difusión, el cine en 3D o, incluso, la posibilidad de un “cine” basado en realidades virtuales donde el espectador (ya “actor”) interactuase. En cualquier caso, si es cine tal y como lo entendemos, todo está ya ahí:

De hecho, todos los procedimientos usados son, entre otras cosas, citas de todos los sistemas de manipulación de imágenes hechos a lo a lo largo de la historia del cine. No falta nada: desde el iris inventado por Griffith en la segunda década del siglo XX y retomado por Truffaut cuarenta años después, hasta el montaje de atracciones de las vanguardias soviéticas, los *ralentis* y acelerados del impresionismo francés, las acciones alternadas y paralelas del cine clásico norteamericano, las fracturas temporales de un cine heredero del objetivismo literario, los congelados de la imagen del propio Godard de los ochenta y, por supuesto, el largamente debatido y teorizado plano secuencia del cine moderno que, en medio de todo el arsenal retórico que tienen estas *Historie(s)*, aparece disimulado y, sin embargo, está presente (Filippeï, en Oubiña (ed.), 2003: 65)

Esta cita procedente de un examen de la obra de Godard es perfectamente aplicable a lo que estamos defendiendo. Gracias a Godard, Greenaway, Lynch, Herzog, Kiarostami y otros tantos, el cine ha alcanzado su grado máximo de disolución formal<sup>19</sup>. En este sentido tenemos los experimentos de Sokurov con *El arca rusa (Russkij Kovcheg, 2002)*, que rodó sus noventa y seis minutos en una sola toma, sin cortes ni montaje, gracias a la tecnología digital, logrando así el sueño incumplido de Hitchcock en *La soga (Rope, 1948)*; la correspondencia filmada entre Erice y Kiarostami o el proyecto de 365 cortometrajes (uno por día) de Jonas Mekas que pueden verse en su

---

<sup>19</sup> Lo demás es, principalmente con apoyo de la tecnología, extremar dicha ruptura (o caer en el videoarte).

página web. Si se presta atención, resulta fácil ver hasta qué punto ello resulta una innovación profunda del medio o un coqueteo con la tecnología.

Jarmusch apuesta por las historias y por una forma novedosa de llegar al espectador siguiendo los parámetros del cine estándar. Evidentemente, esto no significa que no se atreva a formular algunas cuestiones acerca del medio en sí y lleve a cabo por ello sus propias tentativas de matizar o utilizar personalmente lo existente. Es el caso de las reflexiones sobre el esquema plano/contraplano, la acción fuera de campo, el ritmo, el tempo y el tiempo –la elipsis y los planos secuencia-, el movimiento de cámara (o ausencia de él), etc. Pero el peso no recae sobre la tecnología o la búsqueda de un lenguaje fílmico absolutamente nuevo, en el sentido de desechar e ignorar lo anterior. Algo, por lo demás y a nuestro juicio, imposible. La breve historia del cine encierra ya todos los ejemplos y contraejemplos imaginables, todas las tendencias, todos los recursos, todas las contradicciones y elementos que permitan demoler cualquier teoría excesivamente rígida. El cine sólo nos deja organizarlo con fines académicos, didácticos, históricos u organizativos, pero, en realidad, se sustrae a cualquier discurso taxativo. Jarmusch sabe que sólo puede operar a través y en las grietas, aportando un granito de arena a este desierto de celuloide.

En muchas de las producciones de los 80 el componente sexual, como se ha comentado, era verdaderamente elevado, rozando lo que suele denominarse *softcore*. No eran escasos los trabajos que mezclaban sexo, lenguaje malsonante con extrema violencia, tal y como sucedía en la mayor parte de los trabajos protagonizados por Charles Bronson en aquella época, añadiendo un grado de violencia a los trabajos anteriores de Clint Eastwood, tales como las entregas de *Harry* sobre todo e incluso a

las protagonizadas por el propio Bronson una década antes como, por ejemplo, *El justiciero de la ciudad* (*Death Wish*, Michael Winner, 1974)<sup>20</sup>. Éstas seguían la línea argumental del héroe dudoso que limpia las calles (la “Excremental City”, como es denominada por Wood, 1986: 46 y ss.) de basura humana, tal y como llevase a cabo Travis Bickle (*Taxi Driver*, Martin Scorsese, 1976) (Wood, 1986: 46). Con características similares encontramos películas como *El exterminador* (*The Exterminator*, James Glickenhaus, 1980), que además cuenta con el aliciente de tener como protagonista a un veterano de Vietnam (al igual que Travis).

Esta temática tuvo múltiples variantes, igualmente híbridas: las de la lucha entre desechos humanos, maleantes y diversas bandas urbanas (*Los guerreros del Bronx, I guerrieri del Bronx*, Enzo G. Castellari, 1982 –vemos que Europa (la película es de producción italiana), no escapó a los ecos temáticos de Norteamérica-; la conjunción de vandalismo, héroe solitario y era post-nuclear, como la exhibida en la serie *Mad Max*, (George Miller, 1979 [estreno internacional, 1980]). En esta ocasión fue Australia la que compartió terrores con los Estados Unidos. La temática llegó al paroxismo del mestizaje con *Curso del 84* (*Class of 1984*, Mark L. Lester, 1982) donde se combinaba la temática estudiantil, con la de héroe que se toma la justicia por su mano, la violencia urbana, el tráfico de drogas, las bandas, la estética punk, etc.

Tanto los films bélicos como la serie *First Blood* o *Desaparecido en combate*, las películas orientales y occidentales de artes marciales y ninjas, o los trabajos más urbanos, como los últimos citados, se comparte el mismo esquema: héroe solitario que ha sido ultrajado y decide tomarse la justicia por su mano. Dependiendo del género, el enemigo también presenta unas características concretas: el enemigo bélico de turno; los

---

<sup>20</sup> Agradecemos a Agustín Rubio Alcover el habernos mencionado esta referencia que se nos había pasado por alto.



proxenetas, drogadictos, pederastas, maleantes y gentes de mal vivir; el sempiterno enemigo oriental, simbolizado por la mafia china o la *yakuza* japonesa, etc.

En última instancia observamos que todos estos trabajos buscan mantener el *statu quo*. Sobre la relación entre cine y mantenimiento del *statu quo*<sup>21</sup>. También relacionado con el cine de terror pero aplicable a otros géneros, encontramos el punto de vista de Carlos Losilla (Losilla, 1993). Según este autor, el cine de terror, y aplicando los mismos argumentos a los films de extrema violencia y otros subgéneros, surge como reacción a ese *statu quo*, como manifestación de elementos reprimidos. Robin Wood (1986) también dedica unos capítulos de su libro al género de terror. En líneas generales, comparte los puntos de vista de Losilla si bien acentúa la carga sexual. También podemos encontrar algunas notas interesantes, sobre el terror, el cine de catástrofe y el mantenimiento del *statu quo* y otros temas afines en Ramonet, 2000. Algo que los tres trabajos tienen en común es la reflexión acerca de algunas ideas contenidas en el ineludible artículo de Freud “Lo siniestro (lo ominoso)” (“Das Unheimliche”, 1919). Concretamente las tesis del “retorno de lo reprimido” y “lo familiar reprimido”. Mientras que Carroll se separa de esas tesis para explicar el género de terror, Losilla y, sobre todo, Wood, lo abrazan. Wood extiende estos argumentos a otros géneros. Su análisis, aunque muy valioso, nos resulta excesivamente ligado a los temas típicamente freudianos (complejo de castración, falocentrismo, patriarcado, etc.), y a la problemática *gay* –confesada por él-. A nuestro juicio, el texto está excesivamente teñido de cuestiones de género, aun cuando no son tan explícitas ni determinantes en los films que él aborda. En cualquier caso, hay en su texto una gran cantidad de aspectos valiosos que iremos sacando a colación al hilo de nuestra argumentación.

---

<sup>21</sup> Véase Carroll, 1990.

Las películas mencionadas son trabajos tan conservadores como la política de Reagan y buscan claramente volver a construir un espíritu americano libre/liberador, justo y triunfador –figura, por cierto, clave en el cine de la época-. En esta línea, surge un nuevo grupo de superhéroes, contrastando con los personajes de los films de los 70, cuya función queda perfectamente reflejada en esta observación de Robert Towne:

Durante gran parte de los años setenta, el objetivo era revelar la disparidad entre lo que el país afirmaba ser y lo que los directores percibían. Y había un público interesado en esa cuestión. *Cuando llegaron los ochenta, entramos en un mundo de súper-héroes de esteroides. Empezando por Superman, Sly, Arnold, e incluso Bruce Willis volvieron a hacer la guerra de Vietnam, y la ganaron* (Citado en Muruzábal, 2007: 274)<sup>22</sup>

O en la siguiente de Fred Pfeil “[Rambo] quien lucha y gana una segunda Guerra de Vietnam por sí mismo en el año espantoso de la reelección de Reagan” (Pfeil, 1998: 148)<sup>23</sup>.

Como puede verse, se trata de otro de los mecanismos para disipar ese fantasma de Vietnam e invertir la situación. A la luz del revisionismo reaganiano, realmente el nuevo esquema sería algo similar a: la Guerra de Vietnam fue una guerra justificada y, retrospectivamente, apelando al nuevo orden moral, fue ganada por los Estados Unidos. Esos nuevos héroes, por tanto, restaurarían y encarnarían la validez de los “Good Old Values”. Wood por su parte arremete contra esos “valores”, identificándolos con el fascismo, el racismo, el sexismo y el capitalismo “democrático” (Wood, 1986: 147).

---

<sup>22</sup> Las cursivas son nuestras.

<sup>23</sup> La traducción es nuestra.

Con menos esteroides, con las mismas características y con un mayor *sex appeal* de cara al público femenino, surgen los héroes de las sagas *Arma letal* (*Lethal Weapon*, la primera dirigida por Richard Donner en 1987) y *La jungla de cristal* (*Die Hard*, la primera dirigida por John McTiernan en 1988)<sup>24</sup>. Los personajes encarnados por Mel Gibson y Bruce Willis respectivamente tratarán de defender los viejos valores con la dificultad añadida de la nueva situación de la mujer, ocupando prácticamente los mismos altos cargos y puestos de responsabilidad que el hombre y compartiendo, o incluso superando, su estatus social y económico. Gibson y Willis asumen esa nueva masculinidad: los músculos siguen estando presentes, pero una nueva sensibilidad debe aflorar.

Como es fácil de imaginar, dicho cambio es meramente estratégico. En última instancia, se insinúa una suerte de reproche: “Mira lo que pasa cuando [tú, mujer] dejas el hogar y abandonas los viejos valores tradicionales”. El final feliz está asegurado y dicha felicidad es generada por la vuelta al *statu quo ante*.

Del mismo modo, siguió creciendo el género de terror, que tuvo un enorme desarrollo durante los años 70. Mencionaremos sólo los títulos que acabaron calando en el imaginario colectivo como las entregas de *Pesadilla en Elm Street* (*A Nightmare on Elm Street*, Wes Craven, la primera de ellas de 1984), las de *Viernes 13* (*Friday 13th*, Sean S. Cunningham, la primera de ellas de 1980), ésta última al amparo del éxito cosechado por *La noche de Halloween* (*Halloween*, John Carpenter, 1978) o *Hellraiser* (Clive Barker, 1987). También en este caso la mezcla de géneros y de elementos era frecuente: jóvenes, sexo, sangre, títulos sin tanta carga sexual, o incluso ninguna, adaptados a un público adolescente -*Jóvenes ocultos* (*The Lost Boys*, Joel Schumacher,

---

<sup>24</sup> Sobre estas dos sagas, véase el magnífico artículo de Fred Pfeil (1998).

1987), *Noche de miedo* (*Fright Night*, Tom Holland, 1985)- por mencionar algunos ejemplos.

En este sentido, el cine de los 80 toma mucho del género *exploitation* –que será tratado con más detalle en el siguiente apartado-. La temática marginal e incluso mal vista, los presupuestos ajustados y la mezcla de estilos orientados a un consumo masivo por parte, en principio, de un público más joven se impusieron con fuerza. Las estrategias fueron diversas: desde las tarifas más reducidas, sesiones dobles, las *grindhouses*, las sesiones de madrugada o *sesiones golfas* –que tanto favorecieron a David Lynch para difundir trabajos como *Cabeza borradora* (*Eraserhead*, David Lynch, 1976) o *Terciopelo azul* (*Blue Velvet*, David Lynch, 1986)-, en menor medida los autocines (ya en clara decadencia) y, especialmente, la televisión por cable o el mercado del vídeo, como detonante decisivo.

Durante esos años siguió explotándose el sistema *Blockbuster* (éxito de taquilla), ya instalado en los 70 a raíz de éxitos como *El Padrino* (*The Godfather*, Francis Ford Coppola, 1972) o *Tiburón* (*Jaws*, Steven Spielberg, 1975) (Muruzábal, 2007: 244; Cook, 1998: 12-35; Wyatt, 1998: 78-83)<sup>25</sup>. Aunque compartiendo escena con las mencionadas producciones orientadas directamente al vídeo o, sencillamente, con menos pretensiones.

También a principios de los 80 comenzaron a surgir festivales dedicados al cine independiente (Sundance, impulsado por Robert Redford en 1983 o los Independent Spirit Awards, fundado en 1984 con el nombre de FINDIE (“Friends of

---

<sup>25</sup> El primer capítulo del texto de Muruzábal es un buen documento para aquel que desee profundizar en la génesis del sistema *blockbuster*. Véase también, sobre el origen del blockbusters y los “Hollywood Brats” (Francis Ford Coppola, George Lucas, Steven Spielberg, Martin Scorsese, Brian de Palma) Cook, 1998 y Corrigan, 1998 sobre la nueva política de autor en Hollywood y el sistema *blockbuster/High Concept*, así como el artículo de Justin Wyatt (1998).

Independents”)<sup>26</sup>. Estos festivales se posicionaban como alternativas a la mentalidad *blockbuster* (Corrigan, 1998: 49; Kleinhans, 1998). Es importante señalar un aspecto: “Mientras que esas películas variaban con respecto al *producto* dominante de Hollywood, [los festivales independientes] seguían trabajando con la lógica del *sistema* dominante” (Kleinhans, 1998: 313)<sup>27</sup>, limitándose a ocupar los márgenes temáticos, por así decirlo, que la gran industria descuidaba o desatendía. No hay que olvidar que, proporcionalmente, trabajos como *Sexo, mentiras y cintas de vídeo* (*Sex, Lies and Videotape*, Steven Soderbergh, 1989) o la propia *Extraños en el paraíso*, cuyo beneficio multiplicó por veinte su coste, fueron muy rentables. Esto abriría el camino a muchos otros independientes, hasta su colapso en torno a mediados de los 90, cuando las pequeñas productoras fueron absorbidas por las grandes, convirtiéndose en *minimajors*, y grandes *majors* (salvo Disney), a su vez, fueron absorbidas por multinacionales (Augros, 2000; Weinrichter, 2003).

En este caldo de cultivo o *nicho ecológico* -tomando prestada la expresión Ian Hacking (Hacking, 1998)- surge la figura de Jim Jarmusch. Frente a las estructuras lineales y de trama fuerte comunes a todos los films del momento (los de difusión masiva, por supuesto), Jarmusch se lanza a explorar el terreno de la fragmentación, la elipsis, la trama débil –“narración débil” (Casetti, Di Chio, 1990)- o relato de “en medio” al que se refiere Breixo Viejo (Viejo, 2001). El cambio estilístico, según Viejo, entraña un cambio temático y, por extensión, de orden moral: “Su discurso, construido en sentido inverso (por medio y no por los extremos), da la vuelta a la ideología adscrita a la convencionalidad de la narración e intercambia al sueño por el insomnio y al héroe

---

<sup>26</sup> En 1986 cambió de nombre por el de Independent Spirits Awards.

<sup>27</sup> Las cursivas son del autor y la traducción nuestra.

por el perdedor. Se trata, en definitiva, de un *contradiscurso* (sic.)” (Viejo, 2001: 63). Todo este procedimiento tiene por finalidad la “desdramatización” del relato. Las comillas son acertadas, dado que no podemos hablar de desdramatización total, sino de sustitución de un tipo de dramatización por otra, lo que refuerza nuestra tesis de la renovación partiendo de lo dado. Por estos motivos, en ocasiones emplearemos el término “redramatizar”. Al igual que sucede, por ejemplo, en el cine de Ozu, los “tiempos muertos”, el gesto nimio, los pequeños detalles, los actos “triviales” y situaciones cotidianas encierran una tensión. Desdramatizando el relato de ese modo, Jarmusch da prioridad a otros elementos más marginales en el cine tales como la magia de lo cotidiano y su importancia como nexo humano o el retrato de los marginados, concretamente de los marginados existenciales. Por estos motivos afirmamos que su discurso no es político –politizado- sino humano. En este sentido, concedemos que el cine de Jarmusch presenta una fuerte impronta moral, pero, y esto es fundamental, no moralizante.

Por otra parte, encontramos en esa desdramatización una conexión (indirecta) con el *distanciamiento* brechtiano (Brecht, 1963) en el sentido de que ambos mecanismos tienen por finalidad presentar lo cotidiano de una forma nueva, esto es, de hacernos repensar lo dado y lo asumido acriticamente para que sea conocido “a conciencia” y no en lo tocante a la dimensión política de las tesis de Brecht<sup>28</sup>. Algo tan desapercibido como un café o un cigarrillo se tornan en vehículos de comunicación humana,

---

<sup>28</sup> Sobre la conexión de Brecht con el cine véase también Stam, 2000: 176-177. Más allá de las connotaciones políticas de las reflexiones de Brecht, podemos encontrar muchos puntos de unión con los planteamientos de Jarmusch (búsqueda/creación de espectador activo y no un zombi, inexistencia de búsqueda de popularidad, rechazo de estética totalizadora, negación de la omnipotencia y omnipresencia de los planteamientos aristotélicos, fragmentación, consideración de la música como algo más que un aderezo, etc.). En otros puntos, la conexión, como puede suponerse, no existe.

mostrándonos esa dimensión profunda; un perro callejero representa o simboliza tanto la soledad como la posibilidad de comunicación entre extraños.

Este distanciamiento también está muy presente en la obra de Bresson, otra de las grandes influencias confesadas por Jarmusch. Tomemos la siguiente cita de Brecht: “Distanciar un sujeto o un personaje quiere decir comenzar por lo sobrentendido, lo conocido, lo aclaratorio de dicho suceso o personaje y provocar sorpresa y curiosidad en torno a él” (Brecht, 1963: 153). Y tomemos ahora la siguiente cita de Bresson “Que la causa siga al efecto y no lo acompañe ni lo preceda” (Bresson, 1975: 79). Una anécdota recogida en sus *Notas sobre el cinematógrafo* (Bresson, 1975) acompaña a la precedente cita y refleja muy bien esta idea:

Un día, atravieso los jardines de Notre-Dame y me cruzo con un hombre cuyos ojos perciben detrás de mí algo que yo no puedo ver, y de golpe se iluminan. Si yo hubiese visto al mismo tiempo que el hombre a la joven y al niño hacia los cuales fue corriendo, ese rostro feliz no me habrían impresionado tanto; tal vez ni siquiera habría reparado en él (Bresson, 1975: 79)

Esta nota bien podría tener connotaciones hitchcockianas (que también las tiene). Pero, atendiendo al estilo de Bresson, nos resulta difícil verla sólo en esta dirección. Advirtamos lo esencial de esta historia. El rostro de felicidad en la cara de un hombre, cuando queda perfectamente explicada por la visión simultánea de sus seres queridos, no despierta gran interés, no induce a ningún tipo de “despertar”. Es algo conocido, sin ese elemento extra que nos haría sentir un cierto interés y sin el cual, como sugiere Bresson, ni siquiera repararíamos en dicho objeto. No es imprescindible que recurramos, siguiendo los ejemplos de Brecht, a ganchos tipo “en realidad”,

“efectivamente”, frases que contengan la estructura “no-sino” o que invitemos a nuestro camarada a fijarse de nuevo en ese reloj que lleva en la muñeca más de diez años, etc. Situando parte (o toda) la acción *fuera de campo* podemos llevar a cabo ese distanciamiento y, por consiguiente, esa desdramatización al fijar la atención en un nuevo punto o aspecto.

Podemos ahora tratar de razonar, todavía someramente y sin entrar en detalles, hasta qué punto el cine de Jim Jarmusch supone una reacción con respecto al cine hegemónico o típico de los 80, teniendo en cuenta esa duplicidad o doble cara. En primer lugar, y como ya se ha señalado, Jarmusch se desmarca del contexto estrictamente político e ideológico de Reagan. Su mirada tiene otros objetivos. Cuestiones como la Guerra de Vietnam no tienen cabida en su filmografía, salvo por la aparición de un personaje muy secundario en la malograda *Permanent Vacation*, el típico sin techo que afirma ser un veterano de Vietnam, cuya función en el film es más de desahuciado que de ex-combatiente. Más presencia tienen cuestiones como el desempleo. Podemos verlo en los personajes de *Bajo el peso de la ley*, los cuales no desarrollan trabajos regulares y, mucho menos, lícitos. Y, de manera evidente, en *Extraños en el paraíso*. Pensemos en la escena en la que los dos protagonistas masculinos deciden viajar a Cleveland. Preguntan a un tipo que espera un autobús que lo lleve al trabajo y le preguntan qué camino deben tomar para llegar hasta allí. Teniendo en cuenta que se hallan en Nueva York, el señor lo toma como una burla y su respuesta no puede ser más contundente: “No me vaciles, tío, que voy a trabajar”. Permítasenos transcribir el resto de la conversación:

WILLY: ¿Dónde trabajas?



TIPO: En una fábrica

WILLY: [A Eddie] Vámonos

EDDIE: Joder Willy, no debiste vacilarle de ese modo. ¿Te imaginas trabajar en una fábrica?

WILLY: No soy capaz. Ahora me siento mal.

EDDIE: No te sientas mal.

Nuestros personajes rechazan así el sueño americano y también la estructura convencional señalada por Wood o Pfeil. Ciertamente Willy es blanco y heterosexual, pero también es un inmigrante húngaro, no tiene familia ni trabajo, ni la menor expectativa. Tampoco aquí encontramos un debate político respecto a la cuestión de la situación laboral de los norteamericanos en 1980 (1984 concretamente). Ambos personajes asumen su posición y no desean en absoluto modificarla. No hay discurso político. Sólo una crónica *distanciada*. No se pretende encubrir una defensa de los valores tradicionales y la apuesta clara es por el perdedor. En este fragmento se aprecia en dos niveles: lástima por el perdedor funcional reflejado en el trabajador de fábrica y defensa del propio estatus de perdedor de los dos *deadbeats* que protagonizan la historia.

El cine de Jarmusch no se orienta en ningún caso al divertimento banal. En esta dirección podemos recordar las palabras de Cassavetes “No hay nada que deteste más que la idea de que me entretengan” o “Nunca diré que lo que hago es entretenimiento” (Recogido en Carney, 2001: 471). No recurre al efectismo visual gracias a los efectos especiales; no hay sexo ni sangre; no nos invita a mirar el mundo con ojos de niño (en el sentido de Spielberg, Donner o Lucas).

Obviamente sí apreciamos una construcción de los personajes totalmente diferente de la estándar. Frente al bueno-bueno o malo-malo del cine clásico<sup>29</sup> (con notables excepciones) o de los años 80, Jarmusch elabora una tipología híbrida, ambigua, muy en la línea de Godard o Bresson. “Y en su extremo jansenismo, Bresson muestra la misma infamia del lado de las obras, es decir, del lado del mal y del bien” (Deleuze, 1983: 167). Esta afirmación, referida a los hechos, puede extenderse, como es fácil de suponer, a los personajes. No nos extenderemos demasiado ni aquí ni más adelante sobre esta cuestión, pero no queremos dejar de señalar la enorme relación que hay entre jansenismo y taoísmo, algo que, en el caso de Bresson –en un cierto sentido tan oriental- es notable y pertinente por nuestra parte el apuntarlo. Sí es importante matizar que Bresson, sujeto a una tradición cristiana, carga con el lastre trágico de la predeterminación como algo doloroso, algo extraño al pensamiento taoísta. En oposición a la figura del triunfador, sexy, dinámico, Jarmusch dibuja una serie de individuos perdedores, poco atractivos y decididamente apáticos, aunque sin caer en una “mitificación del marginal”.

Es en la cuestión técnica y lingüística donde la diferencia se hace más notable. Ya hemos hablado del uso de largos planos, o planos-secuencia, y del estatismo de la cámara de Jarmusch, en abierto contraste con los planos de brevísima duración e intensidad en la mayor parte del cine de los 80. En lugar del dinamismo, él se decanta por la lentitud y la quietud.

Al mismo nivel que los personajes o la propia trama están los ambientes, escenarios y decorados, siempre naturales (esto es, no expresamente realizados para el

---

<sup>29</sup> Sobre los problemas del cine clásico (como concepto) y del M.R.I, véase Gómez Tarín, 2006 y *supra*.

film en cuestión). El peso de la historia queda disminuido y sustituido en parte por los tiempos muertos, los silencios.

Frente al montaje lineal, un montaje elíptico, paralelo o asincrónico. Igualmente las transiciones no se ciñen al esquema tradicional: fundidos en negro para sugerir elipsis más largas o cambio temático; encadenados que nos informan de un intervalo más breve, simultaneidad o similitud temática, así como insinúan una visión diferente sobre el mismo asunto por parte de los distintos implicados. Las transiciones de Jarmusch muestran el vacío del tiempo, la banalidad, el vagabundeo interior del personaje y una exhibición de esos otros elementos no adscritos estrictamente a la diégesis (como el entorno). Resulta innecesario dejar claro que también Jarmusch usa convencionalmente las transiciones en múltiples ocasiones. Lo que queremos aquí es mostrar las diferencias y las nuevas aportaciones y no lo común. Tendremos ocasión de volver a estas cuestiones de manera exhaustiva.

En otro orden de cosas, Jarmusch se desmarca de la búsqueda del *blockbuster* o de la estrategia del *High Concept Film*, aliándose con el bando del *indie* de los 80 (y sólo de los 80, matizamos de nuevo). No es una cuestión de necesidad. La elección de temas, su particular uso del lenguaje fílmico, su negativa a dirigir guiones escritos por otros, su deseo de trabajar con el mismo equipo técnico y artístico nos da claras muestras de su elección personal por ese tipo de cine. A este respecto, Jarmusch ha hecho algunas declaraciones que no dejan de ser un ejercicio de ironía. En una conferencia a propósito de *Dead Man*, se le preguntó por qué no había hecho películas en Hollywood, a lo que él respondió: “porque nunca me han llamado” (citado en Viejo, 2001: 52). Pero no debemos tomar esta afirmación muy en serio. En esa misma rueda de prensa Jarmusch había declarado:

Toda esa idea del cine independiente me deja perplejo. Ya no sé qué significa. Solía tratarse de películas modestas realizadas sin mucho dinero y sin la interferencia de aquéllos a los que sólo interesaba obtener beneficios a partir del film (Recogido en Viejo, 2001: 52)

Si tenemos en cuenta que *Dead Man* es de 1995, queda claro que hay un antes y un después en el cine independiente y dónde reside la diferencia. La situación de dicho cine en 1980 poco o nada tiene que ver con la de 1990, por ejemplo. Esto es algo que ya hemos apuntado repetidamente.

¿Qué es, pues, “Cine Independiente” para Jarmusch? Él nos da la respuesta:

Para mí “independiente” significa no dejar que tu trabajo sea dictado o configurado por las normas del mercado, lo cual no quiere decir que no dejes que tu película entre a formar parte de él. Cada vez que hago un largometraje, el dinero que empleo no es mío, así que, evidentemente, tengo que hacer consideraciones financieras, no soy ingenuo. Pero para mí el dinero sirve a la película y no la película al dinero tan pronto como el trabajo está a disposición del presupuesto y no el presupuesto a disposición del trabajo, se acaba la “independencia”<sup>30</sup>.

El dictamen no puede ser más contundente<sup>31</sup>. Por otra parte, sabemos que Jarmusch mantiene una serie de exigencias ante las productoras, tales como la posesión

---

<sup>30</sup> Citado en “Filmmaker Focus: Jim Jarmusch”, [www.sundancechannel.com/focus/jarmusch/html](http://www.sundancechannel.com/focus/jarmusch/html), 1996. Un guiño en este sentido lo encontramos en *Noche en la Tierra* (1991) cuando el taxista Helmut asegura que el dinero no es importante, que lo necesita, evidentemente, pero que no es lo principal para él que es un “payaso”.

<sup>31</sup> En diversas entrevistas Jarmusch rechaza la etiqueta de “Padrino de los independientes”. Véase, por ejemplo, la concedida a Joshua Rothenberg recogida en *Captured* (Rothenberg, 2005: 223). De hecho, Jarmusch rechaza

del negativo, supervisión directa de la distribución, revisión de los derechos cada siete años, etc.<sup>32</sup>. De todo esto se sigue que la decisión jarmuschiana es de orden moral.

Lo que nosotros encontramos en Jarmusch no es una oposición directa al *establishment*, sino mediante el rodeo. Casi podríamos decir que Jarmusch se sitúa al margen, en otro plano. No encontramos en él una crítica explícita tal y como lleva a cabo, por ejemplo, Tom Dicillo en muchos de sus films -*Vivir rodando* (*Living in Oblivion*, 1995), *Una rubia auténtica* (*The Real Blonde*, 1997) o *Delirious* (2006)- o Robert Altman en *El juego de Hollywood* (*The Player*, 1992). Para ser exactos, e independientemente de haber usado el término “margen” un poco más arriba, Jarmusch adopta la actitud de Cassavetes y al igual que éste, “en realidad es menos un marginal que un minoritario, es decir, alguien que desea sobre todo, incluso antes de oponerse, construir su propia empresa al lado, y no a la sombra del gigante hollywoodiense, tratando por todos los medios de preservar su autonomía” (Jousse, 1992: 161). Realmente su oposición a Hollywood, más que deberse a motivos políticos, tiene su raíz en las exigencias (y limitaciones) de orden estético que la gran industria impone<sup>33</sup>. En el siguiente apartado tendremos ocasión de abundar en este rechazo de la política del dinero a propósito del cine punk y *underground*.

---

cualquier tipo de categorización. “Tratar de categorizar los movimientos artísticos o cualquier cosa es ridículo” (de la entrevista concedida a Tod Lippy y reproducida en Suárez Sánchez, 2007: 158).

<sup>32</sup> Sobre estas cuestiones y otras relativas a las cifras de producción y recaudación, véase el capítulo “Modes of Production” en David Lakly “A Sad and beautiful World: the Films of Jim Jarmusch, an American Independent Auteur” (Tesis no publicada). No hemos tenido acceso a ella, de modo que la información la hemos tomado de Viejo, 2001: 56.

<sup>33</sup> Véase Rothenberg, 2005: 223. En la entrevista concedida a Rothenberg afirma que sí hay algunos factores “políticos” (política de “empresa”) que le mueven a rechazar los dictámenes de Hollywood. Pero, repetimos, sus motivaciones son de orden estético. Dicha entrevista es un excelente documento a la hora de estudiar el punto de vista, menos radical del que pueda suponerse, de Jarmusch sobre Hollywood y que reafirma la vinculación con los planteamientos de Cassavetes.

## 1.2- Punk, No Wave, Post-Pop

Más allá del contexto histórico-político, las primeras referencias culturales de Jarmusch las encontramos en el denominado movimiento punk, o, más concretamente, en el post-punk (1978-1984), por seguir la fecha señalada por Reynolds (2005). En este trabajo nos interesa más la vertiente norteamericana, concretamente la neoyorkina, del movimiento y cómo éste derivó en corrientes tales como la *No Wave* y el *New Cinema*.

Jarmusch nació en Akron, Ohio, en 1953, en el seno de una familia de clase media. A finales de los 70, Akron se convertiría en un núcleo punk, sede de Clone Records, el sello independiente que englobaría a bandas como *The Cramps*, entre otras (Suárez Sánchez, 2007: 7)<sup>34</sup>. En esta ciudad, próxima a Cleveland, Jarmusch tuvo sus primeros acercamientos a la cultura alternativa: Frank Zappa, los escritores *Beat*, los cómic *underground* como los de Harvey Pekar, oriundo de Cleveland y conocido por la serie *American Splendor*<sup>35</sup> y las películas experimentales que se proyectaban en la única galería, por aquel entonces, de la ciudad.

Ya en Nueva York, Jarmusch comenzaría a moverse en los circuitos Punk/No Wave, “una especie de pop experimental a menudo cruzado con post-pop, minimalismo y arte conceptual en locales como The Kitchen” (Suárez Sánchez, 2007: 16). La escena

---

<sup>34</sup> Debo agradecer enormemente al autor haberme cedido las pruebas de impresión antes de que el citado volumen saliera a la venta. Sin duda se trata de uno de los mejores monográficos sobre Jarmusch publicados hasta la fecha. Todas las citas proceden del original pero están traducidas por nosotros.

<sup>35</sup> Que fue realizada en colaboración con Robert Crump y Gary Dumm –conocido el segundo en gran medida por *El gato Fritz*-. Hay un film basado en esta serie y en el propio Pekar: *American Splendor*, Shari Springer Berman y Robert Pulcini (2003). A todo aquel interesado en la evolución del cómic *underground*, le sugeriríamos la lectura de la serie *Odio* de Peter Bagge, comercializados en España por Ediciones La Cúpula. El número 2 tiene el sugerente título de “La pesadilla del sueño americano”.

previa era, sin duda, la denominada *New Wave* dominada por bandas de música, tales como la Velvet Underground, The Stooges, Patti Smith o los New York Dolls (y otras bandas de las habitualmente denominadas *proto-punk*). El propio Jarmusch fue miembro de una de esas bandas, en este caso de la *No Wave*: el grupo Del Byzanteens. Grupo sin demasiada fortuna que cuenta, a nuestro juicio, como máximo logro la inserción de dos de sus temas en *El estado de las cosas* de Win Wenders y otro tema en un cortometraje de éste (*Reverse Angle. New York City, March, 1982*).

Existe una cierta confusión terminológica y temporal a la hora de hablar de *New Wave/No Wave*. Con el fin de establecer una cronología más exacta, y siguiendo a Matthew Yokosbosky (2005), consideraremos *No Wave* en sentido estricto al periodo que va de 1978 a 1987 –y que coincide con la etapa post-punk establecida por Reynolds-. Y la *New Wave* correspondería al periodo anterior, convirtiéndose en los precursores directos. Indudablemente muchos de los miembros de la *New Wave* siguieron en activo después de 1978. Sirva esta clasificación, un tanto flexible, como guía básica.

El carácter decididamente ecléctico del movimiento –coherente con un movimiento que se consideraba, siguiendo la traducción, un “no-movimiento”, una “no-ola”- se advierte fácilmente al señalar qué grupos suelen asociarse a él, cuyos estilos son absolutamente dispares: Ramones, Patti Smith, Blondie, Voidoids, los primeros trabajos de B-52s y Talking Heads<sup>36</sup> y, ya considerados *No Wave* según la división cronológica que hemos establecido, otras bandas como Teenage Jesus & The Jerks (una de cuyos componentes, Lydia Lunch, sería una figura clave de lo que se denominaría *Cinema of*

---

<sup>36</sup> Véase el documental de Amos Poe (1976), *The Blank Generation*.

*Transgression*<sup>37</sup>, apareciendo en films de Vivienne Dick, Scott and Beth B., Richard Kern, Nick Zedd y Amos Poe). Los Lounge Lizards fue el grupo de uno de los actores fetiche de Jarmusch –y de Eric Mitchell-, John Lurie. Y Sonic Youth, cuyo primer baterista, Richard Edson, es junto a Lurie, el otro protagonista masculino de *Extraños en el paraíso*, fue otro de los integrantes del nuevo no-movimiento<sup>38</sup>.

Lo que fácilmente se percibe es el espíritu de colaboración entre artistas de las diversas disciplinas, así como la producción diversa de muchos de ellos: los Beth componían la banda sonora de sus films; Vivienne Dick formaba parte del grupo Beirut Slump; Jarmusch de los Del-Byzanteens; John Lurie además de actor y músico hizo sus incursiones en el mundo del cine, con piezas como *Men in Orbit* (1978) o la serie *Fishing with John* -una mezcla de documental, entrevista, parodia y ficción. Jarmusch es el invitado del primer capítulo-. Esto tan sólo por poner algunos ejemplos además de los ya mencionados anteriormente.

Es importante señalar cómo este movimiento, y el punk en general en Norteamérica, no estaba tan vinculado a la clase trabajadora –tal y como sucedía en el Reino Unido- sino que estaba formado por artistas con formación universitaria, intelectuales, escritores, hijos de familias de clase media. Muchos de ellos, huelga

---

<sup>37</sup> El término fue acuñado por Nick Zedd en 1985 y sería, por así decirlo, el sucesor efímero del *No Wave Cinema*. Sobre este tipo de cine, véase Sargeant, 1995. El *Manifesto* de Nick Zedd también puede encontrarse en diversos lugares de la red.

<sup>38</sup> En el mercado se puede encontrar algunos recopilatorios de grupos pertenecientes a ese difuso movimiento, pero sin duda, los más conocidos son los mencionados. Para aquel que desee profundizar en la música característica de esa ola, recomendamos *No New York* (Antilles Records, 1978) y *Anti NY. Rare music from early 80's New York Underground and some contemporary versions* (Gomma, 2001). Éste incluye uno de los temas del grupo de Jarmusch, Del-Byzanteens, concretamente “Girl’s Imagination” que ya había aparecido en la banda sonora de dos trabajos de Wim Wenders. Jarmusch colaboró en la elaboración del recopilatorio.



decirlo, eran autodidactas. En el terreno cinematográfico Scott y Beth B. estaban graduados en arte. Lou Reed (que, como Jarmusch, hace un cameo en *Blue in the face* de Wayne Wang), de la Velvet Underground, era licenciado en literatura. Jarmusch, por su parte, se matriculó en literatura inglesa y americana en Columbia, si bien no llegó a concluir sus estudios. Es sabido que se gastó el dinero de la matrícula del tercer curso en hacer *Permanent Vacation*. A sus profesores no les gustó demasiado y no le dieron el título. Años más tarde, después de usar su nombre con fines publicitarios y que el propio Jarmusch llamase la atención en una entrevista sobre el hecho de usar su nombre sin haberle dado un título, recibió por correo un título honorífico y un dólar y medio<sup>39</sup>. Hemos hecho una breve pero significativa relación. Otros muchos no tenían estudios debido, entre otras causas, a su oposición al academicismo y a la importancia de las credenciales intelectuales. Por otra parte, una de las consignas del movimiento se basaba en la posibilidad de que los artistas pudieran expresarse sin la necesidad de ser virtuosos o de tener unos conocimientos, en muchos casos, suficientes. Energía y emoción, frente a formación.

No sucede así en las películas de Jarmusch, en las cuales vemos personajes caracterizados de manera intermedia: muchos de ellos son de clase media-baja, aunque no podemos decir que pertenezcan a la clase trabajadora. Pensemos en los buscavidas de *Extraños en el paraíso*, en el protagonista de *Permanent Vacation*, y, en cierto modo, los gánsteres de *Ghost Dog*. También encontramos trabajadores, como los taxistas *Noche en la Tierra* y los clientes finlandeses en la misma película; algún extra de *Extraños en el paraíso* (el chico que va a trabajar a la fábrica y a quien preguntan dónde está Cleveland); el trío compuesto por Joe Strummer, Steve Buscemi y Rick Aviles en *Mystery Train*, y todo un ejército de camareros, recepcionistas, botones, etc. Y de igual

---

<sup>39</sup> Parte de la entrevista, concedida a Geoff Andrew, está reproducida en Viejo, 2001: 48.

modo, encontramos personajes claramente acomodados: Gena Rowlands en *Noche en la Tierra*, Nicoletta Braschi en *Mystery Train* o Bill Murray en *Flores rotas (Broken Flowers, 2005)*.

Alejados del formalismo cinematográfico y de las viejas estructuras, los integrantes de esta *No Wave* adoptaron posiciones más cercanas al cine de vanguardia, experimental, si bien “reintrodujeron el ‘contenido’ en el cine experimental y lo pusieron de nuevo en contacto con su origen popular” (Suárez Sánchez, 2007: 17; Yokosbosky, 2005: 179), el cine *underground* (Godard sí, pero sobre todo Warhol/Morrissey)<sup>40</sup>. Emplearon equipamientos más económicos, tales como la Super-8, y formatos más “caseros” y mezclaron realidad y ficción, llegando a servirse de trozos de documentales<sup>41</sup>. Recurriendo a estrategias que serían habituales en el denominado posmodernismo, mezclaron estilos (cine negro, thrillers, seriales, etc.). Una mención especial merece el género *Exploitation*, muy ligado a la Serie B y Z, y usado exageradamente por todos los integrantes del *Cine de la transgresión*. Este género se popularizó en los años 60. Se trataba de un tipo de cine, también llamado en ocasiones *paracine*<sup>42</sup>, que daba cabida a los aspectos tradicionalmente más reprimidos y excluidos del medio cinematográfico<sup>43</sup>. Se ramificó en subgéneros como el *Black Exploitation*

---

<sup>40</sup> Sobre la influencia de Warhol en este periodo, así como algunas de las conexiones –ciertamente indirectas- con el movimiento, véase Wollen, 1993: 169-187.

<sup>41</sup> Algo que ya Ed Wood hiciera antes de la década de los 60 por motivos de economía. Véase, por ejemplo, *Plan 9 from Outer Space* (1959). Por aquella época, y a este lado del Atlántico, Godard terminaba su *Al final de la escapada*.

<sup>42</sup> Véase Sconce, 1995.

<sup>43</sup> Sobre la cuestión de la represión, la combinación de géneros y cuestiones afines en el marco del cine de terror –entendido en un sentido muy amplio-, véase Losilla, 1993. No compartimos gran parte de su análisis, pero su lectura puede ofrecer algunos datos de interés. Sobre los orígenes del género *exploitation*, véase Schaefer, 1999. La lista de directores asociados a este género es muy extensa. Entre ellos se encuentran algunos cuyas producciones tuvieron un gran impacto comercial. No trataremos de hacer un examen exhaustivo aquí. Tan sólo, y por contar con un

(*Blaxploitation*), destacando *SuperFly* (Gordon Parks Jr., 1972) y, sobre todo, *Shaft* (Gordon Parks, 1971). Con un marcado carácter sexual, encontramos las denominadas *Sex exploitation* (*Sexploitation*), siendo bastante conocidas las propuestas de Russ Meyer y sus *Megavixen* o Tinto Brass<sup>44</sup>. Surgió un interés por las películas de caníbales y *mondo*, coqueteando con el falso documental, de las cuales quizá la pieza más conocida sea la que en España se llamó *Holocausto Caníbal* (*Cannibal Holocaust*, Ruggero Deodato, 1980). Dentro de este género podría englobarse el *Splatter* y el *Gore* de la primera generación -*Blood Feast* (Herschell Gordon Lewis, 1963) y *2.000 maníacos* (*2.000 Maniacs*, Herschell Gordon Lewis, 1964)-, las películas de zombis de Romero o Lucio Fulci, el *Giallo* de Bava y, sobre todo, Dario Argento, etc. Tales subgéneros, por lo demás, se hallaban habitualmente combinados, dando lugar a obras tan rocambolescas como los trabajos de Ed Wood, mucho más ingenuos que los anteriores ejemplos citados.

A pesar de su baja calidad técnica y artística, debemos señalar que esos trabajos inspiraron muchos de los trabajos más *freak* del panorama cinematográfico contemporáneo, tales como los de Quentin Tarantino, Robert Rodríguez, John Waters – a quien, para ser exactos, deberíamos considerar un continuador del *trash*, ya que sus primeros trabajos son más excesivos y característicos del movimiento que sus obras más recientes-, Rob Zombie –con su relectura del *Grand Guignol* y de algunas piezas míticas, así como por la permanente cita en sus trabajos-, o films como *El proyecto de la bruja de Blair* (*The Blair Witch Project*, Daniel Myrick y Eduardo Sánchez, 1999). En una línea similar se encuentra el proyecto de los mencionados Tarantino y Rodríguez

---

documento bastante ilustrativo, señalaremos el excepcional caso de Roger Corman (1990). Este texto fue redactado con la ayuda de Jim Jerome.

<sup>44</sup> En España contamos con los trabajos, realizados normalmente en el extranjero, de Jesús (Jess) Franco.

*Grindhouse* (que es el nombre por el que se conocían las salas en las que se proyectaban ese tipo de productos) y que en España se presentó por separado como *Death Proof* de Tarantino (2007) y *Planet Terror* de Robert Rodríguez (2007). Aparte de esto, también podríamos hablar del factor *exploitation* en *Kill Bill* (Quentin Tarantino, 2003). Mas aquí no acaba la incursión de Tarantino en este género. El guiño más explícito se da en *Jackie Brown* (Quentin Tarantino, 1997), al contar como actriz principal con Pam Grier, famosa por su participación en muchos de los films *blaxploitation* y del subgénero carcelario femenino y un papel menor en *Beyond the Valley of the Dolls* de Russ Meyer (1970).

También los aspectos tradicionalmente bien reprimidos o, al menos, llevados a la pantalla de un modo sutil, fueron explotados por el *Cinema of Transgression*. Tomaron de la *exploitation* el mestizaje y la mezcla de géneros. Pusieron de manifiesto tendencias sexuales poco convencionales y exhibidas (sadismo, masoquismo, fetichismo, mutilación, homosexualidad, entre otras), así como un mayor papel activo de la mujer, casi siempre invirtiéndose los papeles y mostrándola como dominadora (por no decir *dominatix*) en lugar de dominada. También, conviene resaltarlo, en el *No Wave Cinema* el feminismo estuvo muy presente y algunas de las figuras más representativas del movimiento fueron mujeres. Otra de las directoras con más influencia en esta nueva ola, así como en toda la génesis del cine independiente, fue, sin duda, Maya Deren.

No hay que desdeñar la importancia de la expansión de la pornografía. El primer film pornográfico con impacto comercial, *Garganta profunda* (*Deep Throat*, Gerard Damiano), data de 1972. En general la cuestión del cuerpo tiene una gran presencia en el cine punk de la época:

[...] A través de Georges Bataille, quizá podamos percibir una relación entre el Ballet Ruso y el movimiento punk, entre el exceso radical de los últimos años del *ancien régime* y de la cultura

callejera posmoderna, con su propia escenografía de sumisión, exhibición osada y redistribución decorativa de la desnudez corporal (Wollen, 1993: 38)

No sólo se da una “redistribución decorativa”. Es claro que, a través de la exhibición del cuerpo, la desnudez y, sobre todo, la puesta en escena de todo tipo de actos sexuales agresivos, se pretendía violentar al espectador y hacerle ver una realidad apartada de lo convencional y de la norma. En el fondo de esta cuestión se halla el germen del resurgimiento de una individualidad extrema, opuesta a cualquier tipo de autoridad, de un deseo de expresar libremente hasta los últimos detalles de la propia personalidad, alejados de una moral rígida y represora. Aparte de la anterior mención al estilo, no está de más señalar que tampoco podemos hablar de azar al referirnos al surgimiento de tecnologías individualistas como el vídeo, popularizado durante los 80, y previamente el Walkman, comercializado por Sony en 1979<sup>45</sup>.

Adviértase que estos movimientos surgen en una época muy cercana a la publicación de *La condición posmoderna* de Lyotard (1979). Sin pretender entrar demasiado en los avatares de la llamada *posmodernidad*<sup>46</sup>, sí resulta útil señalar la cuestión del fin de los *metarrelatos* o las grandes narraciones, algo que resultará clave al analizar varios de los films de Jarmusch que siguen el formato de cortometrajes unidos (*Extraños en el paraíso* y, sobre todo, *Café y cigarrillos*), o varias historias cortas

---

<sup>45</sup> Sobre la cuestión del presente absoluto y de esta nueva individualidad, que podríamos denominar *posmoderna* sugerimos la lectura de Lipovetsky 1983 y 1992.

<sup>46</sup> La bibliografía sobre la posmodernidad es en la actualidad tan extensa como poco concluyente. En la bibliografía hemos incluido algunos títulos decisivos, si bien hemos dejado de lado disputas propias de la época (como la de Habermas/Lyotard), las referencias a los primeros literatos que usaron el término (sobre ese asunto véase Anderson, 1998) y la mención directa a los arquitectos que popularizaron el término (Jencks, Venturi, etc.). En cualquier caso, repetimos, ponemos a disposición del lector una bibliografía que, sin duda, podrá guiarle en este tema.

enlazadas y convertidas en un largo, bien a modo de historias paralelas (*Mystery Train*), bien con motivos comunes (*Noche en la Tierra*).

Más herederos del desencanto que siguió a la Segunda Guerra Mundial que de la sospecha nietzscheana (de Nietzsche conservarán su “nihilismo”), los *punks* y practicantes del *Cine de la transgresión* hicieron suyo el descrédito de los grandes relatos. Recordemos el famoso lema del *punk* “No Future”. A eso se sumaron, sin duda, otras circunstancias como la recesión económica y, en Estados Unidos –como ya se ha visto- el descontento tras la guerra de Vietnam y un intento conservador y militarizado (el periodo Reagan) de aumentar el ánimo de la población. La fe en el colectivo, en la comunidad, como medio para resolver los conflictos se vio seriamente dañada. Por lo tocante al medio cinematográfico (y artístico en general) la tendencia del espectador a *consumir* películas como distracción, películas que hacían de cortina de humo, es claramente atacada por los citados cineastas. En otras disciplinas esta actitud ya tenía una “larga tradición”. Dentro del ámbito cinematográfico hay ejemplos anteriores muy notables, como los trabajos de Buñuel, Val del Omar, y John Cassavetes. Lejos de los coqueteos de Warhol y otros *pop artists* con el mundo del consumo, este tipo de cineastas –en otros aspectos muy próximos a la cultura popular- mantuvieron un rechazo firme de todo lo que tuviera que ver con el mercado y el consumo. Por poner un ejemplo, mencionaremos las reacciones negativas que muchas personas (incluyendo al propio líder de la banda, John Lydon) tuvieron tras la aparición del *Never mind the Bollocks* de los Sex Pistols en 1977. El disco presentaba un muy estudiado sonido sucio y salvaje y supuso todo un éxito comercial. Ambos motivos le llevaron a ser rechazado por el sector más radical.

Asimismo, la mayor parte de los cineastas de la nueva ola se negaron a proyectar sus films en salas convencionales. Recurrían al alquiler de locales, proyectaban sus

producciones antes, después o –si procedía- durante los conciertos de las bandas cuyos integrantes participaban en ellas, etc. El *No Wave Cinema* supuso no sólo una revolución formal y temática, sino que se adelantó a uno de los problemas más acuciantes en la actualidad: la distribución. El movimiento estaba constituido por la primera generación de niños que creció con la televisión (Yokosbosky, 2005: 179). La televisión por cable y el vídeo fueron los medios privilegiados para difundir sus trabajos a partir de los 80. De hecho, aún hoy siguen siéndolos. Un ejemplo de ello son los últimos trabajos de Nick Zedd, como la serie *Electra Elf*. La siguiente cita recoge este giro:

El desarrollo que lo cambió todo fue la televisión [...] El verdadero momento de su influencia sólo llegó con la televisión en color, que alcanzó difusión general en Occidente a principios de los años setenta, desencadenando una crisis en la industria cinematográfica cuyos efectos de taquilla se han venido prolongando hasta el día de hoy. Si hay alguna divisoria tecnológica de lo posmoderno, es ésta (Anderson, 1998: 121-122)

También sobre el impacto del vídeo y la televisión por cable encontramos algunas afirmaciones de Corrigan (1998: 48). A fecha de hoy podemos esperar lo mismo de internet.

En cualquier caso, ni la *exploitation* ni el *Cine de la transgresión* influyeron directamente en los planteamientos de Jarmusch, pero sí se concibe en ellos algunos elementos que pueden ser rescatados para nuestro análisis: la mezcla de géneros, la ironía, el humor, los bajos presupuestos y las propuestas al margen del *establishment*

cinematográfico, así como la ausencia de la necesidad de recurrir a una trama excesivamente fuerte o delimitada. Este aspecto, el de la denominada *narración débil* (que presenta un cierto parecido de familia con el *pensamiento débil* de Vattimo) será ampliamente analizado posteriormente. A este respecto recordemos la afirmación de Nick Zedd “La idea de que tienes que contar una historia es un sinsentido” (Zedd, 2005: 274. La traducción es nuestra). Ya había varios precedentes en esta línea. Pensemos en el cine, sobre todo las primeras obras, de John Cassavetes.

Dichos ingredientes, junto con la mirada a los ambientes y personajes marginales, suburbanos, incomunicados, el *look* agresivo –incluyendo una fotografía granulosa, tipo Super-8 o 16 mm, en el caso de Jarmusch ultraestudiada (tanto en los films fotografiados por Tom Dicillo como, sobre todo, por Robby Müller)-, conformarían el poso que queda en Jarmusch del *Cine de la transgresión*. Dicha granulosidad puede verse como un rasgo *punk/No Wave*. Es el equivalente cinematográfico del ruido (*noise*) introducido por las bandas *proto-punk*, *punk* y, por supuesto, las pertenecientes a la *No Wave*. Ejemplos de este ruido podemos encontrarlo en temas de la Velvet Underground, como “Heroin” y, en menor grado, “Waiting for My Man” y en multitud de canciones de Sonic Youth, básicamente centrados en la producción de ruido. Pues bien, ese grano y suciedad en la imagen, también conocido como “ruido”, es otra de las herencias de aquel movimiento. Por decirlo de otro modo, aunque a Jarmusch se le ha englobado en ocasiones dentro del mismo grupo, sus planteamientos son totalmente diferentes y la influencia de ese marco es, si bien cierta, muy marginal.

Por lo que respecta al *punk* en general, más allá de su implicación en el contexto del *Cine de la transgresión*, podemos decir, siguiendo una afirmación de Juan Antonio Suárez, que “El estilo (modo) de producción *punk* ha quedado como una constante en



Jarmusch” (Suárez Sánchez, 2007: 20). Andrew, por su parte prefiere hablar de modo *amateur* (Andrew, 1999: 157).

Es decir, a pesar de que los presupuestos de sus films se hayan incrementado notablemente en los últimos tiempos, Jarmusch sigue fiel al modo de producción del principio, rodeado de un equipo fijo y unos colaboradores-amigos. Podríamos decir que sigue fiel al estilo *indie* de realización, usando el término con las precisiones que ya hemos ido haciendo en diversos lugares de este trabajo, en el sentido de que cuenta con una mayor libertad a la hora de programar y enfocar sus películas, no en lo tocante a las cuestiones económicas y de mercado. Asimismo, continúa Suárez, otros elementos del cine punk que han permanecido en la obra de Jarmusch son el estilo minimalista, la simpatía por los *outsiders*, la aparición intermitente de violencia y alienación, los edificios ruinosos y los solares, la ausencia de pretensiones y la vaguedad, el laconismo y la inexpresividad de los personajes. Incluso cuando está presente, la violencia en Jarmusch, salvo en *Dead Man*, no deja de tener un carácter lúdico (la pelea de Jack y Zack en la prisión en *Bajo el peso de la ley*, los jugueteos con la pistola en *Mystery Train*, o las actividades gansteriles en *Ghost Dog*). No sucede lo mismo en el *Cine de la transgresión*, donde justamente se busca lograr el mayor desagrado visual. Véase, por ejemplo *Police State* (1987) de Nick Zedd (fundador del *Cinema of Transgression*), o las anteriores, *They Eat Scum* (1979), *The Wild World o Lydia Lunch* (1983) o *Thrust in me* (1984)<sup>47</sup>.

Si analizamos la trayectoria histórica del movimiento punk, encontramos autores para los cuales dicho movimiento “murió” casi antes de empezar, al perder –según ellos- su capacidad rompedora y anticomercial. Según Reynolds (2005: 17), podemos

---

<sup>47</sup> Sobre la violencia en Jarmusch véase Rosenbaum, 2000: 37-41.

fechar su acta de defunción el 28 de octubre de 1977, con la presentación del *Never Mind the Bollocks* de los Sex Pistols, la banda más importante del punk junto con The Clash, cuyo líder, Joe Strummer, participaría en *Mystery Train* de Jarmusch y otras producciones de carácter más o menos punk. Entre éstas se halla *Straight to Hell* de Alex Cox (1987), en la cual juega un papel protagonista y comparte pantalla con Jarmusch, que hace un cameo. Si datamos el nacimiento del punk a mediados de los 70 y el post-punk en 1978, está claro que ambos términos se solapan. El matiz también puede verse en una cuestión de estilo. El post-punk sería menos acelerado y las letras tendrían un carácter más sombrío que reivindicativo o político. Frente a bandas como los Sex Pistols o The Clash, emergerían grupos como Joy Division, Bauhaus o Siouxsie and the Banshees (todos ellos, por cierto, europeos).

Al igual que sucedía con el género *exploitation*, también el punk se subdividió en innumerables variantes. Todas ellas mantenían unos puntos de vista similares, como la rebelión contra el *establishment*, una ruptura de las convenciones estéticas y una preocupación por el *estilo* y una oposición al capitalismo, “En un mundo radicalmente absurdo y feo, un estilo *cool* [“guay”, que “mola”] puede ser la única recompensa” (Suárez Sánchez, 2007: 58). Por la cuestión del ritmo y el alejamiento de los planteamientos más politizados (aunque su obra no se halle exenta de ellos), consideramos que, ciertamente, las primeras influencias de Jarmusch se ajustan más a la línea post-punk que al punk de primera generación, frenético y altamente ideológico.

Todo este fermento artístico se concentró en el Lower East Side neoyorquino. Dependiendo del periodo histórico de las fuentes consultadas, podemos encontrar que también suele hacerse referencia a esa zona como el East Village, la “Nueva Bohemia”. En cualquier caso, la zona está delimitada por el trayecto que va de la calle 14 al puente de Brooklyn y del East River al Bowery. Allí se dieron cita artistas de las diversas

corrientes que hemos mencionado: punks, post-punks, artistas de la *No Wave*, cineastas de la transgresión, los pioneros del *indie*, etc. Por sus calles desfilaron no sólo grandes personajes del *underground* neoyorquino, sino muchos artistas con gran proyección posterior: desde uno de los principales precursores del *Cine de la transgresión* –junto con John Waters y Kenneth Anger- Jack Smith a varios de los padres del *indie*, como Amos Poe, Eric Mitchell y Jonas Mekas. Allen Ginsberg tenía allí su hogar y participó en la película basada en un texto inacabado de Kerouac y dirigida por Alfred Leslie y Robert Frank, *Pull My Daisy* (1959). Frank realizó varias películas más, en alguna de las cuales volvió a participar Ginsberg -y otros escritores, como Sam Shepard-, y de las cuales la más conocida sea el documental sobre los Rolling Stone *Cocksucker Blues* (1972)<sup>48</sup>. En cualquier caso, *Pull My Daisy*, al igual que los primeros trabajos de Cassavetes, se considera uno de los momentos fundacionales del cine independiente. Ya hemos mencionado a Frank a propósito de *The Americans*, serie que influyó en *Shadows*, de Cassavetes, que, a su vez, como se verá, tuvo una influencia enorme en el cine de Jarmusch<sup>49</sup>. El brazo derecho (y casi el izquierdo también) de Warhol en su dimensión de cineasta, Paul Morrissey, también rodó varias películas en el Lower East Side antes de comenzar a trabajar con aquél. Concretamente doce, de las cuales nueve fueron rodadas en interiores del Lower East Side y tres en exteriores (La Prade, 2005). Si hay algo que caracteriza a los artistas afincados en esa Nueva Bohemia es su rechazo por el *mainstream*. Como se ha mencionado anteriormente, se desarrolló un sistema de difusión ajeno al mercado y a los sistemas tradicionales de distribución.

---

<sup>48</sup> Sobre *Pull My Daisy* véase Jessica Loos, 2005.

<sup>49</sup> Curiosamente *Shadows* es del mismo año que *Pull My Daisy*, 1959. Se dice que Frank rodó esta película después de visionar la de Cassavetes (Carney, 2001: 105).

Probablemente, toda esa aventura artística se haya desvanecido en el curso del tiempo. Ciertamente que gran parte de aquellos artistas ha caído en el olvido y que muchos otros acabaron mordiendo la golosina hollywoodiense. Conceptos como “Cine independiente” se hacen cada vez más problemáticos. Pequeñas productoras como New Line, Miramax, Castle Rock, Hemdale, Morgan Creek, entre otras, o bien han sido adquiridas por las grandes *majors* o se ven obligadas a buscar amparo en estudios que garanticen la proyección de dichos films. Las grandes productoras han comprendido el enorme beneficio que supone el denominado cine independiente. Especialmente en una época en la cual el cine destinado al público mayoritario - a menos que se apoye en una fuerte campaña de *merchandising*- cada vez con más dificultad consigue ser rentable<sup>50</sup>. Esta cuestión se halla estrechamente ligada al modo de producción *high concept*, una consecuencia lógica del sistema blockbuster. La película *high concept* se basa menos en una historia bien desarrollada que en la presencia de grandes estrellas, bandas sonoras comerciales, impacto visual, etcétera. En definitiva, es la fórmula que conjuga la presencia de una (o varias) gran estrella de Hollywood, impacto mediático - gracias a la presencia de dichas estrellas y de la presencia publicitaria en los media- y rentabilidad externa que ofrece el *merchandising* (Corrigan, 1998: 48). Los ejemplos de película *high concept* que Corrigan menciona son *Top Gun* (Tony Scott, 1986), *9 semanas y media* (*9½ Weeks*, Adrian Lyne, 1986) o *Batman* (Tim Burton, 1989). En la actualidad, la serie *Spiderman* de Sam Raimi y *El señor de los anillos* de Peter Jackson podrían ser considerados los máximos ejemplos de *high concept film*. Es importante precisar que no todo *high concept film* acaba siendo un blockbuster ni viceversa (esto último, al menos en la actualidad, es, no obstante, más improbable). A nuestro juicio, la distinción cine independiente/cine comercial se diluirá en los próximos años. Directores como los

---

<sup>50</sup> Sobre esta nueva forma de enfocar el producto cinematográfico, véase Corrigan, 1998 y Kleinhans, 1998.

hermanos Coen, Tarantino o el propio Jarmusch difícilmente pueden ser considerados independientes en la actualidad. El grupo *indie* estaría encabezado por Hal Hartley, Todd Haynes, Alan Rudolf o John Sayles. No obstante, quizá sería mejor comenzar a referirse a ese tipo de cine como minoritario, sin más.

Pero algunos restos de aquella época, algunos despojos valiosos, siguen teniendo gran peso en el cine de nuestros días y, en concreto, en el director que nos ocupa en estas páginas. Muchos de ellos ya han sido tratados. Otros, como las cuestiones de género, el feminismo y la nueva concepción de la mujer (véase, entre otros, Lipovetsky, 1997), la revolución sexual, especialmente por lo tocante a la liberación de grupos generalmente oprimidos tales como la población negra o los homosexuales, estimamos que tienen un peso menor en los trabajos de Jim Jarmusch, si bien teóricos de cine como Robin Wood, Peter Wollen, Fred Pfeil, Sabrina Barton en Estados Unidos o Juan Antonio Suárez y Celestino Deleyto en España estiman que son cuestiones clave en el cine de los 80 en general, pero también muy presentes en los films de nuestro director.

En el cine de los 80 hay numerosos ejemplos de estas cuestiones, de las cuales la que más nos llama la atención es la referida al nuevo estatus de la mujer. Muchas son las películas que abordan esta problemática, en su mayor parte –irónicamente- dirigidas por hombres. En los films de Jarmusch la mujer suele presentarse como un personaje de inteligencia y sutileza muy superiores a las de sus compañeros masculinos. Mas no deseamos introducirnos en un terreno que nosotros, que no estimamos que a estas alturas deba seguir justificándose la orientación sexual o la igualdad intelectual entre hombres y mujeres, no consideramos como algo central en la filmografía de este autor. De hecho, y a modo de nota, en *Flores rotas*, aunque la historia aborda la cuestión de las mujeres, de toda clase de mujeres, tiene por protagonista a un hombre del tipo más

ramplón y tópico: el Don Juan. Concretamente un Don Juan venido a menos. Dejamos la cuestión abierta a las consideraciones del lector/espectador.

### **1.3- Los rebeldes del cine americano: Cassavetes, Fuller, Ray**

“Al contrario de lo que pretende una leyenda persistente, John Cassavetes no es un europeo perdido en los Estados Unidos. Es un director totalmente norteamericano” (Jousse, 1992: 149). Sin duda lo mismo podemos decir de Jarmusch, al que también se le ha tildado frecuentemente, y con alguna razón, de ser uno de los directores norteamericanos más europeos (o europeizados).

Si bien es cierto que bebe de las fuentes europeas, así como de los orientales, el peso de una cierta tradición norteamericana es enorme. Ahora, es preciso señalar qué corriente norteamericana es esa en la cual Jarmusch se sumerge. Como es fácil de suponer a estas alturas, se trata de la rama *outsider*, encarnada por Cassavetes, Fuller y Ray (entre otros). Aunque no por ello debemos olvidar el resto de la tradición del género *negro* y de la recurrente serie B (tan reivindicada en la actualidad).

A pesar de las declaraciones por parte del propio Jarmusch de que la influencia de Cassavetes, Frank, pero también Fuller y Ray, son de orden extrafílmico, concretamente de orden moral (Viejo, 2001: 51), nosotros sostenemos –y es lo que trataremos de argumentar en este apartado- que esa influencia también tiene un carácter fílmico, bien para asumirlo bien para rechazarlo. Es decir, en algunos aspectos no toda la influencia, moral o fílmica, de Ray, Cassavetes y Fuller es real y, por otro lado, hay

más influencia –en ambos sentidos- de la que normalmente se advierte. Estos dos puntos son los que deseamos aclarar en este apartado.

### 1.3.1- Cassavetes o el asentamiento del cine independiente

La primera figura que vamos a abordar es John Cassavetes. La influencia más inmediata que recibe de él es, sin duda, de orden moral, esto es, la explicitada por Jarmusch. Aunque éste confiesa que Cassavetes es su director norteamericano favorito (Lippy en Suárez Sánchez, 2007: 74), añade que su estilo es totalmente opuesto al de su predecesor. Jarmusch comparte con Cassavetes su posición de *outsider* moderado con respecto a la gran industria cinematográfica. En este sentido también podemos decir de él que se trata más de un minoritario que de un marginal, algo, por lo demás, que Jarmusch nunca ha pretendido ser deliberadamente (Lippy, 2007: 158).

Cuando hablamos de “influencia moral” nos referimos a la actitud que Cassavetes mantuvo frente a los estudios, a la industria cinematográfica en general, pero también a su modo de producción: equipos reducidos, normalmente amateur; actores sin renombre, aficionados o principiantes; una concepción “familiar” del proceso de realización de un film, etc. Todo ello muy afín al propio trabajo de Jarmusch. Con todo esto se comenzó a perfilar lo que se conocería como “Cine Independiente”, un término sobre el que volveremos a incidir. A juicio de Jousse, Cassavetes exhibe una “actitud de libertad y de independencia moral frente al cine” (Jousse, 1992: 36) y ahí reside el germen de dicho cine. No obstante, creemos que es importante señalar que toda esta

historia encierra algo de mítico (al igual que el excesivo peso de la improvisación en las películas de Cassavetes)<sup>51</sup>. Algunas declaraciones del propio director muestran hasta qué punto también él, por motivos económicos y personales –que es algo que habitualmente tiende a ocultarse-, deseó realizar films algo más comerciales. “Ya no puedo soportar el rechazo porque necesito vivir. Ahora quiero disfrutar de mi vida. Hice *El asesinato de un corredor de apuestas chino* como un esfuerzo para poder salir del ramo de la distribución” (recogido en Carney, 2001: 443). En el documental de Charles Kiselyak, Cassavetes afirma que *Gloria* también se realizó por motivos comerciales. Sin desear llevar la analogía al extremo, recordemos que Jarmusch a partir de *Noche en la Tierra* incluye sistemáticamente estrellas de Hollywood en sus películas y el tratamiento de las mismas es, si no más comercial, sí más convencional.

Podemos establecer ciertos paralelismos en la evolución intelectual y artística de Cassavetes y Jarmusch. Ambos reciben una clara influencia del cine foráneo. En Nueva York, Cassavetes tuvo ocasión de acceder al cine europeo, prestando especial atención a directores como De Sica, Rossellini o Visconti. Del mismo modo, podemos apreciar el peso de otros directores jóvenes neoyorquinos tales como Lionel Rosgin, Morris Engel, Shirley Clarke o el *pope* Jonas Mekas. No debemos olvidar tampoco a Capra o Welles. Jarmusch, por su parte, llevó una trayectoria similar. Viajó a París en 1975, donde permaneció diez meses. En la capital francesa visitó la Cinémathèque Française, todavía dirigida por Henri Langlois, y visionó por primera vez films de Rivette, Straub, Vigo, entre otros. No obstante, durante ese periodo, las figuras que más calado tuvieron en él

---

<sup>51</sup> Muchas de estas leyendas quedan desmentidas en el magnífico texto de Ray Carney (2001). Bastantes fragmentos del texto se reproducen, por boca del propio Cassavetes, en el documental de doscientos minutos dirigido por Charles Kiselyak *Íntimo Cassavetes* (2000). El propio Carney interviene en dicho documental.



fueron, sin duda, Bresson y Melville. Y, tal y como Cassavetes había hecho con los directores mencionados, Jarmusch hizo con la corriente disidente de los Estados Unidos.

A diferencia de los autores que influyeron decisivamente en el salto de Cassavetes a la dirección, los directores que Jarmusch toma por referencia mantuvieron una cierta relación, siempre tensa, con la gran industria. Desde el propio Cassavetes, que realizó tres obras dentro del sistema –*Too Late Blues* (1961), *Ángeles sin paraíso* (*A child is waiting*, 1963) y *Gloria* (1980)- hasta Samuel Fuller y Nicholas Ray, los cuales transitaron (oscilaron) de los grandes estudios a, prácticamente, la serie B con mayor o menor fortuna.

Al igual que Jarmusch, Cassavetes se implicaba totalmente en el proceso de montaje y de distribución de sus films. Cuando decimos que se implicaba en el montaje, y esto sirve para ambos casos, nos referimos a que, contrariamente a lo que sucede de forma habitual en los Estados Unidos, no dejaban el famoso *final cut* en manos de la productora, sino que ellos tenían el control absoluto sobre el montaje final. En el caso de Cassavetes, la pérdida de ese derecho en *Ángeles sin paraíso* hizo que casi se negase a que su firma apareciese en los créditos y le mantuvo alejado de los grandes estudios por un amplio periodo de diecisiete años. En general, la experiencia de trabajar para los estudios resultó traumática para Cassavetes. *Too late blues* (1961) tampoco le había dejado un buen sabor de boca, a pesar de que consiguió el noventa y cinco por ciento de lo que pedía (Carney, 2001: 146). Este control de todo el proceso y del acabado es la característica esencial del llamado cine independiente. De hecho, actualmente, es casi el único criterio para establecer la “independencia” de un proyecto. En algunos casos, como en *Faces* (1968), Cassavetes montó directamente, con la ayuda de Al Ruban y Maurice McEndree, en el garaje de su casa de Los Angeles, donde se rodarían también muchas de las escenas de *Una mujer bajo la influencia* (*A Woman Under the Influence*,

1975). La experiencia le resultó tan agotadora que en lo sucesivo delegó esa tarea en otros (Al Ruban, Peter Tanner, Tom Cornwell, etc.).

Por lo tocante a la estructura de los relatos, ambos directores optan por una suerte de “narración débil” y un interés por los “tiempos muertos”. Creemos que esto es más evidente en los primeros trabajos de los dos, aunque persistan ciertos aspectos a lo largo de sus filmografías. Es decir, no estimamos que la narración débil en *Shadows* o *Faces* de Cassavetes sea igual que en *Gloria* o incluso en *El asesinato de un corredor de apuestas chino*. Si bien sí percibimos esa desdramatización. La siguiente cita de Jousse, a propósito de la última película mencionada, ilustra nuestras afirmaciones: “El asesinato del viejo chino, que debería constituir la cima del relato, se convierte en un tiempo muerto, algo irreal, al margen de cualquier duración” (Jousse, 1992: 74). Algo similar encontramos en *Ghost Dog* (Jim Jarmusch, 1999) cuando el protagonista asesina al jefe de la mafia Ray Vargo (Henri Silva). No existe ni la menor tensión. Ni siquiera cuando *Ghost Dog* (Forest Whitaker) se deja asesinar por su “daimio” Louie (John Tormey) el espectador experimenta la sensación de clímax. “Cassavetes filma esos momentos en los que no ocurre nada especial, salvo la sensación del tiempo que pasa” (Jousse, 1992: 123). Pero este “no ocurrir nada” es algo aparente. Es precisamente en ese intervalo que se nos figura estéril donde reside la fuerza de los relatos de sendos directores (y de otro, como es Yasujiro Ozu).

¿Qué se busca en esos tiempos muertos? De entrada diremos que tanto Cassavetes como Jarmusch filman algo más que la mera sensación del tiempo que pasa. Lo primero que nos viene a la mente es la cuestión de la desdramatización:

Cuando Cosmo vuelve a su casa después del crimen, cambia sin cesar de medio de transporte, da inopinadamente las vueltas más inesperadas, para llegar de todas formas a su destino. En una narración clásica, la dramaturgia nos habría ahorrado todas las peripecias que preceden o que siguen al crimen para concentrarse en el clímax. Cassavetes opta por mostrarnos, en tiempo real o supuestamente real, los meandros y las dificultades de la empresa. Pone en el mismo plano cada detalle, sin tiempos fuertes ni débiles. El guión ya no está movido por la lógica externa. El carácter de la escena dicta su ley a la historia. La secuencia de las hamburguesas, en la que el camarero cuenta a Cosmo que la dueña se encuentra mal porque ha perdido a su marido, no tiene ninguna utilidad dramática. Obtiene su fuerza en su humanidad y su contingencia. La escritura de Cassavetes procede de una desestabilización concertada de la narración (Jousse, 1992: 49)

La escena a la que se refiere Jousse pertenece a *El asesinato de un corredor de apuestas chino*. Contrastemos ahora esta cita con la siguiente declaración de Jim Jarmusch:

Mi estética es minimalista. Hago películas sobre las pequeñas cosas que ocurren entre seres humanos. [...] En la mayoría de las películas, si un chico recibe una llamada de teléfono de su novia que le dice “ven a verme”, el siguiente plano que se insertará en la sala de montaje será la del chico llegando a la puerta de la casa de su novia. Sin embargo, yo estoy más interesado en lo que ocurre de camino a casa que en las otras dos secuencias. ¿Qué vio el chico en el tren? ¿Qué comió? A mí me interesa lo que ocurre en el medio (Viejo, 2001: 61)<sup>52</sup>

---

<sup>52</sup> El texto procede de *A Short History of the Movies* de Gerald Mast y Bruce F.Kawin, Allyn and Bacon, Boston 1996, p. 564. La traducción es de Viejo.

Este relato de “en medio” es clave para entender el trabajo de Jarmusch, tal y como también lo señala Breixo Viejo. Esto es, la desdramatización sirve a Jarmusch para poder reflejar otros aspectos del ser humano, llevando a un segundo plano la habitual preocupación por la tensión narrativa. Esos tiempos muertos, denominados también “narración de en medio (*in between*)”, cumplen dicha función.

En el caso de Cassavetes, más que una deliberada ruptura de esta concepción de la narratividad, se da también esa búsqueda de formas de profundizar en el alma humana. Desde nuestro punto de vista, su mayor aportación –y, es obvio, su mayor preocupación- fue el trabajo con actores<sup>53</sup>. Es sabida la libertad que les otorgaba a la hora de interpretar, al igual que al resto del equipo técnico para manifestar sus opiniones. De hecho en esa libertad es donde residía, a su juicio, el germen de la autenticidad y de una buena interpretación (en el sentido de expresión de los verdaderos sentimientos y de una identificación profunda con el personaje). A diferencia de lo que suele creerse, la “improvisación” en los films de Cassavetes tenía más que ver con esa libre expresión de sentimientos, con esa libertad gestual, que con una invención, por ejemplo, del diálogo. Salvo mínimas diferencias, el texto se respetaba. Ciertamente podía ser modificado sobre la marcha, en ocasiones teniendo en cuenta las opiniones y aportaciones de actores y colaboradores, pero, una vez establecido, se mantenía. Incluso en un film tan aparentemente caótico como *Faces* nadie se inventó el diálogo. “La emoción sí era improvisación. Los diálogos estaban escritos. Las *actitudes* eran improvisadas. Yo le doy a alguien unas líneas, pero la interpretación debe ser suya, personal. No hay improvisación verbal en *Faces*, en absoluto” (Cassavetes, recogido en Carney, 2001: 199).

---

<sup>53</sup> A juicio de Deleuze se trata de un “cine del cuerpo”. Véanse las notas que dedica a esto y otras cuestiones afines en Deleuze, 1985).

A propósito del tratamiento de los actores sí que encontramos notables diferencias entre los dos directores. En este plano estimamos, y es algo que desarrollaremos en el siguiente apartado, que la deuda jarmuschiana es mayor con respecto a Bresson u Ozu que a Cassavetes. De hecho, los planteamientos son diametralmente opuestos. Mientras que Cassavetes aboga por una identificación absoluta del actor con el personaje –no en la línea del Actor’s Studio, ante la cual mostraba una cierta relación ambivalente-, hasta convertirse prácticamente en él, y con el objeto de que de esa fusión el actor saque lo más genuino de su propio ser, Bresson y Ozu optan por un distanciamiento extremo. “Nada de actores (nada de dirección de actores). Nada de personajes (nada de estudio de personajes). Nada de puesta en escena. Sino el empleo de modelos, tomados de la vida. SER (modelos) en lugar de PARECER (actores)” (Bresson, 1975: 16). En un cierto sentido, en esencia, hay una resonancia entre el sentido de las palabras de Bresson y la búsqueda de Cassavetes: la autenticidad. Pero al plasmar eso delante de la cámara, el resultado es absolutamente opuesto. El personaje de Cassavetes es pura expresión, contradicción, histrionismo. El de Bresson es puro silencio, insinuación, gesto. En el caso de Ozu parece que no hubiese interioridad de los personajes, sólo lenguaje, esto es, pura manifestación externa (y mucha convención).

Para comprender el cine de Ozu en su totalidad, habría que reconstruir todo el universo nipón. Es realmente difícil entender la mayor parte de los comportamientos de los personajes de sus películas si no se está familiarizado con el carácter del pueblo japonés. Por poner un ejemplo que además retoma una fuente manejada por Jarmusch, pensemos en la escena de *Buenos días (Ohayô, Yasujiro Ozu, 1959)* en la cual una señora pide disculpas a su vecina por haber dudado de ella y haberse generado un malentendido. Le pide que olvide sus palabras y la vecina contesta que sin problema, todo ello de una manera cordial y exenta de dramatismo o excesivo dramatismo. La

forma de entender esto es que todo queda en el plano del lenguaje, las palabras son toda la interioridad, no hay dobles intenciones y, llevando la cuestión un poco más lejos, no hay concepción del inconsciente a la manera occidental, tal y como lo describieron Freud y sus seguidores. Comparemos esto con una cita del *Hagakure*, el texto en que se basa el código de conducta de Ghost Dog en la película homónima:

Cuando se ha dicho algo que no debiera haberse dicho, si uno lo corrige rápida y plenamente, el error se olvida al momento y no hay necesidad de preocuparse. No obstante, si alguien nos censurara, es necesario saber responder: “Te he ofrecido disculpas por mis desconsideradas palabras, nada más puedo hacer si tú no quieres aceptarlas. Dado que lo he dicho sin querer, nadie debería demostrar que las ha escuchado. No es fácil sustraerse a la censura” (Yamamoto, 1710-1717: 47-48)

Como vemos, esta afirmación asesta un duro golpe a toda la teoría del inconsciente. Volveremos sobre estas y otras cuestiones afines en el apartado dedicado a Ozu. Cassavetes, por su parte, nos ofrece unos individuos que agotan su interioridad en ese lenguaje, pero su mecanismo es otro: la hiperexpresividad. Bresson suspende el discurso (superfluo) y Ozu esconde a los personajes tras el convencionalismo. Sería un error descomunal considerar que los personajes de cualquiera de estos directores son esencialmente superficiales. Lo que pretendíamos era exponer el modo en que cada uno de ellos aborda la cuestión del actor con el fin de poder entender mejor la posición de Jarmusch.

Sin desear caer en el sincretismo más ramplón, afirmamos que Jarmusch toma un poco de cada uno de ellos, construyendo cada personaje con unos acentuados contrastes respecto a los demás. Dado que en este momento estamos tratando el tema Cassavetes

podemos decir que hay toda una serie de tipos cassavetianos en los films de Jarmusch. Pensamos por ejemplo en los personajes interpretados por Benigni (todo optimismo, histrionismo y sentimiento) y, por supuesto, el personaje de Gena Rowlands en *Noche en la Tierra*, permanentemente al borde del colapso nervioso (aquí de un modo suavizado o, irónicamente, “bressoneizado”) a lo Mabel (Gena Rowlands) de *Una mujer bajo la influencia* (*A Woman Under the Influence*, Cassavetes, 1975) o Myrtle Gordon (Gena Rowlands) en *Opening Night* (Cassavetes, 1978) –por poner tan sólo un par de ejemplos-. Volveremos a esta cuestión una vez que hayamos analizado la figura de Bresson y Ozu, dado que es precisamente ese contraste entre caracteres lo que dota a los relatos jarmuschianos de su carácter peculiar.

Otra cuestión, que reaparecerá en Ozu, es el humor. En los films de Jarmusch el humor es un elemento clave. Va desde la ingenuidad más cándida –véase Roberto (Roberto Benigni) en *Bajo el peso de la ley* o Helmut (Armin Mueller Stahl) en *Noche en la Tierra*- hasta el cinismo más extremo –Willie (John Lurie) en *Extraños en el paraíso*, o el personaje interpretado por Screamin’ Jay Hawkins en *Mystery Train*-. El “humor” en Cassavetes es más complejo, convirtiéndose en ocasiones en risa nerviosa, histérica. No obstante, hay algo que ambos directores nos están diciendo con ese recurso constante al humor, esto es, su rechazo al cine excesivamente intelectual y apocalíptico, al cine de lo agónico (Antonioni, Bergman, Godard, etc.). De nuevo, reaparece esa idea de doble codificación y mezcla de alta cultura/cultura popular que sugeríamos al principio de nuestro estudio. Con estas dos herramientas, empleadas de forma más deliberada por Jarmusch, ambos cineastas se desvinculan de un cine extremadamente intelectual y, hasta cierto punto, desligado de la vida (de otra vida que no sea la de las ideas). Quizá el detalle que mejor nos permita apreciar esto es la música. El *Jazz* y, en el caso de Jarmusch, la música popular, se encuentran muy vinculados al humor. Un

estudio de la música en los films sería altamente revelador en este sentido. Al margen de los usos del *jazz* en algunos films de Godard (*Al final de la escapada*, *Pierrot el loco* o *Lemmy contra Alphaville*), la presencia de grandes fragmentos de música clásica en Godard o Bergman señalan el contenido “pesado” (conceptual y temáticamente) de sus respectivos universos. No es que debamos ignorar la profundidad en los trabajos de Cassavetes o Jarmusch, pero sí señalar cómo dicha profundidad es tratada con mayor ligereza por ellos. En el caso de Jarmusch también hay que tener en cuenta la revisión o lectura paródica que hace del *noir*, donde el *jazz* juega un papel fundamental.

Por decirlo en otros términos, en ambos directores hay, en el fondo, un mensaje de esperanza. Podemos ver soledad en los trabajos de Jarmusch, pero no desolación tal y como se nos muestra en Bergman o Antonioni<sup>54</sup>. Esta idea básica no hay que olvidarla, máxime cuando a lo largo de nuestra exposición hemos ido e iremos estableciendo paralelismos con otros directores que representan lo que aquí afirmamos es rechazado por Jarmusch. Y no sólo aquí. A lo largo de la bibliografía consultada, afirmaciones como “ésta es la película más godardiana (o lo que sea) de Jarmusch” o “Jarmusch toma de X” son harto frecuentes. En esos casos será preciso establecer en qué sentido es así. Lo que queda claro es que no lo es en el aspecto que acabamos de comentar. El siguiente fragmento de una conversación mantenida entre Cassavetes y el estudioso de su obra Ray Carney podría aplicarse del mismo modo a Jarmusch:

---

<sup>54</sup> *El desierto rojo* (*Deserto Rosso*, Antonioni, 1964) nos viene a la mente como ejemplo de desolación absoluta tanto a nivel externo como espiritual.



CARNEY: Ciertos críticos calificaron a Cassavetes de cineasta en la tradición de Bergman, Godard y Antonioni; pero, como siempre, él no se sentía cómodo agrupado con dichos directores, pues no le gustaba el aspecto intelectual de su obra.

CASSAVETES: *Faces* es una película antiintelectual; una película contra toda la gente que *sabe* y a favor de la gente que simplemente *siente* (Carney, 2001: 240)

Y en la misma línea:

No obstante, la idea que Cassavetes tenía respecto de la “película de arte y ensayo” difería por completo de las películas extranjeras que los críticos celebraban a principios de los años sesenta. Para él, películas como *Al final de la escapada*, *La aventura* y *El manantial de la doncella* eran demasiado “sórdidas” y “negativas”; él quería hacer películas “positivas” y “útiles” que sirvieran para que la gente corriente viviera con más sensibilidad una vida más rica. Pese a su posterior reputación de artista duro, e incluso cínico, Cassavetes siempre consideró que su obra (incluidas películas como *Faces* y *Una mujer bajo la influencia*) era esencialmente esperanzadora y positiva (Carney, 2001: 150. Las cursivas aparecen en el original)

La postura claramente anti-intelectual no va ligada a la banalidad y esto es algo que queda perfectamente reflejado en las obras de los mencionados directores y en afirmaciones como “Darle al público lo que desea es la máxima estafa en cine” (Cassavetes recogido en Carney, 2001: 469). Sus películas no son piezas de entretenimiento, aunque tengan partes divertidas. “Creo que todo buen humor surge del dolor” (Cassavetes recogido en Carney, 2001: 436). Aunque compartimos la idea de que ninguno de estos directores tiene una clara tendencia intelectual, resultaría erróneo sostener que no hay en ellos multitud de elementos intelectuales o culturales. En el caso

de Jarmusch es más que obvio: continuas referencias a grandes hitos de la literatura (Lautréamont, Michaux, Blake) o insertos de fragmentos de música culta (Bach, Fauré, Mahler, Purcell).

Por su parte, el contradictorio Cassavetes llegó a sostener que hizo *El asesinato de un corredor de apuestas chino* como experimento intelectual. “Ahora, mucho más que en mi obra anterior, disfruto de ciertas ideas más intelectuales y menos exigentes desde el punto de vista emocional” (Cassavetes recogido en Carney, 2001: 442). Lo que esta afirmación encierra también, aunque a primera vista no se aprecie, es el tardío e infructuoso pistoletazo de salida de un deseo de mayor comercialidad, pero esa es otra cuestión.

El mismo tratamiento “apolítico” de las cuestiones por parte de Cassavetes mantiene una abierta resonancia con la postura de Jarmusch. Ambos tratan temas como la interracialidad sin caer en el panfleto o en la problematización al modo de Spike Lee o Samuel Fuller, por repetir ejemplos conocidos. Como de costumbre, más que los hechos, las ideologías, la trama y todo lo demás, lo que primaba en el trabajo de Cassavetes eran las emociones. Y volvemos a lo mismo: no descartamos que haya un trasfondo político en esos trabajos, pero, desde luego, nunca se posiciona en un primer plano. Esto es algo que se le achacó a Cassavetes a propósito de varios films (especialmente en *Husbands* y en *Una mujer bajo la influencia*). Él afirmaba que muchas de sus obras habrían tenido un mayor éxito de haber sido más duras –debemos entender visual y explícitamente ideológicas, al menos de toma de partido frente a algunas cuestiones-, pero era algo que no le interesaba para nada. El paralelismo con Jarmusch es total.

Nos gustaría ahora, con objeto de ilustrar hasta qué punto hay un peso fílmico, y no meramente moral, ampliar algunos aspectos formales que Jarmusch ha heredado (o rechazado) de Cassavetes. Aparte de mencionar el hecho de que Fred Elmes, colaborador de Cassavetes, ha fotografiado dos películas y dos de sus cortometrajes. En el caso de *Noche en la Tierra*, la decisión es clara: imitar el *look* de los films de Cassavetes, en especial de *El asesinato de un corredor de apuestas chino*, donde Elmes hizo, junto a Mike Ferris, de operador de cámara y director de fotografía. A propósito del uso de la cámara, indicaremos que frente al recurso masivo a la cámara en mano por parte de Cassavetes, Jarmusch no suele recurrir a esta práctica. Sus tomas son estáticas o con *dolly*, pero casi nunca con cámara en mano. Sin duda, esto refleja el carácter de cada director y, por extensión, de su cine: nervioso en el caso de Cassavetes, distanciado en el de Jarmusch. Asimismo, mientras que el primero casi llega a caracterizarse por el (ab)uso de los primeros planos, éste apenas recurre a ellos (salvo en *Noche en la Tierra* y esto por motivos obvios: van dentro de un taxi y el espacio es hiperlimitado).

En líneas generales, podemos decir que estilística y conceptualmente, hay dos momentos en la filmografía de Cassavetes que se corresponden con dos etapas en la de Jarmusch. Por una parte ya desde el propio uso de cámaras de 16 milímetros y celuloide muy granulado de las primeras películas de los dos directores se da esa semejanza. Podría decirse que se trata de una cuestión de economía, pero ese aspecto se mantendrá en trabajos posteriores de Jarmusch (véase la serie *Café y cigarrillos*), rodados en 35 milímetros, pero manteniendo todo el *look* del 16 milímetros (granulosidad, fuertes contrastes entre el blanco y el negro, entre brillo y contraste y un cierto sabor a grabación doméstica. Todo ello, por supuesto, de un modo deliberado). Para justificar estas afirmaciones, citaremos dos películas de Cassavetes: *Shadows* (1958-1959) y *Faces* (1968).

Después pasaríamos a *El asesinato de un corredor de apuestas chino*, ya en color, que se correspondería con lo que hemos denominado la segunda etapa de Jarmusch, que se inicia con *Noche en la Tierra*, film que se presenta como el máximo homenaje explícito al trabajo de Cassavetes. Además de las ya mencionadas concesiones a la comercialidad y a la fotografía de Frederick Elmes, surge la revisión del género de gánsteres, tan presente en la obra del director de Akron, y la lectura en clave simbólica de dicho género. El peso de la figura del asesino a sueldo sin connotaciones moralmente negativas es evidente en *Ghost Dog*. Un film que iremos analizando conforme vayamos abordando los directores que también han recurrido a ella (Melville, Suzuki). Pero en el caso de Cassavetes el personaje de Cosmo Vitelli (Ben Gazzara) es el referente clave, más que Gloria (Gena Rowlands) que no es explícitamente una asesina a sueldo, aunque tenga sus tratos con la mafia y acabe asesinando a unos cuantos gánsteres.

Otro aspecto, ya insinuado, es el uso de la música. No deseamos aquí entrar en una valoración de las reflexiones de Brecht en torno a la música en el cine, pero lo que nos parece evidente es que tanto Cassavetes como Jarmusch huyen de la música como “adorno”. Para ellos, la música no es algo así como música de situación, al modo en que se ha usado tradicionalmente en el cine clásico, al servicio de la trama de un modo sumiso e impersonal. Por el contrario, la música en la filmografía de estos dos directores tiene una suerte de vida propia. No se trata de que la banda sonora de desvincule o desincronice incluso a lo Godard, pero tampoco se somete servilmente a los dictados de lo visual. Por decirlo de otro modo, la música es un personaje más, con sus peculiaridades y su peso propio dentro del conjunto. Más allá del setenta y cinco por ciento de acompañamiento musical en los films mencionado por Brecht, podemos afirmar que una película como *Shadows* de Cassavetes se encuentra prácticamente repleta de música, hasta el punto de resultar casi insoportable y enloquecedora por

momentos. Deseaba que Charlie Mingus –quien terminó la banda sonora, su particular banda sonora, dos años después del estreno de la película-, y posteriormente Shafi Hadi, improvisasen durante tres horas y de ese modo crear la banda sonora musical.

Jarmusch contó con Neil Young para la composición de la música de *Dead Man*. Mientras escribía el guión escuchaba los temas de Young y éste accedió a componer la música siempre y cuando pudiera hacerlo mientras le proyectaban el bruto (Viejo, 2001: 135). Resulta por tanto superfluo destacar el papel de la música para ellos. Para Jarmusch la música es además una manera de amplificar los guiños a la cultura popular, “desculturizando” el relato y acercándolo a un público similar a los personajes que él elabora. Es otro de los ejemplos de la doble codificación de los films jarmuschianos<sup>55</sup>.

Al hilo de este último comentario, vinculado al otro sobre la anti-intelectualidad, se presenta un aspecto poco tratado a la hora de acercarse al trabajo de Jarmusch. En *Cassavetes* también lo encontramos, aunque, sin duda, no presenta las mismas connotaciones. Nos referimos a la cuestión de un cierto *feísmo*.

CARNEY: La propuesta fotográfica de *Cassavetes* era algo más que “captar la realidad”. Sus cámaras contaron que, en *Faces* y en otras películas, el director “estropeaba” a propósito las tomas bonitas metiendo en primer plano algún objeto que no tenía nada que ver o quebrando la simetría del cuadro. La belleza y la perfección eran los enemigos.

CASSAVETES: Todo lo que realmente quiero hacer tiene que ver con los personajes más que con la formación de imágenes. Eso lo dejo para los demás. Lo que yo hago significa concentrarse únicamente en la *realidad* de los personajes y rechazar todo efecto cinematográfico. No nos permitimos pulir la imagen, ni usar una iluminación expresiva y ángulos de cámara muy

---

<sup>55</sup> Sobre la influencia de la música en Jarmusch, véase también Rothenberg (2005) y también, abordando la dimensión más popular, Casas (2003).

elaborados. No quería que pareciera una película. Si es demasiado perfecto, nadie se lo cree. Me gusta un poco de fuera de foco. No quiero que el público admire la imagen. Si no dejas nunca de mirar, terminas *sintiendo* (Carney, 2001: 188-189)<sup>56</sup>

A cualquiera que esté familiarizado con la cultura Zen, éstas palabras le resultarán familiares. Como se puede suponer no es el lugar para desarrollar este punto con toda la extensión que merecería, pero sí nos ha parecido importante apuntar algunas notas. Si nos centramos en la pintura Zen, advertimos que la economía de trazos y elementos tiende a desafiar la lógica convencional, buscando un cierto distanciamiento. Tales limitaciones o deficiencias son meramente aparentes, dado que, en el fondo, suponen el máximo grado de perfección y, desde luego, no atienden a una insuficiencia técnica o artística por parte de los diversos autores.

A la hora de aproximarse al tratamiento de lo oriental en Jarmusch se presta atención al aspecto más visual o pintoresco, a esa lectura ecléctica de la cultura japonesa. Pero lo cierto es que hay en él algo más. Aparte de su confesa atracción por el budismo (Rothenberg, 2005), hay en sus trabajos algo de lo que en japonés se denomina *wabi*. «Esa plasmación de reserva y distanciamiento trascendental en medio de la multiplicidad es designada en el léxico cultural japonés por el término *wabi*. *Wabi* significa realmente “pobreza” o, negativamente, “no estar acorde con la sociedad de su tiempo”» (Suzuki, 1959: 25). Este detalle nos da una muestra de cómo el famoso minimalismo jarmuschiano es algo más que economía de medios y de trama. Los escenarios de Jarmusch tienen mucho de *wabi* que, en este contexto, tienen su correspondiente occidental más fiel en el *Walden* de Thoreau. Muy relacionado se halla

---

<sup>56</sup> Las cursivas aparecen en el original. La resonancia de esta afirmación con la siguiente de Bresson es absoluta: “Nada de fotografía bonita, nada de imágenes bonitas, sino imágenes y fotografía necesarias” (Bresson, 1975: 72).

el concepto de *Sabi* consistente en “una rústica sencillez sin pretensiones, en una arcaica imperfección, en la aparente simplicidad o carencia de esfuerzo en la ejecución y en la riqueza de asociaciones históricas (elemento éste, sin embargo, es posible que no esté siempre presente); implica también la existencia de elementos inexpresables que elevan el objeto en cuestión al rango de producción artística” (Suzuki, 1959: 26). Con estas dos definiciones de Suzuki, sin duda el mayor estudioso de la cultura Zen de todos los tiempos, casi quedaría explicado el tan traído y llevado minimalismo de Jarmusch. Y también aclararía, para su sorpresa, muchos aspectos de la afirmación de Cassavetes citada un poco más arriba.

Por supuesto que también encontramos en Jarmusch, como afirmamos anteriormente, una lectura “híbrida y ecléctica de la cultura japonesa”. La base de esa combinatoria es la ligazón de la tradición oriental con la cultura popular norteamericana. Lo vemos en *Mystery Train* con los dos chicos de Yokohama que van en busca del fantasma de Elvis, ataviados (sobre todo él) al estilo de Joe Strummer (líder de *The Clash* y que no por azar actúa en el film) o en el protagonista de *Ghost Dog*, un *rapper* que se rige por el código samurái. Pero Jarmusch no se limita a eso. Es curioso ver hasta qué punto esta mezcla, por lo demás absolutamente característica del trabajo de nuestro director, se apoya, entre otras cosas, en una reflexión sobre la música. Concretamente sobre el *jazz* y el *be bop*:

La cultura samurái me interesa desde hace tiempo. Viene de mi interés por la cultura japonesa en general, por la filosofía de extremo oriente, también por las películas de samuráis y kung-fu, evidentemente. Todo este conjunto me fascina.

Pero es verdad que en *Ghost Dog* introduje esta cultura de forma tardía. Cuando hago una película no realizo investigaciones específicas, añado cosas que ya me interesan. Y es a partir de

este interés diverso que intento hilvanar una historia [...] Podríamos hacer una comparación con el jazz, el *be bop*: los tipos cogían un tema estándar y lo transformaban con la improvisación. Se lanzaban en largos solos improvisados, pero se mantenían al menos dentro de una estructura. Es precisamente la estructura lo que permite esta libertad. Me gusta esta dialéctica, la idea de una estructura que permanece abierta, esta mezcla de armazón y de libertad, perfectamente expresada en el *be bop*. Desde este punto de vista, el hip hop está muy cerca del *be bop* con la excepción de que los *rappers* samplean directamente los estándares. El *be bop* no samplea, cita. *Ghost Dog* es pues un film *be bop*: cita películas o elementos culturales y los reescribe libremente antes que samplearlos (Jarmusch en *Les Inrockuptibles*, 215, 6-10-1999)

Esta cita merece un análisis detenido, dado que nos ofrece muchísima información sobre el planteamiento de Jarmusch en general, más allá de la cuestión oriental. Lo fundamental reside en esa consideración del “armazón” o la estructura como elemento determinante. “Es precisamente la estructura lo que permite esa libertad”. Si aplicamos esta afirmación a nuestra idea de renovación, la conexión es directa. La estructura podría ser la tradición que nosotros venimos esgrimiendo y la libertad esa renovación que se mantiene siempre dentro de los parámetros (y hasta cierto punto límites) establecidos por dicha estructura.

Pero hay otro detalle que no podemos pasar por alto: la cuestión de la cita. *Ghost Dog*, pero no sólo este film, cita películas o elementos culturales, del mismo modo que hace el *be bop*. Por usar la terminología del *rap*, decimos que no “samplea”. ¿Qué significa esto? En primer lugar que no se apoya en la repetición, en el *collage* hecho a base de piezas creadas por otros artistas sobre las que se pone algo, todo ello en un sentido literal. El ejemplo más claro serían las *Historie(s) du cinéma* de Godard. Jarmusch sugiere, hace guiños, pero no “samplea”. Y en este sentido su cine se halla más próximo al *be bop* que al *rap*. A pesar del peso del *be bop* tanto en Cassavetes



como en Jarmusch, éste lleva a cabo un proceso más consciente y deliberado que aquél, vinculándolo con el ritmo narrativo (Viejo, 2001: 118).

Podríamos seguir estableciendo paralelismos y diferencias entre ambos directores, como por ejemplo el uso o rechazo de la violencia (psicológica en el caso de Cassavetes), pero para las cuestiones que deseamos abordar estimamos que es suficiente.

### **1.3.2- Ray y Fuller: Dos salvajes en Hollywood**

A continuación vamos a estudiar la relación de Jarmusch con otros dos directores cuya influencia en su obra es notable (y confesa), y que vamos a estudiar de manera conjunta: Samuel Fuller y Nicholas Ray. A pesar de las diferencias entre ellos, presentan una serie de similitudes –cronológicas, temáticas y de actitud- que nos invitan a considerarlos en bloque. Dentro de este grupo se podría incluir un género a modo de “personaje” más. Nos referimos, indudablemente, al cine negro. Sabemos que tanto Ray como Fuller trabajaron otros géneros como el *western* o el bélico, pero el negro es el que más nos interesa. Del bélico encontramos pocas referencias en Jarmusch y del *western* resuenan algunos ecos en *Dead Man*. Ahora bien es importante señalar que hay que tomar cierta precaución al considerar *Dead Man* un *western* en sentido estricto. A todas luces se trata de un trabajo de carácter metafórico, simbólico, que excede con creces las pretensiones de una película del oeste al uso. En este caso sí podemos encontrar un nexo con los trabajos fullermanos o de Ray pertenecientes al mismo género: la ruptura o el debilitamiento de los géneros y el recurso al género como pretexto para abordar otra serie de cuestiones. En el caso de Fuller es más visible que en Ray.

Trabajos como *Forty Guns* (Samuel Fuller, 1957), perteneciente al *western* y homenajeada por Godard en *Al final de la escapada*, o *Manos peligrosas* (*Pickup on South Street*, Samuel Fuller, 1953), dentro del *noir*, reflejan muy bien esta reflexión. Iremos desgranando un poco todas estas cuestiones a lo largo del presente capítulo. Sirva, pues, como nota introductoria.

Aunque sea algo meramente anecdótico, no está de más apuntar el hecho de que Jarmusch trabajó personalmente con ambos directores. Junto a éste apareció en la película-documental de Mika Kaurismäki, *Tigrero: A Film That Was Never Made* (1994), entrevistándole acerca de uno de los proyectos que no pudo llevar a cabo. También intervino en el documental sobre Fuller, *Las tres locuras de Sam Fuller* (*The Typewriter, The Rifle, and the Movie Camera*, Adam Simon, 1995). Con Ray la relación fue incluso más estrecha. Se conocieron en 1978 en la escuela de cine Tisch School of the Arts de la Universidad de Nueva York y comenzó a ayudarlo, como asistente de producción en *Relámpago sobre el agua* (*Lighting Over Water*, Ray/Wenders, 1980). Su relación fue tan estrecha que incluso leyó un panegírico en el funeral de Ray y, al día siguiente, comenzó a rodar su primer largometraje: *Permanent Vacation* (Jim Jarmusch, 1980). Pero éstas no serían sus únicas conexiones. Ray ayudó a Jarmusch en la realización del guión de su primer trabajo, haciéndole observaciones de diversa índole, tales como la necesidad de generar más tensión y de un “final real”, mayor acción, etc. Pero lo cierto es que, en palabras de Jarmusch, “Cuanto más cosas me sugería, más me alejaba yo de él” (Jarmusch recogido en Viejo, 2001: 60). En este sentido, podemos decir que, estilísticamente, los trabajos de Jarmusch guardan muy poca relación con los de su mentor.

De un modo más claro que en Cassavetes, podemos afirmar que aquí la influencia sí fue de orden moral. O, dicho de otro modo, salvo excepciones que iremos

señalando debidamente, desde un punto de vista fílmico es difícil establecer algún paralelismo entre los trabajos de los dos veteranos y Jarmusch. Así como podemos encontrar multitud de guiños, no hallaremos un tratamiento cinematográfico similar.

La temática, los recursos propiamente cinematográficos, el lenguaje que cada uno de ellos adopta o la caracterización de los personajes no guardan la menor relación. Si pensamos, por ejemplo, en la continua movilidad del cine de Fuller, cuestionada en algunos momentos<sup>57</sup>, frente al estatismo característico de Jarmusch, advertimos hasta qué punto su planteamiento cinematográfico, por lo que a enfoque se refiere, es absolutamente opuesto. Del mismo modo podemos hacer una lectura en clave casi panfletaria de ciertas obras de Fuller, *películas de tesis*, donde lo fílmico casi pasa a un segundo plano (*Verboten!*, Samuel Fuller, 1958), algo prácticamente impensable a la hora de abordar los films de Jarmusch, tal y como hemos argumentado ampliamente con anterioridad.

Otro de los aspectos del cine de Ray y Fuller es el estudio de la violencia. Un aspecto que en el cine de Jarmusch es minimizado al máximo. Jean Wagner estima que, en el caso de Ray, dicha violencia es “sobre todo, una cuestión de atmósfera. Aunque la brutalidad no quede directamente patente en la imagen, los conflictos dramáticos encierran casi siempre un núcleo de tensión. [...] unos protagonistas que apenas exteriorizan la violencia que llevan dentro” (Wagner, 1994: 41). Esta característica que podría ser compartido por Cassavetes (o Bergman, donde casi sistemáticamente dicha violencia se manifiesta física y visualmente), no lo es por Jarmusch, cuyo cine hace gala

---

<sup>57</sup> Cfr. *The Crimson Kimono*, donde, a juicio de Quim Casas, los personajes se definen mejor en posiciones estáticas. Algo que también dejó claro el propio Fuller: “No es necesario que la cámara se mueva o que lo hagan los personajes, lo que cuenta es que se agite la emoción del espectador” (Fuller para *Cahiers du Cinéma*, num.181, agosto de 1966. Recogido en Casas, 2001: 51).

de una deliberada ingenuidad. En este sentido, ni siquiera las descripciones más abiertas del género negro consiguen vincular el cine de Ray o Fuller con los planteamientos jarmuschianos:

Una película “negra” nunca se reconoce por una temática precisa, unos personajes recurrentes, el cuerpo ideológico del discurso o unos juegos iconográficos. Su identidad reside en la elección de una actitud de artista, es decir, en la forma de contemplar y de mostrar la materia que se va a filmar, abriendo a un tiempo el imaginario del espectador a climas oníricos, al realismo social o a consideraciones ideológicas.

El cine negro es una nebulosa. [...]

El resultado son unas imágenes diversas pero magnificadas por una poética de la angustia en las que lo gestual, el encuadre, la fotografía y el ritmo del montaje van más allá de una perspectiva particular de la violencia física y moral para producir una sensación singular de malestar (Simsolo, 2005: 20)

Esta cita encierra gran cantidad de información valiosa para conectar o desconectar a Jarmusch del género negro tradicional y comprender hasta qué punto muchas de sus obras o elementos de ellas encierran una parodia del mismo. No obstante, y a pesar de la afirmación de Simsolo, sí estimamos que el *noir* presente, como mínimo, unos elementos que lo hacen fácilmente distinguible de otros géneros –al margen de los problemas teóricos o conceptuales que pudieran desprenderse de un análisis más exhaustivo y que, por lo demás, como hemos señalado, es extensivo al cine en general-. Trataremos este tema un poco más adelante. De momento, nos centraremos en el último párrafo de la cita. El ritmo de montaje, lo gestual y el encuadre a los que hace referencia Simsolo no tiene el menor paralelismo con lo que vemos en las películas

de Jarmusch. No nos queda claro cuál es esa “sensación singular de malestar”, pero en cualquier caso, no experimentamos lo mismo con una película de Jarmusch que con una de cine negro. En este caso podemos llegar a experimentar una especie de tristeza o sensación de soledad e incomunicación, siempre agrídulce (como en los films de Kaurismäki). En el caso del cine negro, las sensaciones son diferentes: pueden ir desde la rabia, la impotencia o, en la mayor parte de los casos, la “catarsis” dado que el *happy end* es casi una constante (las excepciones son justamente lo que nos permitirá vincular a Jarmusch no sólo con el género, sino con autores como Ray y Fuller). Al establecer una serie de sentimientos posibles ante unos u otros films no queremos comprometernos con una teoría de la adecuación de sentimientos o de correspondencia de las sensaciones, un poco en la línea de algunos de los ejemplos que Noël Carroll da en su libro *Filosofía del terror o paradojas del corazón* (Carroll, 1990). Tan sólo hemos querido señalar hasta qué punto es difícil establecer una correspondencia absoluta entre el cine negro y el de Jarmusch, incluso en los casos más “típicamente” negros como la fuga de una prisión (véase *Bajo el peso de la ley*), apelando, entre otras cosas, al tono y a las sensaciones que suscita. En cualquier caso, si alguien durante el visionado de un film de Jarmusch experimenta esa “sensación singular de malestar” o una suerte de “angustia”, nada tenemos que objetar.

Según lo expresado anteriormente, podría decirse que el cine de Jarmusch es la antítesis del género negro, cuando lo cierto es que muchos de sus componentes están presentes en él, ahora bien, parodiados. Retomemos, no obstante, el poso que Fuller y Ray dejaron en Jarmusch.

Ambos directores llevan a cabo un retrato de personajes marginales y he aquí lo que influye directamente en Jarmusch: no llevan a cabo distinción alguna o juicio de valor. Vencedores y vencidos, buenos y malos, son tratados por igual. “Desde este

punto de vista, Ray se sitúa al margen del desafío americano: no hay *loser* ni *winner*, vencedores ni vencidos” (Wagner, 1994: 45) o “Fuller contemplaba por igual a víctimas y verdugos, en un elogio, esta vez desde la posición de su cámara, de la neutralidad dramática” (Casas, 2001: 73). Por otra parte, y refiriéndose a *Manos peligrosas*, si bien el comentario es susceptible de hacerse extensivo a otros trabajos, Fuller declaró que “lo que yo quería era contar la historia desde el punto de vista de los marginados, de los pequeños delincuentes, de los informadores. Nunca había visto una historia contada desde ese punto de vista” (para la revista *Nosferatu*, núm.12, abril de 1993. Recogido en Casas, 2001: 55-56).

Los personajes de Jarmusch no sufren esa humillación o fisura propia de los de Ray. Su historia, su pasado, no determina su presente. No hay intención de integración en la sociedad ni atisbos de violencia interna, inexpresada pero irresistible. Si bien, sí hallamos una coincidencia entre el director de *Extraños en el paraíso* y su mentor. Para los dos los marginales “no son [necesariamente] personas clandestinas, delincuentes ni gentes del espectáculo, sino seres que no se sienten cómodos en la sociedad ni en la vida” (Wagner, 1994: 70). Los extraños de Ray, como los de Jarmusch, han aprendido “el idioma” (en la mayor parte de los casos), pero no asumen el estilo de vida. Tal y como Wagner apunta, es inevitable pensar en *El extranjero* de Camus. Si en Ray es algo muy evidente, todavía lo es más en Jarmusch. El desapego e inexpresividad casi patológicos que caracterizan a los personajes jarmuschianos es del todo camusiano. En el caso de Jarmusch, al final no tiene consecuencias nefastas, sino que al menos la posibilidad de un *happy end* queda abierta, eso sí, debilitada y desprovista de todo triunfalismo.

Ray, salvo en contadas excepciones (como *En un lugar solitario*, *In a Lonely Place*, Nicholas Ray, 1950), también hace un uso de los tiempos muertos, de

irregularidad narrativa o caídas de tensión (véase también *Johnny Guitar*, Ray, 1954). E incluso, llega a practicar algo tan característico del cine de Jarmusch, como es desdramatizar/redramatizar la narración y darle un giro *cuasi* metafísico (Wagner, 1994). En el ejemplo que acabamos de mencionar, la búsqueda del asesino pasa a un segundo plano y tampoco la resolución de ese misterio supone el clímax.

Algo similar sucede en ciertos trabajos de Fuller. La siguiente cita, a propósito de *The Baron of Arizona* (Samuel Fuller, 1950) conecta con la “narración de en medio” jarmuschiana que ya hemos señalado: “al director parece atraerle mucho más el itinerario, las fases que Reavis supera para lograr su propósito, que éste en sí mismo” (Casas, 2001: 75). En cualquier caso, ésta no es la tónica general del cine de Fuller.

Otro de los ecos de la obra de Fuller en Jarmusch es el gusto por la estructura circular, con ciertas modificaciones (*Yuma; Uno rojo, división de choque; Underground USA; Muerte de un pichón* o *Corredor sin retorno*). En el caso de Jarmusch lo apreciamos en *Extraños en el paraíso*, donde el aeropuerto es el lugar de apertura y cierre, *Mystery Train* y la presencia del tren o en *Noche en la Tierra* cuya circularidad es patente en varios niveles: como relato en su conjunto y como elementos arquitectónicos (las rotondas).

Al igual que Cassavetes o el propio Jarmusch, Fuller trató de contar siempre con un equipo técnico y artístico estable. En el caso del director objeto de nuestro estudio, actores como Benigni, Tom Waits (también presente con su música y su voz), Nicoletta Braschi, Isaach de Bankolé y técnicos como Robby Müller, Fred Elmes, Jay Rabinowitz, Melody London, Tom Dicilo, Drew Kunin y otros se repiten constantemente en sus films. Un listado humano similar podríamos aportar en el caso de los otros dos directores más veteranos, pero tampoco es especialmente relevante. Baste

con hacer una breve mención de esta idea, que apunta al “modo familiar” de hacer cine, ajeno a las exigencias hollywoodienses de equipos anónimos impuestos por las grandes productoras.

También encontramos los guiños y pequeños homenajes a ambos directores. El protagonista de *Permanent Vacations* entra a un cine donde proyectan *Los dientes del diablo* de Ray. Incluso otro más complejo: en *Ghost Dog* el último plano nos recuerda al último plano de *Perro blanco* de Fuller, justo antes de los créditos finales. Se trata en ambos casos de un plano cenital donde la cámara asciende lentamente. En el caso de Fuller vemos al perro blanco –no olvidemos que se trata de un perro adiestrado para matar negros- abatido por un hombre de color (en defensa de un blanco, dicho sea de paso). En la película de Jarmusch vemos a Ghost Dog (perro fantasma), un hombre de raza negra, asesinado por un blanco. Este guiño no tiene las mismas connotaciones que en el caso de Fuller, dado que no se trata en sentido estricto de un alegato antirracista, tal y como sucedía en *Perro blanco*. Por supuesto que la cuestión multirracial está presente, como en los trabajos de Fuller y también de Cassavetes, pero, repetimos, en el caso de Jarmusch es propuesta como una de las claves, en ocasiones eficaz en otras imposible, de la posibilidad de entendimiento entre los seres humanos.

Otros temas heredados de Ray y Fuller, pero reinterpretados de un modo desdramatizado y casi humorístico, son la fragilidad de la existencia (Ray) –“la vida es imposible/insoportable” en palabras de Jean Wagner- o la idea de que todo el sueño americano es una gran mentira, una decepción<sup>58</sup> (Fuller) o el “anti-intelectualismo” de este mismo director.

---

<sup>58</sup> Véase el fragmento de la entrevista ofrecida a Tod Lippy y recogida en Suárez Sánchez, 2007. En ella, y a propósito de esta idea, Jarmusch menciona también a William Burroughs: “Me inspiré en el trabajo de personas como



Pasemos ahora al, a nuestro juicio, factor determinante a la hora de establecer el peso ejercido por estos directores sobre nuestro director. Sin duda se trata de su actitud frente a la gran industria. Tanto Fuller como Ray trabajaron para grandes *majors* (la RKO, Columbia en el caso de Ray y la Fox en el de Fuller –aunque prácticamente en todas las del momento-). Ambos, años después, o bien fundaron sus propias productoras (Fuller) o, sencillamente, se alejaron del sistema de Hollywood. Lo importante es tener en cuenta su deseo de preservar la independencia creativa y artística, lo que incluía, evidentemente y por encima de lo demás, el montaje final de los films, más que una crítica a la gran industria como tal. La crítica está motivada justamente por esas imposiciones de orden económico y de búsqueda de comercialidad, por encima del respeto por el autor. Un caso contemporáneo, y también altamente influenciado por esos dos ejemplos, es el de Wenders, quien también ha fundado diversas productoras y mantiene esa lucha con los grandes estudios. El más recurrente método para estos problemas era recurrir a la financiación europea (Jarmusch, como es sabido, suele contar con financiación europea para la realización de sus films. Lo mismo podríamos decir de David Lynch). Fuller llegó a trasladarse a París, aunque los resultados no fueron los que él esperaba.

Fruto de los problemas con las grandes productoras y de la pasión por seguir rodando son algunos de los trabajos en la línea de la serie B que tanto Ray como, en especial, Fuller, llevaron a cabo. Antes de continuar, estimamos necesario hacer una aclaración sobre la serie B. Aunque actualmente, en ocasiones, se confunde la serie B con la *exploitation*, hay ciertas diferencias. La serie B nace aproximadamente en torno a los años treinta. La función de tales películas era, a pesar de la crisis económica, seguir

---

William Burroughs, o Sam Fuller (cuyas películas tenían que ver con la idea de que todo el sueño americano es una gran mentira, una decepción)” (Suárez Sánchez, 2007: 159).

ofreciendo cine y mantener en activo a una plantilla de técnicos y actores, por aquellos entonces contratados por los grandes estudios. También cumplía la función de “escuela” de directores y de cantera de talentos. Para nuestra exposición sólo nos interesa ese matiz económico: la serie B era, *grosso modo*, el equivalente a nuestros telefilms antes de que la televisión se inventase. Posteriormente se hizo extensivo al cine de bajo presupuesto que, en líneas generales, mantenía las mismas características que el cine más caro. Al igual que Jarmusch siguió con ese estilo “punk” de producción (Suárez Sánchez, 2007: 20), Fuller, a pesar del presupuesto que manejase, seguía fiel al modo de trabajo propio de la serie B (Casas, 2001: 11).

Tal y como hemos anunciado, nos gustaría acabar este capítulo con algunas reflexiones en torno a la relectura que Jarmusch lleva a cabo del género negro. Parte de esa relectura atraviesa por el respeto a una cierta tradición, nos referimos al género que englobó quizá en mayor medida una ingente cantidad de trabajos de serie B. Y, por supuesto, supone un guiño a los dos directores que venimos abordando. También ellos (y esto es más visible, a nuestro juicio, en Fuller) comenzaron a redibujar, casi reinventar, los grandes géneros (hemos mencionado diversos ejemplos en los que el *noir* ha sido usado para ilustrar otra serie de cuestiones más allá de la trama detectivesca en sí). En el caso de Fuller, a quien es evidente en este punto que atribuimos un mayor peso que a Ray en la formación de Jarmusch –por mucho que la vinculación a éste fuese inicialmente mayor-, se llevó a cabo una anulación de toda connotación heroica o épica (Casas, 2001: 13). Esto es importante, dado que enlaza directamente con todo el retrato del perdedor que Jarmusch lleva a cabo y que, a pesar de tratar de no emitir juicios decisivos sobre ninguno de ellos, le lleva a inclinar la balanza del lado de estos. En cierto sentido, toda la tradición del cine negro también se decanta por los perdedores:

por primera vez se dibujó un panorama repleto de policías corruptos, maleantes bondadosos y un mundo del hampa lleno de corazones bondadosos.

El origen del género negro, a pesar de los innumerables precedentes, podemos datarlo alrededor de 1944 (Simsolo, 2005: 133). Simsolo habla de callejuelas oscuras, enemigos invisibles, personajes ambiguos, sentimiento de malestar, como algo propio de este cine, si bien, como ya hemos apuntado antes, no cifra todo el género en torno a esas claves estilísticas o *estilemas*, sino sobre esa angustia o malestar esencial. La ambigüedad de los personajes es muy jarmuschiano, pero el resto de elementos sólo entran en su obra tamizados por el humor (o el mero guiño estético). Aunque ampliaremos esta cuestión en capítulos posteriores, el cine de Jarmusch, como el de Fuller, es muy estético en el sentido de “visual” (sin comprometernos en este momento con ninguna corriente establecida) y se expresa principalmente a través de la forma, más allá del lenguaje en sentido estricto. Silencios y planos son tan expresivos como las palabras (en ocasiones, verborrea). No encontramos ese sentimiento de malestar profundo, sino algo más, al menos aparentemente, descafeinado. La siguiente cita ya apunta hacia el plato fuerte de Jarmusch:

El cine negro invade todos los géneros de Hollywood. Exceptuando la comedia. En el cine negro pueden existir algunos toques cómicos, pero no deben constituir su estructura principal. El humor sólo puede ser un vector dominante en forma de sarcasmo, porque si no, sería una parodia cuyas representaciones caricaturescas no producirían malestar ni turbación. Es lo contrario del cine negro. Porque una pesadilla puede ser sardónica, pero nunca divertida (Simsolo, 2005: 136)

Esta contaminación le permite a Simsolo incluir dentro del género negro películas como *La invasión de los ladrones de cuerpos*, gran parte de la tradición del *western* y prácticamente todo el *thriller* posterior. No es el lugar para entrar a debatir tal cuestión,

pero, a nuestro juicio, es una clasificación excesivamente amplia. De otro modo, sí nos parecen pertinentes sus apreciaciones sobre *I Shot Jesse James (Balas vengadoras*, Samuel Fuller, 1949) a la hora de estimarla un *western* simbólico que adopta la forma de un calvario de expiación, lejos del maniqueísmo de la leyenda del *Far West* (Simsolo, 2005: 143). Desde aquí desplazarnos hasta otro *western* onírico y simbólico como es el *Dead Man* de Jarmusch resulta harto sencillo. En este momento es donde Jarmusch interviene con fuerza. Efectivamente su cine supone una *parodia* del género negro (más que un *pastiche* que, en términos de Jameson, vendría a ser una parodia vacía. Jameson, 1984: 41-44). Ese aspecto de pesadilla desaparece por completo. También hay sarcasmo, y mucho, pero la presencia de un humorismo rozando lo ingenuo, lo mágico, es innegable (pensemos en el personaje de Roberto, interpretado por Roberto Benigni, de *Bajo el peso de la ley*). Advertimos algún precedente en esta dirección en, por ejemplo, *Al final de la escapada* de Godard. Allí Poicard (Jean Paul Belmondo) también se muestra humorístico y despreocupado y toda la cuestión gansteril y policial pasa a un absoluto segundo plano. O también en el protagonista de *Manos peligrosas* de Fuller, duro pero bondadoso, despreocupado y algo humorístico por momentos. Simsolo, por su parte, estima que en Ray hay amargura, pero no maldad ni sarcasmo. Éste sería otro de los argumentos que podrían apoyar nuestra idea de que el tan reclamado peso de Ray en Jarmusch posee bastantes límites. No olvidemos las palabras de Jarmusch: “Cuántas más cosas me sugería, más me alejaba yo de él” (Viejo, 2001: 60). A nuestro juicio tienen un alcance mayor del que suele atribuírseles.

Jarmusch retoma muchos de los temas típicos del cine negro, como las películas carcelarias, usándolos de modo muy distinto a como lo hicieron los films *exploitation*. Así pues hallamos la presencia de elementos como los maleantes de poca monta o las

carreras de caballos<sup>59</sup>, las partidas clandestinas de cartas y los asesinos a sueldo (referencias a Melville, Suzuki). También encontramos un uso de la luz que nos recuerda al de los films negros y una predilección por la noche.

Veamos a continuación qué toma de otros dos reinventores de géneros: Bresson y Melville.

#### **1.4- Europa, Europa: Bresson, Melville**

Ya hemos mencionado en repetidas ocasiones a lo largo de este trabajo de investigación a Robert Bresson. Más allá de los guiños estéticos a cárceles, carteristas y apostadores, Jarmusch bebe abundantemente de la fuente del cine del director francés. De hecho, si tuviésemos que resumir al máximo la lista de influencias, sin duda, Bresson, junto a Cassavetes y Ozu, se encontraría en ella.

En este apartado abordaremos dos cuestiones clave: por una parte la influencia real de Bresson en Jarmusch y, por otro lado, la estela de Melville, como prototipo del director cinéfilo (en la línea de la *nouvelle vague*). La cinefilia es un elemento clave a la hora de comprender el trabajo de Jarmusch, como ya hemos puesto de relieve. Entronca directamente con la cuestión de la cita y la intertextualidad, dos aspectos muy presentes

---

<sup>59</sup> ¿No nos hace pensar en un guiño al *Pickpocket* de Bresson? Por cierto, *Manos peligrosas* (*Pickup on South Street*, Samuel Fuller, 1953) iba a llamarse inicialmente *Pickpocket* (Casas, 2001: 103).

en su obra, cuya desconsideración nos llevaría a perder una gran parte del valor de su cine y nos impediría comprender cabalmente su propuesta fílmica.

#### 1.4.1- Bresson: Distanciamiento y cotidianeidad

El caso de Bresson, el primero que vamos a tratar, es todavía más determinante. Después de un estudio cuidadoso de la bibliografía sobre Jarmusch y del visionado meticuloso de las películas de ambos directores hemos llegado a una conclusión, a nuestro juicio muy novedosa. En todos los textos referidos al director de Akron se pone de manifiesto la clara influencia del autor de *Un condenado a muerte se ha escapado*, pero casi siempre de una forma ligeramente acrítica. Esto es, lo que encontramos conforma, en última instancia, la apropiación de una idea sin someterla a un examen riguroso. Tan sólo en el texto de Breixo Viejo (2001) hallamos una discusión sobre la relación Bresson-Jarmusch, pero, indagando un poco, advertimos que se trata tan sólo de unos esquemáticos comentarios basados en el texto de Paul Schrader *El estilo transcendental en el cine. Ozu, Bresson, Dreyer*<sup>60</sup>. No negamos que sus observaciones sean pertinentes –que lo son-, pero trataremos de ampliarlas notablemente. O, dicho de otro modo, pretendemos establecer claramente los puntos de unión y las rupturas con respecto a Bresson, y no sólo realizar referencia a los primeros.

---

<sup>60</sup> Nos gustaría agradecer a Breixo Viejo su amabilidad a la hora de facilitarnos un ejemplar de la interesante entrevista realizada por él a Paul Schrader a propósito del texto de 1972. A pesar de estar publicada (Viejo, 2001b), no habíamos podido tener acceso a la misma.

Ya hemos visto cómo Jarmusch utiliza de una manera especial los géneros, llevando a cabo una suerte de parodia de los mismos. En este apartado, nuestro punto de partida es otro: Jarmusch no parodia a Bresson, pero sí lleva a cabo una relectura peculiar de sus propuestas. Subvierte la mayor parte de los planteamientos del director francés, toma de él muchos elementos formales, pero se aleja del contenido y de las tesis defendidas por éste. Hemos ya diseminado a lo largo de nuestra exposición multitud de elementos que podemos retomar ahora y contrastarlos adecuadamente.

Comencemos por la renovación misma que supone el cine de Bresson y la postura que ante él adopta su seguidor. Dos citas tomadas del propio Bresson, y que pueden parecer contradictorias entre sí, nos servirán de punto de partida. Una de ellas ya ha sido mencionada: “Novedad no es ni originalidad ni modernidad” (Bresson, 1975: 94). La otra es la que sigue: “El CINE no ha partido de cero. Todo debe ser cuestionado de nuevo” (Bresson, 1975: 78. Las capitales son del propio Bresson). Aunque comprender plenamente estas dos afirmaciones equivaldría a recomponer todo el universo bressoniano –cosa que escapa ligeramente del propósito de nuestra investigación- no está demás aclarar un par de asuntos al lector no familiarizado con la obra y pensamiento del director francés. En primer lugar hay que decir que Bresson establece una clara distinción entre lo que nosotros entendemos por cine (y que él expresa como CINE, con mayúsculas en sus textos) y cinematógrafo, que es lo que él entiende que hace. El cinematógrafo, en cambio, quedaría descrito, en términos suyos, como “una escritura con imágenes en movimiento y sonidos” (Bresson, 1975: 17. En el original toda la cita va en capitales). Bresson asume la tarea de renovar, por tanto, el cine mediante una evolución o, si se desea, sustitución. Es decir, rompe con el esquema cinematográfico al uso y plantea otro “cine”: ese cinematógrafo teorizado por él. A su juicio, el cine es el heredero directo del teatro –de hecho es “teatro

fotografiado”, según él-. Bresson es contrario a la extensión de unos esquemas a otros. Cada disciplina debe entrañar su propio lenguaje y no estar constituida por la superposición de elementos propios de otras ramas. El cine no ha sabido explotar sus propias posibilidades, limitándose, entre otras cosas, a caer en el llamado *star-system*. Ahí reside, según él, el fracaso del cine. Podemos estar o no de acuerdo con su diagnóstico, pero, en cualquier caso, es posible destacar algunas ideas valiosas. Las *Notas sobre el cinematógrafo* se escribieron entre 1950 y 1974. De modo que parte de las mismas, cronológicamente hablando, se basaban en reflexiones hechas durante lo que se denominó –ya hemos problematizado esta cuestión- “modernidad” cinematográfica. Al igual que otros directores, especialmente los simpatizantes de la *nouvelle vague* –que adoptaron a Bresson como claro precursor y lo elevaron a la categoría de *autor*<sup>61</sup>- Bresson advirtió la necesidad de renovar el panorama cinematográfico. O, más que renovar, estimó que sería más apropiado crear un nuevo cine en sentido estricto, un cine con su propia lógica y lenguaje. De este modo, se alejaba de las propuestas de relectura de Godard o del propio Jarmusch. Es llamativo el hecho de que en sus notas no hay ni una sola mención de director o film alguno, a excepción de Dreyer –que también realizó una *Juana de Arco*- que aparece mencionado una sola vez. Lo que denota un deseo de empezar desde cero, reconociendo tácitamente que nada de lo que anteriormente se había hecho se ajustaba a sus planteamientos. Aparentemente, dicha actitud no fue, a la postre, tan extremista, dado que no tuvo el menor reparo en recurrir a algunos de los géneros (el carcelario o el *noir* en general) con el fin de transmitir sus ideas. Dicho esto con las reservas y apreciaciones que expresaremos en posteriores afirmaciones. En cualquier caso, no está de más recordar las palabras del maestro Tarkovski: “¿En qué género trabaja Robert Bresson? En

---

<sup>61</sup> A propósito de esto, nos gustaría señalar que, al igual que Jarmusch, Bresson es el autor de todos sus guiones.



ninguno, por supuesto. Bresson es Bresson. Él es su propio género” (Tarkovski, 1988: 180). A nuestro juicio, esto es algo que también podría aplicarse a Jim Jarmusch. Ahora bien, al igual que lo vemos en el director de Akron, tal apropiación tuvo unas connotaciones muy concretas. Nadie verá en *Un condenado a muerte se ha escapado* o en *Pickpocket* relatos de género negro al uso. Si comparamos ésta última con el inicial *Pickpocket* de Fuller, que acabó llamándose *Manos peligrosas*, vemos que el enfoque es absolutamente diferente<sup>62</sup>. Del mismo modo que sucede con Jarmusch, Bresson nos ofrece alegorías. Refiriéndose a *Dead Man*, después de haber afirmado que no le interesaba el *western* como género, Jarmusch sostuvo que “Sólo me gusta porque proporciona un marco que puede llegar a ser alegórico” (recogido en Sánchez, 2003: 25). A nuestro juicio, esta declaración podría hacerse extensiva a todas sus otras películas y, por supuesto a las de Bresson. En este extremo, pues, encontraríamos un punto de unión entre ambos directores. Pero es preciso matizar un poco. Las referencias de Jarmusch son películas y directores perfectamente identificados, mientras que Bresson no apela a fuentes cinematográficas reconocibles. En otros términos, mientras que en el primero funciona a la perfección el mecanismo de la cita, en éste no hallamos el menor rastro de la misma. Tanto en sus notas como en sus films, hay más de filosofía y religión que de cine<sup>63</sup>. Si queremos rastrear sus fuentes, debemos dirigirnos hacia Pascal, Montaigne, Dostoievski, Rousseau y un buen puñado de pintores y compositores. Sin que haya una alusión explícita, también en su obra se advierte el peso del jansenismo, de la teoría estética escolástica y de la iconografía bizantina (Schrader, 1972). Sobre las influencias filosóficas y el peso del jansenismo, Deleuze ha

---

<sup>62</sup> De hecho, como sugiere Félix de Azúa, sería más adecuado ver *Pickpocket* como la versión bressoniana de *Crimen y castigo* (de Azúa, 1995: 95).

<sup>63</sup> A modo de anécdota curiosa, nos gustaría señalar que el filósofo y escritor Pierre Klossowski hace un cameo en *Al azar, Baltasar* (*Au hasard Balthazar*, 1966) interpretando a un tratante de grano.

diseminado algunas notas (muy breves) a lo largo de *La imagen-movimiento* y *La imagen tiempo*. Sería muy interesante analizar ese peso de la estética bizantina en la obra de Bresson, esa búsqueda de lo “anónimo e impersonal”, que nos remite prácticamente a los libros de *exempla* medievales, pero, lamentablemente, constituiría un propósito demasiado alejado de los objetivos de este trabajo<sup>64</sup>.

Así pues, podemos precisar que la relectura de los géneros por parte de Bresson es menor que la de Jarmusch. O, si se quiere, que tales géneros son de orden no cinematográfico, a pesar de que en un primer visionado que atienda básicamente a lo visual, pueda hacernos creer que es así. Incluso, y ahora podemos decirlo, el “ciclo de prisión”, como lo denomina Paul Schrader y que cuyo fondo también ha vislumbrado Susan Sontag (1964), se basa más en una metáfora religiosa que en un género cinematográfico propiamente dicho. De este modo es fácil apreciar la diferencia de enfoques. Bresson y Jarmusch dotan a sus relatos de un carácter alegórico. Ahora bien, mientras que el director de *Noche en la Tierra* se sirve de la tradición cinematográfica – de los géneros- para tal fin, Bresson recurre a otros “géneros” y a otra tradición, a saber, la religiosa. Pero lo que refuerza una de nuestras ideas de base para la presente investigación, y justifica aún más la pertinencia de este recorrido por las influencias de Jarmusch, es que ni siquiera un estilo tan peculiar como es el de Bresson surge de la nada. Una cita de Schrader confirma esta afirmación:

Y aunque no podemos asegurar de dónde ha tomado Bresson sus principios estéticos, sí que podemos afirmar que él no es un artista *sui generis*, y que su particular aproximación a la realidad

---

<sup>64</sup> Más cuestiones referidas a la tradición estética a la que pertenece Bresson pueden verse en Schrader, 1972.

forma parte de una tradición artística más amplia (que, por otro lado, no ha tenido presencia en el medio cinematográfico) (Schrader, 1972: 123)

Compartimos plenamente este punto de vista.

Volviendo a las dos citas anteriores, vemos que Bresson sugiere casi un grado cero del cine (cinematógrafo), alejándose de los planteamientos modernos que trataban de imponerse. Retomando la apropiación que Robert Stam hace de Harold Bloom (concretamente de *The Anxiety of Influence*, 1973), podemos decir que Bresson lleva a cabo una *askasis*<sup>65</sup>, “el rechazo visceral, el destierro de todo vínculo (una cierta vanguardia respecto al cine de entretenimiento)” (Stam, 2000: 246). Matizaremos que, a nuestro entender, esa “vanguardia” o rechazo lo es no sólo con respecto al o del cine de entretenimiento, sino del medio en su conjunto. Jarmusch, como ha quedado patente en estas páginas, no opta por esta línea. De hecho, si nos atenemos a la clasificación que Bloom hace de las “distintas maniobras estratégicas de los artistas respecto a sus predecesores”, advertimos que Jarmusch no se adecua a ninguna de ellas. Transcribamos el fragmento íntegro de Stam:

Bloom habla de distintas maniobras estratégicas de los artistas respecto a sus predecesores: *clinamen*, o alcanzar la madurez desviándose del camino marcado por los predecesores (como en la relación de Truffaut con el «*cinéma de papa*»); *tessera*, o completar la obra del predecesor (como en la relación que Brian de Palma mantiene con Hitchcock); *Kenosis*, o ruptura con los propios antecedentes (la relación de Godard con Hollywood; *daemonization*, la mitificación de uno

---

<sup>65</sup> Nosotros matizaríamos que se trata de una *askasis* relativa. La absoluta obligaría a reelaborar todo un lenguaje fílmico, no sabemos en qué términos, y toda la estructura del film. No consideramos que Bresson lleva a cabo tal operación ni que sea posible hacerlo al tiempo que se sigue hablando de cine (o cinematógrafo, es irrelevante).

de los predecesores (Tarantino y Godard, Paul Schrader y Bresson); *askasis*, el rechazo visceral, el destierro de todo vínculo (una cierta vanguardia respecto al cine de entretenimiento); y *apophrades*, o asumir el lugar de, heredar el manto de (Truffaut como heredero de Renoir) (Stam, 2000: 245-246. Hemos respetado los símbolos y las cursivas del original)

Tratar de explicar la relación de Jarmusch con respecto a sus antecesores ajustándonos a esta clasificación sería poco menos que imposible, dado que, lo cierto es que su recurso más habitual es, meramente, la cita y la parodia. A un nivel más profundo, y esto es lo que deseamos mostrar en este apartado, lo que encontramos es casi una subversión de los planteamientos de sus predecesores. Subversión a la vez profunda y lúdica. Humor que, por otra parte, encierra o encubre un dramatismo extremo. Los trabajos de Jim Jarmusch son, sin duda, una extraña muñeca *matrioska*.

Una vez establecido esto, pasamos a otra cuestión relacionada tanto con el cine de nuestro director como con Bresson: el minimalismo. Sobre el minimalismo aplicado a la trama también hemos apuntado algunas cosas a lo largo de la presente investigación (Véase los comentarios sobre la *narración débil* en el apartado 2). Bresson también apunta al respecto que “un pequeño argumento puede servir de pretexto para combinaciones múltiples y profundas. Evita los argumentos demasiado vastos [...]” (Bresson, 1975: 42). Conviene señalar que al hablar de minimalismo en Jarmusch no nos estamos refiriendo a la vanguardia artística del mismo nombre –a pesar de los paralelismos formales realmente existentes entre ambos-. A lo que apuntamos es a la austeridad formal; al limitado uso de los recursos visuales y lingüísticos; al reducido número de actores y escenarios (en los primeros trabajos sobre todo); a un cierto estatismo, etc. Esto se aplica a todos los usos del término “minimalista” (o “minimalismo”) en el presente trabajo. Una frase de Bresson es reveladora en este

sentido: “La facultad de hacer buen uso de mis medios disminuye cuando su número aumenta” (Bresson, 1975: 15). No es el único lugar de su obra donde encontramos esta idea. En otra frase suya se concreta un poco más su visión del minimalismo: “Nada que sobre, nada que falte” (Bresson, 1975: 40). Apreciamos aquí que éste se basa en lo estrictamente necesario, rechazando lo superfluo y ofreciendo, visual y narrativamente, lo indispensable. La primera cita entronca con una afirmación de Jarmusch que, entre otras cosas, da buena cuenta del modo de producción *punk* al que ya hemos hecho referencia:

No aspiro a trabajar con grandes equipos y en grandes producciones. Quiero continuar rodando libremente en las calles y en decorados naturales, con un pequeño equipo y actores que estén dispuestos a trabajar de esta forma, y que puedan escaparse rápidamente en caso de que se presente la policía (recogido en Herrero, 1982: 112-113)

Y la segunda afirmación cubre prácticamente todo el planteamiento jarmuschiano. Silencio y vacío son dos elementos comunes a estos directores. El deseo de no dar más información de la estrictamente necesaria es también un mecanismo empleado por ellos. A un nivel estilístico y visual esto se traduce en una especie de ocultamiento deliberado de determinados elementos. Es conocido el gusto de Bresson por la acción fuera de campo: la acción que no cae dentro del encuadre, que se desarrolla fuera del campo de visión del espectador. Un ejemplo suyo lo tomaremos de *Un condenado a muerte se ha escapado*, concretamente la escena en la que un impassible Fontaine (François Leterrier) trata de escapar del coche de policía que lo conduce a prisión. El protagonista abre la portezuela y se lanza al exterior. Un agente sale tras él. Lo habitual sería que el director nos mostrase ese momento de la captura y la consiguiente paliza,

pero no es así. La cámara se mantiene fija en el interior del vehículo, en el asiento que ha abandonado Fontaine. Después de un rato, policía y preso, igual de lacónico e inexpresivo, regresan al coche. Otro ejemplo más actual, pero con significación distinta es la famosa escena de *Reservoir Dogs* de Tarantino en la que uno de los ladrones corta la oreja del policía rehén. En este caso, decimos que se trata de un mecanismo diferente, aun siendo formalmente el mismo, porque su finalidad es por una parte evitar al espectador aprensivo una escena de violencia extrema y, por otra, potenciar a la vez el impacto mediante el recurso a la imaginación. En el ejemplo de Bresson no se da esa búsqueda de efectismo o apelación al espectador. Sencillamente se presupone lo que va a suceder y, consecuentemente con su planteamiento, se suprime. “Cuando un sonido puede reemplazar una imagen, suprimir esa imagen o neutralizarla. El oído va más hacia el interior, el ojo hacia el exterior” (Bresson, 1975: 50). Esto supone una vuelta de tuerca con respecto a la postura de Hitchcock, que estimaba que, en el cine, la palabra (diálogo) sólo debía usarse cuando no se podía hacer otra cosa, esto es, recurrir a lo visual<sup>66</sup>. En Jarmusch la acción fuera de campo no tiene tanto peso. Tampoco encontramos en él un ocultamiento voluntario de determinadas ideas, tal y como propone Bresson: “Esconder las ideas, pero de manera que sea posible encontrarlas. La más importante será la más escondida” (Bresson, 1975: 38). Más ocultas encontramos las citas y referencias que las ideas, las cuales, por lo general, están bastante bien expuestas. En ambos casos, empero, sí se hace una apelación al espectador. Podemos decir que cada uno con sus medios trata de evitar el visionado acrítico y aletargado de sus films. A nuestro juicio, además de esa carga de profundidad que se imprime a sus trabajos, estos procedimientos cumplen una función narrativa. Esos “enigmas” hacen las

---

<sup>66</sup> Sobre esto, véase Truffaut, 1966. Más afirmaciones bressonianas sobre la relación vista/oído y el papel que juega cada uno aparecen en *Notas sobre el cinematógrafo*, pp.50-51.

veces de gancho, inexistente como tal en los trabajos de sendos directores. Habiéndose eliminado el factor tensión en la trama, uno de los modos que tienen de mantener la atención es justamente ese. Asumiendo, como hace Susan Sontag, que en ambos “hay un deliberado menosprecio de uno de los modos tradicionales de implicación narrativa: el suspense” (Sontag, 1964: 236), es comprensible que se busquen modos alternativos de captar la atención del espectador.

Otra de las manifestaciones del minimalismo bressoniano (y también típico de Jarmuch) es el estatismo. Bresson, como ha advertido Paul Schrader, “le quita a la cámara su poder editorializante desde el momento en que la limita a un solo ángulo y a una única composición básica” (Schrader, 1972: 90). Si a esto le sumamos la inexpresividad de los actores –algo que analizaremos un poco más adelante- el conjunto es bastante austero (Tarkovski se refiere a esto como “el ascetismo de sus medios expresivos” (Tarkovski, 1988: 216)). En el caso de este director, lo que pretende es que el espectador no esté pendiente del significado –o puro efectismo- que pueda haber tras un determinado ángulo (de cámara) o composición y se centre en las cuestiones que el director plantea, en “el drama interior del film” (Schrader, 1972: 91).

En casi toda la bibliografía, encontramos que Bresson es un artista formal casi hasta el extremo. Sontag afirma que “ha elaborado una forma que se expresa y se adecúa perfectamente a lo que pretende decir. De hecho *es* aquello que quiere decir” (Sontag, 1964: 232-233. Las cursivas aparecen en el original). La forma, continúa Sontag, no es para Bresson fundamentalmente visual, sino que es una forma distintiva de narración. Esto resulta, cuanto menos, bastante curioso, teniendo en cuenta algunos datos sobre Bresson (no sólo de orden biográfico, claro está). En primer lugar, es importante destacar que Bresson, antes de dedicarse al cine, era pintor. Por supuesto que esto no es contradictorio con lo anterior. Podría haber renunciado a esa forma de

representación o expresión y apostar por vías diferentes. Pero lo cierto es que él mismo nos invita a mirar como pintores<sup>67</sup>. Las referencias al método del pintor (y a pintores) son abundantes en sus *Notas* (p.75 y otras), pero sí resulta obvio su rechazo de la *imagen bella*. Aun a riesgo de complicar excesivamente las cosas, lo que advertimos en él –más si cabe que en Cassavetes- es una actitud muy zen. No es casual que suela comparársele automáticamente con el japonés Yasujiro Ozu. Sería muy interesante rastrear las muchísimas conexiones que existen entre el pensamiento oriental –zen, pero quizá incluso más taoísta- y los planteamientos de Bresson, pero eso nos llevaría muy lejos de nuestros propósitos aquí. Permítansenos, pues, unas simples notas.

El rechazo de la *imagen bella* por parte de Bresson, va ligado a la consideración de que el cine (CINE) es teatro fotografiado. Unas cuantas citas nos ayudarán a comprender la actitud exacta de Bresson respecto a la fotografía y a la mencionada *imagen bella*: “La belleza de tu película no residirá en las imágenes (tarjetapostalismo) sino en lo inefable que éstas liberarán” (Bresson, 1975: 92), “Vencer los falsos poderes de la fotografía” (Bresson, 1975: 91) o “Nada de fotografía bonita, nada de imágenes bonitas, sino imágenes y fotografía necesarias” (Bresson, 1975: 72). Esta misma idea la encontramos en otra de sus declaraciones, en esta ocasión a propósito de una entrevista: “La pintura me enseñó que lo importante no es crear imágenes bellas, sino necesarias” (recogida en Schrader, 1972: 91). Vemos pues un rechazo de “lo hermoso” (como también sugiere Sontag) y una búsqueda de imágenes necesarias. “Para Bresson, el arte es el descubrimiento de lo necesario –de esto, y nada más-” (Sontag, 1964: 250-251). Como vemos, esto se halla más ligado al modo zen de concebir la pintura (y, en

---

<sup>67</sup> El análisis que hace Susan Sontag de la obra de Bresson nos parece, en líneas generales, muy acertado, si bien es obvio que le faltan algunos detalles. Cuando el artículo se publicó en 1964, la producción de Bresson era aproximadamente la mitad de su obra completa. No habían sido publicadas sus *Notas sobre el cinematógrafo* (1975) ni siquiera el estudio de Paul Schrader (1972).



realidad, cualquier manifestación artística) que a un rechazo total de lo visual. En última instancia, advertimos que de lo que se trata es de destruir la primacía de lo visual. Bresson lo sitúa al mismo nivel, o incluso un poco por debajo, que lo auditivo y, por supuesto, lo narrativo. La inexpresividad de los personajes de sus films, la austeridad técnica y estilística, la “duplicación” –de la que nos habla Sontag- ligada a eso que Schrader denomina “disparidad” ,y que es el medio de multiplicar o exagerar lo cotidiano para al tiempo que se amplían los significados y se requiere la atención del espectador una y otra vez sobre el mismo hecho para lograr un distanciamiento mediante la eliminación del suspense, apunta a un minimalismo (formal) que encierra una reflexión severa. Formalmente, esto es, visualmente –y aquí nos separamos de las observaciones de Sontag- Jarmusch puede presentar múltiples conexiones con las propuestas de Bresson. Los personajes inexpresivos o austeridad estilística (pocos cambios de plano, escasos movimientos de cámara, etc.) nos recuerdan, forzosamente, al director francés. Pero si observamos con un mínimo detenimiento, se nos hará patente que el enfoque es absolutamente diferente. Ni el significado de la inexpresividad de los actores (“modelos” en el caso de Bresson, que emplea esta terminología para diferenciarla de la cinematográfica al uso y de cuyo esquema pretende distanciarse), ni el tratamiento de lo cotidiano, ni siquiera el distanciamiento en general, tiene los mismos tintes en ambos directores.

Estudiemos con un poco más de detenimiento la cuestión del distanciamiento. A juicio de Susan Sontag:

También Bresson busca el distanciamiento. Pero su objetivo, me atrevería a decir, no está en mantener frías las emociones cálidas de manera que pueda prevalecer la inteligencia. El distanciamiento emocional de las películas de Bresson parece existir por una razón diferente:

porque toda identificación en profundidad con los personajes es una impertinencia, una afrenta al misterio de la acción y del corazón humanos (Sontag, 1964: 233)

No deseamos desarrollar aquí un debate en torno a la cuestión de la identificación, mas no nos parece desacertado hacer algún comentario sobre la cuestión. En el la actualidad, hablar de identificación es prácticamente imposible. Gracias, entre otras cosas, al efecto de la televisión, lo que se da, de hecho, es justamente lo contrario, una insensibilidad y una conciencia absoluta de la “irrealidad” de la imagen, lo que resulta sangrante –y a eso atienden las comillas- dado que, en ocasiones, las imágenes sí hacen referencia a algo real. Es decir, los métodos tradicionales de provocar identificación han saltado por los aires. Pero no es algo estrictamente contemporáneo. En la época en que se estrenaron los films de Bresson ya estaba sucediendo. Todos los esfuerzos del nuevo cine que se estaba produciendo a ambos lados del Atlántico iban dirigidos en esa dirección: a mostrar la ficcionalidad del medio y, guiados por la estela de Brecht, a potenciar los mecanismos de anti-identificación.

Aplicando esta premisa al texto de Sontag, advertimos que el distanciamiento, en general, si no va orientado a hacer prevalecer la inteligencia, cosa por lo demás bastante evidente en un cine como el de Bresson (y esto es algo que también ha señalado la autora), sí, al menos, cumple la función brechtiana de concentrar la atención en el contenido (revolucionario en el caso de Brecht, religioso en el de Bresson), más allá de la interpretación o de los elementos meramente formales. En otras palabras, lo que nosotros creemos que lleva a cabo Bresson –y éste es, en nuestra opinión, uno de los objetivos de fondo de Brecht- es, sencillamente, redirigir la mirada del espectador, a través de la forma, hacia el contenido, creando una conexión entre exterior/interior: lo representado/mostrado como reflejo/pretexto del interior del espectador o “excusa” para

reflexionar sobre lo sugerido por Bresson. O dicho de un modo más caustico, tanto Bresson como Brecht eliminan los elementos espectaculares y atractivos, por diluidos que estén en el film, que desvían la atención del espectador y le impiden concentrarse en lo verdaderamente importante<sup>68</sup>. La forma se organiza en función de un contenido y es en sí misma otro de los modos de orientar al espectador. Somos conscientes de que esta apelación al contenido choca frontalmente con las opiniones de grandes teóricos como Sontag o Schrader. “El contenido apenas tiene efecto en la forma”, sostiene Schrader (1972: 81), pero es ésta una cuestión más que discutible. Asumimos la primacía del elemento formal, pero no aceptamos la inocencia de la misma ni tampoco su desvinculación absoluta con respecto al contenido. La pregunta que nos formulamos una y otra vez es, suponiendo que no haya apenas conexión –o, al menos, efecto- ¿por qué elegir una forma y no otra? No consideramos que a través de la pura forma se pueda conseguir acceder a ese estado interior que parece buscar Bresson. El propio director de *Pickpocket* afirmó en una entrevista concedida a Michel Capdenac que “el tema en el cine es sólo un pretexto. La forma, mucho más que el contenido, es la que capta y eleva al espectador” (recogido en Schrader, 1972: 81). Capta, cierto, pero, por sí sola, no estimamos que eleve. Por muy repetitiva y monótona que resulte, como un *mantra*, una misa o un ritmo de tambores africanos, es difícil conceder que permita al espectador trascenderla y posibilitarle alcanzar un estado “superior” (sea cual sea el significado que se le atribuya al vocablo y que, en el marco de Bresson, podría asociarse a la creencia religiosa).

---

<sup>68</sup> A juicio de algunos críticos –como ya hemos visto en apartados anteriores- es la principal función del cine de entretenimiento: hacer de cortina de humo. Véase especialmente Wood, 1986. Bresson anota al respecto: “Suprimir lo que desviaría la atención hacia otra parte” (Bresson, 1975: 71).

Schrader va más lejos afirmando que la forma es universal, pero el contenido no. ¿No hay diferencias entre la forma, por ejemplo, de un film japonés y uno occidental? ¿Los encuadres son los mismos, la disposición en el plano es la misma? Francamente, no nos lo parece. La mera reflexión sobre la forma de escritura (y, por consiguiente, de lectura) japonesa y la occidental nos puede ayudar a desmentir tales afirmaciones. La composición, algo formal, es absolutamente diferente –o por lo menos lo suficientemente diferente como para que pueda ser apreciada a simple vista-. De hecho, desde nuestro enfoque, sucede justamente lo contrario: es la forma lo particular y el contenido lo (casi) universal. Es decir, eliminando los elementos propios de cada cultura, que están presentes tanto en la forma como en el contenido (formas de composición, folklore, creencias y sistemas de opiniones locales, etc.) en el fondo es donde hallamos ese núcleo común y ese fondo no es formal. Por ejemplo, si de los trabajos de Bresson, Ozu y Jarmusch eliminamos los distintivos formales, propios de cada director, cada época y cada cultura, y suprimimos los matices (uno trata de estimular la creencia dentro de un marco cristiano, otro se apoya en la tradición zen y el último desde una perspectiva humanista) encontramos lo común: la búsqueda de modos de suscitar esa creencia, esa fe. Lo universal, si es que algo lo es, son determinados sentimientos y anhelos humanos, no la forma. Y esos sentimientos caerían dentro del contenido, de este modo que hemos esbozado sucintamente.

Hemos mezclado deliberadamente en nuestra argumentación la concepción visual y narrativa de la forma, aun habiendo declarado Bresson y algunos críticos que lo narrativo tienen más importancia para él que lo visual. Hemos apuntado cómo el oído juega un papel importante a la hora de valorar los trabajos del francés. También hemos ofrecido algunas declaraciones del propio Bresson que contrarrestan otras de sus afirmaciones (y de muchas de sus estudiosos), tales como sus menciones y reflexiones

acerca del método pictórico. De este breve excursus queremos concluir: en primer lugar, que ciertamente la primacía de lo visual desaparece (la primacía sí, lo visual no); que lo visual en sus trabajos es más importante de lo que él mismo parece conceder (la estética de los films de Bresson está muy cuidada, aunque presente imperfecciones); que forma y contenido deben apoyarse mutuamente y que no han de funcionar por separado (siempre que se busque, claro está, que la forma exprese algo y que el contenido sea comprensible, es decir que sean significantes); que la forma no es lo universal (y el contenido entendido como algo conformado por ideas propias de una sociedad determinada y de elementos “folklóricos”, tampoco).

Tratemos de vincular las afirmaciones precedentes a un tema tan caro a Bresson como a Jarmusch: lo cotidiano. Todos los estudiosos de Bresson han señalado este aspecto. Lo cotidiano juega un papel importante, pero, al igual que en el propio cine de Jarmusch o de Ozu, Bresson no es un mero retratista, sino que su aproximación a lo cotidiano es, por decirlo de un modo un tanto aparatoso, metafísica o, en cualquier caso, trascendente.

En el cine de Jarmusch lo *cotidiano* no es un fin en sí mismo, aunque muchas veces pueda parecerlo. En sus películas ciertos ritos del modo de vida actual carecen de sentido, pero los individuos marginados que se ven definidos por ello, no. La presentación de la vida diaria en Jarmusch es, como en Ozu y Bresson, una etapa dentro de un estilo, pero dicha etapa no prelude un tiempo de redención religiosa. En el caso de Jarmusch, la desdramatización induce a un estado de reflexión moral (Viejo, 2001: 75)

Breixo Viejo ha detectado adecuadamente una de las diferencias clave entre Bresson y Jarmusch: el enfoque religioso en el primero y el moral (nosotros diríamos,

sencillamente, laico) en el segundo. Pero se escapa un detalle. Ya hemos comentado que Bresson recurre a la iconografía (bizantina sobre todo). Pues bien, Jarmusch sustituye esa iconografía por otra de carácter pagano, abiertamente popular. Los iconos de la tradición religiosa, son suplantados por el café, los cigarrillos (elementos de la nueva liturgia), Elvis, y toda una serie de elementos cotidianos. Las *Tv Dinner*, la nicotina, el humo, el aroma del café... alteran el enfoque casi místico de los films de Bresson y proponen otra comunión. Nos referimos, obviamente, a la que se da entre los seres humanos. La divinidad ha desaparecido de la escena jarmuschiana, aunque no podamos eliminar del todo una cierta “religiosidad” o, mejor dicho, una espiritualidad no ceñida a religión organizada alguna.

Paul Schrader ha señalado que Bresson lo cotidiano, la “realidad” (el entrecomillado es usado también por Schrader) es una celebración de lo trivial y que Bresson se aproxima únicamente a la superficie de esa realidad. La presencia de lo cotidiano, a su juicio, proviene del arte religioso, lo que en el especialista en arte bizantino Garvase Mathew denomina “la estética de la superficie” (1963), el gusto y atención por el detalle nimio. En opinión de Mathew, y esto es algo que recoge Schrader, “el exégeta alejandrino creía que los valores místicos sólo podían ser alcanzados por medio de la concentración en cada detalle del texto –por extensión de toda obra de arte-” (Schrader, 1972: 82-83. Lo que se halla entre guiones es nuestro). En el cine de Bresson, esa “estética de la superficie” adquiriría su expresión en lo que estamos llamando “lo cotidiano”. Avancemos en esta concepción de lo cotidiano en Bresson.

El empleo que Bresson hace de lo cotidiano no deriva de una inquietud por la “vida real”, sino de una oposición a los hechos dramáticos y artificiosos que el cine nos ha pasado por delante,

haciéndonos creer que eran la vida misma. Estos constructos emocionales –el argumento, la actuación, la planificación, el montaje, la música- son los llamados “filtros” (*screens*) [...] que impiden al espectador ver lo sobrenatural a través de la superficie de lo real, y que hacen que la realidad externa parezca autosuficiente (Schrader, 1972: 84-85)

Queda claro que el movimiento que lleva a cabo Bresson es similar a la destrucción de la ficcionalidad del medio cinematográfico mediante su exhibición que llevaron a cabo, entre otros, los miembros de la *nouvelle vague*. La desdramatización y la relajación de las intensidades van también dirigidas hacia eso. Es importante la última frase de la cita, ya que ahí se niega implícitamente que la realidad externa sea suficiente, de donde se deriva que su planteamiento no es el de un retratista o cronista, más o menos neutro, de lo real, sino que está teñido de una especie de metafísica o búsqueda de trascendencia. En esta cita queda expuesto de manera más explícita: “Lo real en bruto no dará por sí mismo lo verdadero” (Bresson, 1975: 82).

La repetición, “duplicación” (como la llama Sontag) o la *disparidad* señalada por Schrader cumplen la función de distanciar, de evitar la caída en las emociones superficiales. Un ejemplo de duplicación es mostrarnos un papel con unas palabras escritas, hacer que una voz lea esas mismas palabras (el típico recurso bressoniano a la voz en *off*) y la propia actuación del personaje llevándolas a cabo. En última instancia, encontramos aquí un eco de las propuestas de Bertolt Brecht (siempre en el sentido no politizado que venimos considerando): mirar lo cotidiano como algo extraño, ajeno (distanciamiento). De este modo se recupera una visión no sometida bajo el yugo de la cultura hegemónica. Algo, por lo demás, muy zen que, en su caso, trata de liberarnos del peso del yo (*ego*) entendido como conjunto de convenciones culturales.

¿Encontramos en Jarmusch algo así? De entrada la respuesta es clara: no. Al igual que Bresson, Jarmusch presta atención al pequeño detalle. Hemos mencionado igualmente que lo cotidiano en Jarmusch, a juicio de algún crítico, induce a una reflexión de orden moral. Ambas afirmaciones son correctas, pero se puede añadir más. Para Jarmusch, lo cotidiano es el plano donde se desarrolla, en primer lugar, la comunicación humana. La visión del realizador de *Bajo el peso de la ley* no está exenta de apreciaciones críticas. A través de los objetos diarios, de los usos y costumbres, de los iconos, de los elementos propios de la cultura popular, se desarrolla una lectura mordaz del *insomnio americano*, frente al archiconocido sueño americano –duramente criticado o burlado- Jarmusch ejecuta un réquiem por ese sueño. La aparentemente casual e inocente colocación de Elvis en moteles, de Screamin´Jay Hawkins en la recepción de un hotel de mala muerte, de músicos fundamentales (Iggy Pop o Tom Waits) en cafeterías mugrientas, apunta a ese sueño que se desvanece. Las antiguas cafeterías, representantes de la feliz generación del *Pie & Coffee*, se convierten en tugurios venidos a menos. En resumen, el viejo estilo de vida y las aspiraciones más emblemáticas de los Estados Unidos caen en un desuso manifiesto, dando paso a escenarios fantasmagóricos y sórdidos, reflejo de un momento interminable de transición hacia ningún lugar y ninguna época mejor. Realmente, más que hablar de desvanecimiento o disolución, la acertada denominación, acuñada en este contexto por Breixo Viejo, *insomnio americano* apunta a esa fantasmagoría, al estado intermedio, a una suerte de limbo. La cuestión, realmente, no es que el sueño se haya disipado, sino que no resulta posible dormir y, consecuentemente, soñarlo. Resulta casi innecesario añadir que ese sueño como ese insomnio es algo metafórico, más allá del acto físico de dormir, pero lo mencionamos por si pudiese quedar alguna duda al respecto.<sup>69</sup>La

---

<sup>69</sup> Por nuestra parte seguiremos jugando con la metáfora sin añadir comillas o notas explicativas, una vez hecha esta



imposibilidad de dicho sueño es la clave del universo jarmuschiano. La dificultad de cualquier tipo de comunicación duradera, el desgaste de los viejos iconos, el aburrimiento y la apatía son manifestaciones o representaciones de un mismo aspecto. Eddie, en *Extraños en el paraíso*, pregunta a Willie si duerme. La respuesta no puede ser más previsible: “yo no duermo”. De hecho, y esto en un sentido casi literal, nadie puede dormir, al menos plácidamente, en los films de Jarmusch (Ni siquiera Mitzuko en *Mystery Train* lo consigue ya que Jun no deja de molestarle). No podemos evitar recordar uno de los magistrales relatos de Raymond Carver, “Menudo”, donde otro insomne afirma “Estoy como desquiciado de no dormir. Daría cualquier cosa, casi cualquier cosa, por poder conciliar el sueño, por dormir el sueño de los justos” (Carver, 1988: 73-74)<sup>70</sup>. Las afirmaciones de este tipo se repiten, con oportunas variaciones, a lo largo de todo el relato. Breixo Viejo también ha detectado la conexión entre este texto y la obra de Jarmusch (Viejo, 2001: 26). Por nuestra parte, sostenemos que Carver es a la literatura lo que Jim Jarmusch al cine. Su relato de lo cotidiano es también el medio para mostrar el fin o la imposibilidad del sueño americano. La referencia completa del párrafo mencionado es “Menudo” (en Carver, 1988). Sería también muy enriquecedor conectar la obra de Carver con los textos del jarmuschiano Tom Waits. A nuestro juicio hay mayor conexión entre ellos que la tópica identificación Waits-Bukowski. De hecho podríamos afirmar que Jarmusch es el mayor exponente del equivalente cinematográfico de la corriente literaria denominada *realismo sucio*, también nacida a finales de los 70 principios de los 80, y cuyo mayor representante es, sin duda, Carver.

---

aclaración.

<sup>70</sup> Otro pasaje sobre el “insomnio” donde se ve claramente su conexión con el objeto de la presente investigación es “La esposa del estudiante” (recogido en Carver, 1976: 117-125).

En última instancia, lo que hemos pretendido mostrar en esta sección es la diferencia radical entre los planteamientos de Bresson y los de Jarmusch a propósito de un tema afín como es lo cotidiano. Mientras que para el primero, lo cotidiano es la vía trascendente, para Jarmusch es un medio de analizar lo que sucede entre el cielo y el infierno; Bresson adopta una actitud religiosa, mientras que el segundo opta por la línea humanista.

Otro de los aspectos, íntimamente relacionado con éste, que juega un papel decisivo en Bresson es el tratamiento de actores. No vamos a desarrollar todo el planteamiento bressoniano, su justificación, sino que nos limitaremos a contrastarlo con el esquema adoptado por Jarmusch. En líneas generales, podemos afirmar que éste mezcla el laconismo e inexpresividad de los personajes del francés con el nerviosismo y la verborrea de algunos de los caracteres de Cassavetes, con el matiz de que nuestro director sustituye esa tensión o nerviosismo por una verborrea humorística. Sin entrar, como hemos dicho, en el entramado propio del esquema de Bresson, vemos que atiende a una estrategia de desdramatización, por una parte –“TUS MODELOS NO TIENEN QUE SENTIRSE DRAMÁTICOS” (Bresson, 1975: 71. En capitales en el original)- y, por otra, distanciamiento de los patrones de actuación al uso. Dicho en otros términos, aplica a los personajes los mismos criterios que ya hemos comentado a propósito de lo cotidiano. Al igual que sucedía en ese caso, en éste Bresson nos invita a trascender lo que está presente en la interpretación inmediata. Es sabido que el francés imponía a sus *modelos* (él no emplea el término “actor”, que guarda una íntima relación con el CINE y, por tanto, aplica los mismos procedimientos de distanciamiento) la norma de no *actuar*, de no actuar en absoluto. De este modo, entre otras cosas, se inhiben los mecanismos de identificación y se persigue un retardo de las emociones, lo que Schrader denomina *éstasis*. Al igual que en Jarmusch, el silencio y el gesto es casi más

importante que la palabra en sí. Pero, aunque este requerimiento de no interpretación se justifica por el deseo de no distraer la atención del espectador de lo “verdaderamente importante”, la inexpresividad juega un papel narrativo importante en Bresson. Es puesta en juego como un elemento de contención. Al final se dará eso que Schrader denomina *acción decisiva*, precedida de una serie de *momentos decisivos*, que reintroduce el elemento emocional en el film.

Un ejemplo claro de esto es la famosa frase final de *Pickpocket* en la que Michel (Martin Lassalle), entre rejas, dice a Jeanne (Marika Green), a quien ha estado durante todo el film ninguneando e ignorando por completo, “Cuánto tiempo me ha llevado llegar hasta ti”. En cuestión de treinta segundos, se desmorona toda la frialdad del film, los sentimientos se desbordan. No sucede en todos sus trabajos. En otras ocasiones, la frialdad y la ausencia de emoción se mantiene hasta el final. Un asesinato solicitado (un suicidio asistido) como el que presenciamos al final de *El diablo probablemente* (*Le Diable probablement*, 1977) no suscita en nosotros la menor sensación. Tampoco en la pantalla se aprecia el menor atisbo de intensidad. Un disparo vago, absurdo, ejecutado en mitad de una frase –atentando pues contra el lenguaje, denotando un profundo desinterés por las palabras y el exceso de reflexividad<sup>71</sup>-. Una huida a paso lento, indiferente. La muerte de Charles (Antoine Monnier) es el resultado anodino acorde con el nihilismo y el desprecio por la vida que el personaje exhibe a lo largo de todo el film. Tampoco la fuga de Fontaine en *Un condenado a muerte se ha escapado* supone un momento álgido, una especie de clímax (tengamos en cuenta que el desenlace ya se nos desvela en el mismo título). Quizá donde mayor “expresividad” y tensión encontramos

---

<sup>71</sup> Entendemos por “exceso de reflexividad” cuando la mente se queda en las meras palabras, en un discurso hueco, estéril por lo extremado y contra el cual también nos han advertido las tradiciones orientales. Sobre la interrupción del discurso mediante el sonido en los films de Bresson, véase también Font, 2002: 284-286.

–dicho esto con enormes reservas- sea en su último largometraje *El dinero* (L'Argent, 1983). En cualquier caso, esa *acción decisiva*, puesta en escena con mayor o menor intensidad, está más o menos presente en todas sus películas. Es, por decirlo de algún modo, como si los últimos minutos de cada película destruyesen lo anterior, porque rompe la monotonía. Esto no significa, como ya hemos señalado, que el final sea explosivo o, siquiera, intenso. Pero sin duda, sí constituye un desenlace, una conclusión “lógica”, de acuerdo con los presupuestos dados.

Si comparamos esta inexpresividad, ausencia de *plot points*, silencio y ausencia de intensidad con la que encontramos en la filmografía de Jarmusch, advertiremos que atienden a motivaciones diferentes. La inexpresividad para éste guarda una estrecha relación con el aburrimiento, con un cierto vacío interior y el silencio ofrece dos interpretaciones: por una parte es la constatación de la imposibilidad de todo diálogo (comprensión mutua) y por otra es una invitación, quizá condenada al fracaso desde su origen, a la reflexión (especialmente sobre las condiciones que han dado lugar a tal estado de las cosas y cuyo análisis está muy presente desde sus primeros trabajos, lo que Viejo ha denominado la *trilogía de la soledad*, constituida por *Extraños en el paraíso*, *Bajo el peso de la ley* y *Mystery Train*). Los personajes de Jarmusch, al igual que los escenarios por los que se mueven, son fantasmagóricos. Su laconismo es el estado propio de un fantasma, habitante por excelencia del limbo (no en sentido religioso, sino como lugar “entre el ser y la nada”); son como los elementos de un sueño que, irónicamente, ellos no pueden soñar.

Al igual que sucedía con lo cotidiano, para Jarmusch la actuación de personajes es reflejo de lo que acaece en la Tierra y no un vehículo para acceder a otro nivel (el religioso). El contraste de seres lacónicos y charlatanes no debe movernos a pensar que se trata de un intento, por parte del director, de superar esa ruptura de la comunicación,

sino que supone una constatación de la misma. Tan incapaces de comunicarse son los que no expresan nada como los que, en vano, emiten una cantidad ingente de palabras superficiales, como intentando superar un *terror vacui*. A pesar de la multiplicidad de caracteres, de ese mestizaje tan querido por Jarmusch, al final resulta imposible toda tentativa de entendimiento mutuo. Momentáneamente podemos llegar a creer que será posible, pero, en última instancia, ese sueño también se quiebra. No es algo duradero. Jarmusch es el maestro de lo efímero, de lo fugaz. Sus personajes son capaces de interactuar durante breves instantes: una carrera en taxi (*Noche en la Tierra*), el tiempo de tomar un café y fumar un cigarrillo (*Café y cigarrillos*) o un cruce de palabras mientras uno compra un helado (*Ghost Dog*). Después el efecto de la conversación se desvanece sin remedio, como si esas charlas supusiesen una elipsis en sí, pero una elipsis peculiar: no hace referencia al tiempo fílmico, sino al tiempo “extrafílmico”. Tras ese breve intercambio de palabras, los personajes vuelven a su “vida”, de modo que la conversación se convierte en una especie de paréntesis tras el cual todo vuelve a la normalidad.

Nos gustaría a continuación contrastar mediante ejemplos algunas de las propuestas de Bresson y Jarmusch. La primera película que nos gustaría contrastar es *Un condenado a muerte se ha escapado* con *Bajo el peso de la ley*<sup>72</sup>. Lógicamente, no es cuestión de analizar exhaustivamente ambas obras, sino de poner de manifiesto similitudes y diferencias con el fin de mostrar nuestra posición frente a algunas críticas demasiado ligeras. Ambas tratan el tema carcelario y ambas lo hacen de manera metafórica. Bresson lo hace desde la perspectiva teológica (Schrader llama a este movimiento la *metáfora de la prisión*). Jarmusch nos ofrece una situación de práctica

---

<sup>72</sup> *Pickpocket* también aborda el tema de la prisión y la liberación, pero invirtiendo los términos: la prisión es el exterior (el delito) y la liberación la cárcel.

incomunicación, otra ilustración de la famosa frase sartreana “el infierno son los otros”, muy pertinente atendiendo al carácter extremadamente individualista de los personajes jarmuschianos. Bresson va más lejos que Jarmusch y que Garcin: para él, el infierno no son los otros, no necesita parrillas, ni azufre, ni hogueras, pero tampoco barrotes, celdas y encierros. Tal y como Susan Sontag ha destacado, el conflicto es interior, la lucha es con uno mismo. La metáfora de la prisión tiene una larga tradición en occidente. Schrader lo señala. No olvidemos que ya Platón recurre a ella. Obviamente, la tradición cristiana mantiene esa orientación: el cuerpo como prisión del alma. Los personajes bressonianos, como Schrader apunta, saltan de una prisión a otra, hasta escapar finalmente de la más limitada de todas ellas: el cuerpo (como puede suponerse fácilmente, y es algo que sucede en casi todas sus películas, el modo de alcanzar esta liberación es la muerte).

Jarmusch por su parte no extrema tanto sus planteamientos. Su tratamiento de la prisión, aunque alegórico, es mundano. Tres individuos están allí dentro y no se soportan ni se entienden. Si prestamos un poco de atención, advertimos que tampoco tienen otro lugar mejor donde estar. Una cárcel es un lugar desagradable, sin duda, pero las escenas previas al encarcelamiento y las que siguen a la fuga nos dejan bien claro que, salvo Roberto, los otros dos personajes siguen siendo presos de ellos mismos, de la ausencia de proyecto de cualquier índole, de donde se deriva que, presumiblemente, volverán de un modo u otro a la “prisión”.

Tanto el film de Bresson como el de Jarmusch están rodados en blanco y negro. Teniendo en cuenta que el uso del color se generalizó durante la década de los 50 y que incluso en los 60 Bresson siguió rodando en blanco y negro, la elección de esta franja cromática –en Jarmusch es obvio- atiende a criterios estéticos deliberados (*Un condenado a muerte se ha escapado* es de 1956). Como diferencia visible, destacaremos

que mientras que el francés nos muestra diversas dependencias de la prisión, Jarmusch limita el escenario en el que se desarrolla la secuencia de la cárcel a la celda en que se hallan confinados los tres protagonistas. Sí es común a ambos films –y a ambos directores en general, ya lo hemos repetido varias veces- la eliminación de cualquier elemento de tensión o suspense. Ni la fuga de Fontaine ni la de los tres reclusos presenta la menor intriga. En el primer caso, sabemos de antemano que el condenado ha escapado, en el segundo la fuga se lleva a cabo de manera casi elíptica (unas escasas tomas de los pantanos). La idea del destino está presente en los dos autores, con connotaciones religioso-jansenistas en el maestro y como postura filosófica (podríamos decir zen o taoísta) en el sucesor.

Hay guiños al director francés en la segunda película de Jarmusch, *Extraños en el paraíso*. Al igual que el protagonista de *Pickpocket*, los dos haraganes que protagonizan el film de nuestro realizador son dados a las carreras de caballos. Esta circunstancia es aprovechada por Jarmusch para mencionar a otro de sus directores predilectos: Ozu. Willie apuesta por *Tokio Story* y *Late Spring*, que son la traducción inglesa de *Cuentos de Tokio* (*Tokio Monogatari*, 1953) y *Primavera tardía* (*Banshun*, 1949) del director nipón. Claro está que mientras para Bresson las apuestas de caballos representan ese tentar a la suerte y esa reafirmación de la propia naturaleza inmutable del ser (Bresson tiene algo de platónico, sus personajes son *ideas*, o al menos ideales, icónicos y lo sensible debe trascenderse), para Jarmusch es una forma de hacer dinero rápido, sin mayores connotaciones teológicas.

La cuestión del dinero también está muy presente en los dos directores y, como ya es evidente que no podría ser de otra manera, representa algo distinto para cada uno de ellos. Para Jarmusch, el dinero es el medio de llevar a cabo sus películas independientes y no un fin en sí mismo. Tanto en sus películas como en muchas de sus declaraciones es

algo que se pone de manifiesto. Antes de ampliar esta cuestión, nos gustaría señalar que el dinero es también la forma del burlarse del sueño americano. Los personajes jarmuschianos son una parodia de la clase media, quieren vivir como ellos, tener sus mismas comodidades, pero no desean trabajar ni asumir ningún tipo de obligación o responsabilidad. Su modo de conseguir dinero es habitualmente fraudulento. Volvamos ahora al primer y más interesante uso del dinero en sus films. El dinero corre por todas sus películas: ladrones, apostadores, gente que paga las carreras del taxi, taxistas que olvidan cobrarlas, propinas en forma de ciruela japonesa (en lugar de unos cuantos dólares)... El dinero es una necesidad ordinaria, más allá de la cual el director exhibe una indiferencia absoluta.

Bresson, sin embargo, dota al dinero de un significado más grave. También el dinero circula sin cesar a lo largo de sus películas. De hecho, su última película lleva por título *El dinero* (*L'Argent*, 1983, parcialmente inspirada en el relato de Tolstoi "El billete falso"). Podemos decir que su posición ante este asunto fue radicalizándose con los años, hasta el punto de convertirse claramente en una manifestación del demonio, por no decir el demonio mismo<sup>73</sup>. Sin duda, el dinero es la raíz del nihilismo subyacente a *El diablo probablemente* y, por supuesto, al desastre que acontece en *El dinero*; lleva a Michel a prisión en *Pickpocket* (aunque, a la postre, la cárcel sea la liberación); juega una mala pasada al alcohólico de *Al azar*, *Baltasar*, etc. En líneas generales, podemos decir que el dinero en los films de Bresson tiene connotaciones malignas, es un símbolo del diablo, podríamos decir una epifanía (en oposición a la sugerida por Agustín García Calvo) y, en cualquier caso, teológicas. Algo que, como hemos señalado, no sucede en los trabajos de Jim Jarmusch.

---

<sup>73</sup> Esto contrasta abiertamente con las tesis del español Agustín García Calvo que considera que el dinero es la última epifanía de Dios. Véase García Calvo, 1996.



Aunque, como es de suponer, podríamos seguir ampliando la lista de vínculos y rupturas entre los dos directores, estimamos que para hacernos una idea de carácter introductorio hemos aportado los elementos suficientes. Lo que pretendíamos, ni más ni menos, era señalar cómo Jarmusch, aunque sus primeros trabajos sobre todo nos den una impresión de estar influenciados por Bresson en un sentido que nosotros no compartimos, efectúa no una parodia, pero sí una relectura de las propuestas del francés. Toma de él el estatismo de sus personajes, los escasos movimientos de cámara, el minimalismo expresivo y visual, es decir, muchos de los elementos visuales. Pero el significado subyacente es del todo diferente. Mientras que Bresson opta por un estilo teológico (*transcendental* como diría Schrader o *espiritual*, según Sontag), Jarmusch se decanta por la línea humanista o, si se prefiere, mundana. Incluso en su dimensión más profunda, esto es, por debajo de las risas y las bromas sarcásticas típicas del director de Akron, no hallamos esa búsqueda de lo trascendente. Podemos encontrar invitaciones a la reflexión, puntos de vista de orden moral, deseos de llevar al cine a un terreno diferente del habitual (sobre todo en los años 80), pero no hay en Jarmusch el menor rastro de ese *estilo transcendental*. En este sentido, afirmamos que, contrariamente a lo que se supone, el peso de Bresson –y esto encierra una profunda ironía– en Jarmusch es básicamente visual o estilístico y una cierta actitud (de independencia y rupturismo pero teniendo muy presente la tradición). Por lo que respecta al contenido, no encontramos el menor nexo. De hecho, consideramos que ambos directores son en ese terreno antitéticos.

#### 1.4.2- Jean-Pierre Melville: Un americano en París

Thierry Jousse afirma que Melville es “el más oriental de los cineastas franceses” (recogido en Miranda, 2006: 87), cuando lo cierto es que, como si de otro Godard se tratase, puede ser considerado “un americano en París”<sup>74</sup>. No dedicaremos mucho espacio al estudio de este director, pero estimamos que no podía faltar en nuestro recorrido por directores norteamericanos “europeos”, europeos “norteamericanos”, americanos “orientales”, orientales “occidentales” y el resto de variantes. Para nuestros propósitos, lo que más nos servirá son dos films de la denominada “Trilogía Delon” (Vincendeau, 2003), concretamente *El silencio de un hombre (Le Samourai, 1967)* y *El círculo rojo (Le Cercle rouge, 1970)*. Inicialmente, ambas películas serían –al igual que *Branded to Kill* y *Youth of the Beast*, las dos de Seijun Suzuki y que serán tratadas en el siguiente apartado- la base de un film que escapa a los límites de esta investigación: *Ghost Dog* (1999). No obstante, estimamos que hay en ellas una serie de elementos extrapolables a otros trabajos de Jarmusch. Realmente el tipo de director que fue Melville se ajusta bastante al estilo de nuestro cineasta. Dos aspectos corroboran esta idea: Melville fue el prototipo de cineasta cinéfilo, y como tal fue abrazado por la *Nouvelle Vague*, especialmente por Godard –para el cual hizo un cameo en *Al final de la escapada*-. Por otra parte, sus películas, adscritas en la mayor parte al “polar” (cine negro) francés, encierran una complejidad y una cantidad de citas difícil de abarcar.

---

<sup>74</sup> Éste es también el título del magnífico estudio sobre Melville realizado por Ginette Vincendeau (2003). Tal y como Vincendeau deja claro, y nosotros así lo estimamos también, a pesar de una cierta “americanización” estilística, el cine de Melville es profundamente francés. Él mismo llegó a afirmar que “[...] mi cine es específicamente francés [...] la mejor prueba del hecho de que no es americano es que los americanos no lo quieren. Ellos no entienden mis películas, las motivaciones de mis personajes” (Melville recogido en Vincendeau, 2003: 218). La traducción es nuestra.

Dicho de otro modo, detrás de historias aparentemente sencillas -tal y como sucede con los trabajos de Jarmusch- hay una ingente cantidad de material que excede al propio film. A las obras de Melville, o de Jarmusch, hay que acercarse como a una cebolla: cada espectador, en función de su propia cultura, podrá llegar a una determinada capa. Lo deseable es que ninguno se sienta defraudado en el nivel en el que se encuentre. Un ejemplo de ello lo encontramos en *El silencio de un hombre*, que bien puede verse como un sencillo film policíaco, se considera un “remake” de la película de Frank Tuttle *El cuervo* (*This Gun is for Hire*, 1942), película considerada la matriz de cine negro (Simsolo, 2005: 96), y se basa también en la novela de Joan Macleod *The Ronin*. *El cuervo*, a su vez, está inspirada en una novela de Graham Greene, concretamente en *Una pistola en venta* (*A Gun for Sale*, 1936). Melville reconoce abiertamente inspirarse en el *Pickpocket* de Bresson a la hora de concebir el film (Vincendeau, 2003: 176). Las referencias a *La jungla de asfalto* (*The Asphalt Jungle*, John Huston, 1950) también son evidentes (la fila del interrogatorio). Podríamos rastrear la intertextualidad en los films de Melville muchísimo más, pero no es el tema de este apartado. Únicamente deseábamos ilustrar la complejidad del trabajo de este director, muy similar a la del propio Jarmusch.

Para ser más precisos, es justamente *El silencio de un hombre* la película de Melville que más influencia ha ejercido sobre Jarmusch, en concreto a la hora de realizar *Ghost Dog* (Miranda, 2006; Sánchez, 2003; Viejo, 2001). Y si hemos elegido también *El círculo rojo* es porque, como ya hemos señalado, una serie de aspectos nos permiten conectarla con el cine de Jarmusch en general.

Si hay algo en lo que insiste Vincendeau es en la cuestión de género en los films de Melville, la puesta en escena de una “masculinidad melvilleana”. Por decirlo sin paliativos, se trata de un cine profundamente misógino, pero que al mismo tiempo

dibuja figuras masculinas fantasmagóricas (Vincendeau, 2003: 218). Volveremos a mencionar este hecho a propósito de los trabajos de Suzuki, pero, sin pretender ahondar demasiado en este aspecto, ampliaremos aquí un poco más este extremo. Existen dos vías a propósito de Melville desde las cuales encarar este asunto. La primera, de orden biográfico, no será considerada por nosotros dado que es un recurso que venimos rechazando a lo largo de todo nuestro estudio. Nos alejamos de explicaciones de orden biográfico o “psicologistas” que, a nuestro juicio, encierran una serie de dificultades y déficits con los que no deseamos enfrentarnos<sup>75</sup>. La segunda se basa más en elementos fílmicos (y también bibliográficos) y es a ésta a la que nos vamos a atener. Françoise Audé afirma que: «La violencia entre hombres existe en el cine de Jean-Pierre Melville. Pero cuando se dirige contra las mujeres, su estilo varía, se transforma en violencia *sobre* ellas, el poder para humillar, el deseo de aplastar. Eso, también, fue el “gran” Melville» (recogido en Vincendeau, 2003: 21)<sup>76</sup>. Por supuesto, esta posición tiene sus detractores, como Zimmer y de Béchade o Bantcheva<sup>77</sup>. La mera presencia de prostitutas o la violencia sobre mujeres puede no significar “misoginia” de un modo directo. Puede verse como un ejemplo de machismo clásico que considera a la mujer como una propiedad o, en cualquier caso, como un ser inferior. La visión de Melville es más dura, aunque visualmente sutil (todo lo contrario que Suzuki). Lo verdaderamente abrumador es que esa violencia, física o psicológica, no encuentra justificación o, como poco, paliativos finales. No hay “venganza” ni restitución del honor de la mujer, por

---

<sup>75</sup> En cualquier caso, algunos detalles sobre esto pueden verse en el primer capítulo del magnífico estudio de Ginette Vincendeau (2003: 6-26).

<sup>76</sup> La traducción y cursivas son nuestras. La referencia completa del texto de Audé es, Audé, F. (1981), *Ciné-modèles, Cinéma d’elles, Situations des femmes dans le cinéma français 1956-1979*, Lausanne, L’Age d’homme, p.63. Sostenemos, por nuestra parte, algo similar con respecto al cine de Suzuki.

<sup>77</sup> Más información sobre los puntos de vista de estos autores en Vincendeau, 2003: 21.

hablar en términos un poco anticuados. El desprecio en todas sus formas es manifiesto en los films de Melville.

En una de las primeras escenas de *El silencio de un hombre*, el personaje interpretado por Delon entra en casa de una amiga, una mujer casada. No saluda ni esboza la menor sonrisa. Entra en la habitación, se sienta en la cama y, sin mediar otra palabra, se limita a darle órdenes acerca de lo que debe decir en caso de que la policía le pregunte por él. Busca una coartada y se sirve de ella. No dice absolutamente nada más. No hay en él el menor gesto de agradecimiento, sino una tácita suposición de que eso es una obligación para ella y ya está, sin considerar mínimamente su situación. Algo parecido sucede con la pianista que lo descubre cuando sale del despacho donde Jef (Delon) ha asesinado a un hombre y que posteriormente le encubrirá. De hecho, como muestra de agradecimiento, tratará de asesinarla a sangre fría al final de la película, antes de ser él mismo abatido a tiros. Jarmusch, por su parte, se sitúa en el otro extremo, dotando a los personajes femeninos de una mayor cordura y sensatez que a los hombres.

De todos modos, el elemento que a nosotros nos interesa es el de la figura fantasmagórica esbozada por el francés. Sus gánsteres son anacrónicos, remiten a los clichés hollywoodienses de los años 30 y 40. Melville nos ofrece mundos soñados, sus películas no se ciñen a la realidad. “Conozco el submundo y lo que describo no es el submundo real [...] Mis películas son películas soñadas” (Melville recogido en Vincendeau, 2003: 1999). Este estudioso afirma que “crimen y castigo en *El círculo rojo* no son de orden moral o ideológico, sino místico (el oriental “círculo rojo”) y estético” (Vincendeau, 2003: 1999), recordándonos la repetida frase de Godard “No es sangre, es rojo”. Con Jeac-Jacques Simon podemos sostener que “lo que hace de Melville un verdadero creador es que todo es falso” (recogido en Vincendeau, 2003: 200). Esa falsedad, fantasmagoría y “simbolismo” nos mueve a pensar en un cine de

estilo “metafísico” y en ocasiones “metacinematográfico”, en la misma medida que las primeras películas de Godard -pero sin caer en los excesos de su(s) *Histoire(s) du cinéma*-. En cualquier caso apunta a un cine alegórico muy en la línea de Jarmusch. En Melville resulta un tanto más complicado apreciar este punto, pero es patente que sus films nos hablan, en última instancia, de la soledad y la melancolía (dos de los temas caros al director objeto de nuestro estudio).

Al igual que sucede con los trabajos de Jarmusch, los films de Melville son altamente estilizados y compuestos en gran medida a modo de *collage* cuyas piezas serían los elementos de otros trabajos que el director amaba. “Él estaba muy interesado en encontrar aquellas cosas que le encantaban y mezclarlas logrando algo nuevo con ellas” (Jarmusch refiriéndose a Melville, en una entrevista concedida a Lippy y recogida en Suárez Sánchez, 2007: 164). El juego con los colores, la puesta en escena, la composición son impecables. El cuidado en el vestuario masculino es patente. Mientras que el femenino es más tosco o, por decirlo cortésmente, más ajustado a la propia visión melvilleana de la mujer: vestidos cortos, *sexys*. Creemos que se entiende perfectamente a que nos referimos, sobre todo si añadimos, que el espacio principal donde la acción femenina se desarrolla es en un cabaret o sala de fiestas o un dormitorio. Señalaremos, no obstante, que la sexualidad explícita es absolutamente, y de forma deliberada, inexistente en los films de Melville. Encontramos en su trabajo un sofisticado uso del sonido y la iluminación... Un ejemplo de esto lo vemos en el planteamiento cromático de *El silencio de un hombre*. Todo el largometraje está ordenado en base a los grises y azules y esto con una precisión milimétrica: los ojos del protagonista, Jef (Alain Delon), son grises-azulados, viste con trajes grises y negros, como los dos Citroën que roba, y su habitación luce esa tonalidad (únicamente contrastada por el rosa y azul de las botellas de agua Evian y los paquetes de Gitanes). Melville trató de hacer películas “en

blanco y negro en color” (ya hemos apuntado el significado del blanco y negro en tiempos de color y, en este sentido, Melville va aún más lejos). El minimalismo (“minimalismo barroco” según Vincendeau) también está muy presente en sus trabajos, tanto en la puesta en escena como en la interpretación. Se da una “representación ‘hierática’ del mundo gansteril” (Vincendeau, 2003: 177)<sup>78</sup>; los gestos de Delon son aparentemente inexpresivos hasta el extremo (Decimos “aparentemente” porque nosotros consideramos que la inexpresividad es muy expresiva y entraña otra forma de dramatización, una redramatización, que es lo que estamos tratando de rastrear en la filmografía de Jarmusch).

Dado que la obra de Jarmusch que asume con mayor intensidad la herencia melvilleana escapa del marco temporal delimitado para nuestro estudio (nos referimos a *Ghost Dog*), vamos a tratar de esbozar algunas semejanzas (y diferencias) entre dos films de Melville y algunos planteamientos de nuestro director. *El silencio de un hombre* es, en líneas generales, la historia de un asesino a sueldo solitario, metódico y amigo del ritual. El film comienza con una cita del “libro de Bushido” (No ponemos el título en cursiva, como correspondería a una cita de fuente real, por la sencilla razón de que esa cita es ficticia y proviene del propio Melville), concretamente “la profunda soledad de un samurái sólo es comparable a la de un tigre en la jungla”<sup>79</sup>. Un tigre en la jungla o un perro fantasma.... Jarmusch por su parte abre *Ghost Dog* con una cita, real, del *Hagakure*. Los demás elementos visuales comunes a ambos largometrajes también son evidentes: Jef vive en un cuartucho con un pájaro en una jaula; *Ghost Dog* también vive en un cuchitril en una azotea, si bien las palomas que lo acompañan son libres. El

---

<sup>78</sup> En esta misma página, la autora señala que Melville fue comparado con Bresson.

<sup>79</sup> Textualmente “Il n’y a pas de plus profonde solitude que celle du samourai si ce n’est celle d’un tigre dans la jungle... peut-être...”.

personaje interpretado por Delon roba dos coches *cool* (para la época); Ghost Dog tiene debilidad por los vehículos de lujo (y, dicho sea de paso, también roba dos). Jef cuida su vestuario antes de cada misión; Ghost Dog su arsenal. Ambos son inexpresivos y, por supuesto, fríos a la hora de ejecutar su trabajo.

Los dos trabajos exploran el universo del asesino solitario, en definitiva una lectura sobre la soledad en sí misma. Sobre la soledad y el acto más solitario que somos capaces de imaginar: la muerte. Tanto Jef como Ghost Dog son abatidos a tiros al final de sendos films y en los dos casos percibimos la sombra del suicidio, “un brechtiano, distanciado suicidio” (Vincendeau, 2003: 180). En el caso de *Ghost Dog* es más evidente si cabe que en el de *El silencio de un hombre*. Convierte a un matón de poca monta en su *daimio*, a quien debe obedecer y servir, por quien debe morir y, llegado el momento, a manos del cual puede dejarse asesinar. Así termina la triste historia del monstruo, de *Frankenstein* –sabiamente mencionado en el film-. *El silencio de un hombre* se abre con un plano de la habitación de Jef, al que podemos ver tumbado en la cama, y al pájaro enjaulado. Jarmusch, al igual que hace con la posibilidad de comunicación entre las personas, abre su largometraje con una paloma volando. Podemos pensar que superará la situación planteada por Melville en su film. Pero el desenlace cerrará de nuevo esa vía. Breixo Viejo afirma que:

El vuelo de libertad es la imagen con la que Jarmusch había comenzado el film y su expresión poética de la utopía. La muerte, sin embargo, acaba imponiéndose como realidad actual a un sueño idílico de futuro. Los protagonistas sombríos de las películas de Jim Jarmusch no pueden volar porque son pájaros de un ala (Viejo, 2001: 162)



No podemos dejar de preguntarnos cuál es el “ala” que les falta a los pájaros jarmuschianos o, mejor, si ese “ala” es adquirible al margen de la sociedad. Los personajes de Jarmusch son fantasmagóricos en ese sentido: no pueden estar ni fuera ni dentro de la misma. Y algo similar sucede a algunos caracteres melvilleanos. En *El círculo rojo*, el personaje interpretado por Delon (Corey) no es un delincuente solitario. Por el contrario, planea un golpe con una banda formada, eso sí, por seres solitarios. Pero la comunidad de “iguales” no salva la soledad. Se trata tan sólo de un intercambio y una unión transitorios. Tanto Melville como Jarmusch asumen la soledad como inmanente al ser humano, como su estado natural y, de forma más trágica, como su destino inevitable (la muerte). *El círculo rojo* es un relato pesimista sobre el destino. Al igual que *El silencio de un hombre*, arranca con una cita, en este caso, hindú: si varios hombres deben volver a reunirse (el destino), lo harán dentro del círculo rojo. Toda la película es un desarrollo de esa idea y, al final, comprendemos cuál es el círculo rojo dentro del cual se encontrarán. La historia es sencilla. Cuatro ladrones, dos de ellos encarcelados al principio de la película, otro un ex-policía alcohólico y Corey, planean un robo. Al final todos serán abatidos a balazos. La muerte se perfila como ese círculo rojo-destino al que el título del largometraje y la cita inicial hacen referencia. De no ser por estas consideraciones, el film no dejaría de ser otra película más de gánsteres, muy estilizada si se quiere, pero poco original.

Queremos cerrar el bloque dedicado a las referencias occidentales con una nota general sobre la evolución de los planteamientos jarmuschianos acerca de las dos cuestiones clave que hemos abordado aquí: destino y muerte. Tal y como hemos visto en Melville y, de manera especial, en Bresson, estos dos aspectos se han ido recrudesciendo a lo largo del tiempo y, por qué no decirlo, su planteamiento se ha ido haciendo más pesimista. Jarmusch, hasta *Dead Man* no hubo un muerto “dentro de

campo” en toda su filmografía. El fantasma de un cadáver planea sobre *Mystery Train* y la mención de una niña fallecida cierra *Noche en la Tierra*, que, como ya hemos señalado, clausura el primer ciclo o la primera etapa de la filmografía de nuestro director. *Dead Man* inaugura su segundo periodo y con él, como Viejo ha señalado de manera muy acertada, la “ontología de la extinción” (Viejo, 2001: 131 y ss.). Mientras que en sus primeros trabajos la muerte simplemente se mostraba como algo lejano, como una herida o como un elemento narrativo, a partir de *Dead Man* se solapa al segundo gran tema: el destino. Pensemos en piezas como *Extraños en el paraíso*. Allí el destino operaba como elemento contextualizador, o dicho de un modo más directo, colocaba a cada cual en su sitio correspondiente y –esto es lo fundamental- les ofrecía una posibilidad de cambio, un nuevo comienzo (el avión al que sube Willie en *Extraños en el paraíso*, el barco al que sube Aloysious Parker en *Permanent Vacation*, la bifurcación del camino de Jack y Zack en *Bajo el peso de la ley*, etc.). Sus últimos trabajos, por el contrario, cierran esa puerta. O bien Jarmusch conduce a sus personajes a un destino fatal (la muerte) o bien los hace viajar hasta el punto de partida, caracterizado por la incertidumbre (y la soledad) -como en el caso de *Flores rotas*-. Lejos de abandonar la temática de la soledad, la intensifica, llevándola al extremo y haciéndola irreversible. Del drama a la tragedia. Así podríamos resumir el último movimiento hasta la fecha de Jim Jarmusch.

### **1.5- Cuentos de Tokio: Ozu, Seijun Suzuki**

Después de haber abordado las diversas fuentes occidentales que influyen en la configuración del trabajo de Jarmusch, se hace imprescindible volver la vista a oriente.

Aunque la presencia de cineastas como Kurosawa o Mizoguchi se percibe en sus trabajos, dos son los directores nipones cuyo poso es más apreciable en la obra de nuestro realizador. El primero, sin lugar a dudas, es Yasujiro Ozu. El segundo, un desconocido para el gran público: Seijun Suzuki. Se trata de dos autores radicalmente diferentes.

Suzuki (Tokio, 1923) es un director cuya trayectoria y estilo es muy similar al de Takeshi Kitano. El autor de *Branded to kill* comenzó su andadura en el cine con películas de consumo masivo sobre *yakuzas* (Suzuki también cultivó el *pink –pinku eiga-* o *softcore* japonés) y se decantó hacia caminos más artísticos. Al igual que Kitano, después de su andadura por el humor televisivo, empezó su carrera cinematográfica con películas ultraviolentas de *Yakuzas* para, después, adentrarse en derroteros más poéticos.

El sosiego y la espiritualidad del cine de Ozu contrastan con el estilo salvaje y callejero de Suzuki. Jarmusch llevará a cabo una interpretación de los presupuestos de Ozu similar a la que realizase con los de Bresson. De Suzuki, sin embargo, no tomará los elementos más sofisticados, tal y como aparecieron en sus últimos films, sino los más descarnados y, por así decirlo, “de consumo”, típicos de sus primeros trabajos. Por supuesto esos rasgos de cine de acción de serie B serán reelaborados por nuestro director según sus tradicionales criterios de distanciamiento y desdramatización.

### 1.5.1- Yasujiro Ozu: Trascender la cotidianeidad

Ozu suele verse, salvando las distancias, como el Bresson japonés (y a la inversa, Bresson como el Ozu francés). Es muy frecuente verlos mencionados uno al lado del otro en cualquier texto que los cite, como si de dos gemelos o un ser bicéfalo se tratase (Deleuze, 1985; Miranda, 2006; Schrader, 1972; Sontag, 1964; Viejo, 2001). Analizar esta conexión en profundidad nos alejaría del propósito de la presente investigación. Si hemos señalado esta resonancia es porque muchos de los temas y aspectos formales que irán apareciendo en este apartado resultarán al lector muy familiares. Al igual que hemos hecho con Bresson, pretendemos problematizar –por no decir desmentir- algunos tópicos como el que afirma que Jarmusch es más japonés de los directores, y afirmaciones por el estilo. Es indudable que la influencia de Ozu está muy presente en los trabajos del director que nos ocupa, pero en qué medida y hasta qué punto es algo que nos parece que no ha sido tratado en profundidad en los estudios anteriores al nuestro.

Los temas que presentan puntos de unión (y de ruptura) son los siguientes: el tratamiento de lo cotidiano, el minimalismo formal y de lingüística fílmica, la “familia” cinematográfica, la ironía, el humor y la melancolía. Desde nuestro punto de vista, Ozu se sitúa, por lo tocante al tema de la trascendentalidad, entre Bresson y Jarmusch. Como buen oriental, buscó lo trascendente<sup>80</sup>. Ahora bien, y Schrader así lo señala igualmente, a diferencia de cómo lo haría un occidental, lo buscó *en* el mundo y no fuera de él (véase Schrader 1972: 75-76). Es difícil comprender en profundidad la obra de Ozu si

---

<sup>80</sup> Permítasenos esta generalización retórica que está sujeta a críticas o, en cualquier caso, precisiones. Véanse algunas observaciones de Mitsuhiro Yoshimoto recogidas en Miranda, 2006: 36.

no se atiende a la, por decirlo de un modo casi rimbombante, superestructura que supone la cultura japonesa en su totalidad y el Zen en particular. Pero, como el lector comprenderá, tampoco se puede reconstruir en unas pocas páginas. Ya hemos hecho referencia a un par de conceptos (*wabi* y *sabi*) y sugerido algunas lecturas (como la imprescindible obra maestra de Suzuki, *El Zen y la cultura japonesa*). Schrader menciona también el *aware* o la profunda melancolía, unida simbólicamente al otoño. Quizá no sea del todo casual que su última y antepenúltima película hiciera referencia a esa estación del año. Podemos advertir un incremento de ese *aware* con el paso del tiempo. Lo cual no quita que ese sentimiento estuviera presente en sus producciones anteriores, si bien, a nuestro juicio, más diluido<sup>81</sup>.

Cuando nos aproximamos por primera vez a un film de Ozu, tenemos la impresión de que se trata de una obra costumbrista y con una trama bastante ligera. Una declaración del propio Ozu hecha a Donald Richie podría perfectamente atribuirse a Jarmusch: “A estas alturas, las películas con tramas obvias me aburren [...] Evidentemente, una película debe tener cierto tipo de estructura, de no tenerla, no sería un film, pero creo que una película no es buena si tiene demasiado drama o excesiva acción” (recogido en Schrader, 1972: 39). Creemos que esto resume adecuadamente el punto de vista de nuestro cineasta en esta materia, y añadiremos que también el nuestro. Comenzábamos nuestra exposición diciendo que Jarmusch renueva el cine, o cierto cine, desde dentro. Esto es justamente lo que Ozu nos está diciendo. Un ejercicio

---

<sup>81</sup> Para ser honestos, diremos que no hemos podido visionar las 53 películas que rodó Ozu –en parte porque un número considerable de ellas ha desaparecido-, de modo que nuestra afirmación se basa en la evolución que hemos apreciado en largometrajes suyos de diversas épocas. Del mismo modo podemos decir que hay muchos elementos decididamente divertidos en algunos de sus últimos trabajos. Como es propio de la cultura japonesa, al menos de la parte imbuida de Zen, las polaridades (en este caso bueno/malo, triste/alegre) no están tan presentes como en los trabajos occidentales. Y quizá sea, justamente, este detalle – que apuntamos en una simple nota a pie de página- el elemento más oriental de todo el esquema jarmuschiano.

audiovisual carente de estructura fílmica no constituiría una película y éste es, a nuestro juicio, el error de muchos trabajos de los denominados *posmodernos*, donde uno de los principales problemas no es saber interpretarlos adecuadamente, sino establecer siquiera si se trata de films (entendido “film” como película tal y como la definiríamos habitualmente) o no. En cualquier caso, esta ausencia de trama y costumbrismo encierran algo más complejo. Al igual que sucede en los films de Jarmusch, incluso en los momentos más alegres y neutrales podemos percibir un poso de eso que Schrader, tomándolo de Richie, llama “tristeza resignada”.

Pero previamente, profundicemos un poco más en el tratamiento de lo cotidiano que Ozu lleva a cabo. Para empezar podemos decir que el mundo entero es representado en sus obras mediante la familia. Las acciones de sus películas transcurren entre la oficina, la casa y alguna que otra escapada al bar. Cada escenario tiene sus propios códigos y significados. La clase media, tomada como prototipo, es representada mediante la oficina y la figura del oficinista (normalmente el padre de familia). Sin duda es una extensión del núcleo constituido por el hogar. Los films de Ozu exploran las relaciones entre los miembros de ese núcleo, normalmente condenadas al fracaso. El tema de la incomunicación está también muy presente en los trabajos de este cineasta, pero, por decirlo de este modo, no se debe –al menos a juicio de algunos analistas como Schrader o Richie- a una cuestión ontológica o inmanente al ser humano, sino a motivos “ambientales”<sup>82</sup>. “Ozu se centra en las tensiones existentes entre el hogar y la oficina, entre el padre y el hijo, que no son sino extensiones de las tensiones entre el antiguo y el nuevo Japón, entre la tradición y la occidentalización, entre –finalmente- el hombre y la naturaleza” (Schrader, 1972: 39). Nos resistimos a aceptar totalmente esta afirmación.

---

<sup>82</sup> Véase también sobre esto Schrader, 1972: 57.

Si bien es cierto que esa tensión entre el antiguo y el nuevo Japón, en definitiva, el choque generacional y el choque de culturas, está más que presente en la filmografía de Ozu, hay una serie de elementos que nos hacen pensar en la existencia de otros motivos. Algunas circunstancias que apoyan las tesis de Schrader y Richie son las típicas conversaciones en el bar entre personajes que comparten la misma edad y la misma visión del mundo (el bar de *sake* cumple la función de confesionario al igual que las cafeterías en los films de Jarmusch), las disputas entre padres e hijos en *Cuentos de Tokio* (*Tokyo monogatari*, 1953) o *Tarde de otoño* –más conocida como *El sabor del sake-* (*Samma no aji*, 1962). Pero en ocasiones encontramos escenas que nos hacen dudar.

Tomemos por ejemplo una de las pequeñas subtramas que aparecen en *Buenos días* (*Ohayô*, 1959) y a la que ya hemos hecho mención. Un insignificante malentendido entre vecinas ocasiona toda esa historia. Las vecinas, no obstante, comparten estatus social, edad, visión del mundo y todos esos elementos que, en principio, son los que originan la tensión en los films de Ozu. Lo que a simple vista es una pequeña discusión de barrio, encierra una compleja idea. Para empezar, Ozu nos muestra con esa simple anécdota el modo en que el Japón tradicional ha resuelto sus diferencias: mediante la convención y una cortesía que pueden llegar a parecer hipócritas. Y, en segundo lugar, la problemática del propio lenguaje, o mejor, la práctica imposibilidad de toda comunicación, que hace precisamente que se tenga que recurrir a esas formas sociales para paliarla. En el fondo Ozu y Jarmusch llevan a cabo un dictamen similar, aunque su modo de exponérselo sea diferente. Ozu se aferra a la convención –que por otra parte es lo tradicional, de ahí el problema del choque de tradiciones o de generaciones: cuando desaparece o se relajan las formas, la convención, la comunicación se hace imposible-; Jarmusch, sencillamente, remoja el lema *punk* “No Future”, que, en este

contexto, podría entenderse como la imposibilidad de una mejora, con lo que se perpetúa el individualismo, la soledad y una monotonía que “sublimada, podría ser la muerte” (Sánchez, 2003:22).

A juicio de Deleuze, para Ozu, el objeto de su obra es “la banalidad cotidiana aprehendida como vida de familia en la casa japonesa” (Deleuze, 1985: 27). Nosotros quisiéramos ir un poco más lejos y sostener que Ozu trata de mostrar lo trascendente en (o a través de o a pesar de) esa banalidad cotidiana. Jarmusch hará lo mismo, pero sin perseguir dicha trascendencia. Se servirá de lo cotidiano para mostrar la magia, lo maravilloso de la existencia, a través de instantes fugaces y acontecimientos nimios e incluso de los pequeños dramas que subyacen en la vida de cualquiera (en este sentido también se aproxima mucho a las narraciones de Raymond Carver). “Es un mundo triste y hermoso”, nos dice Roberto en *Bajo el peso de la ley*, sin duda, el resumen de la apuesta jarmuschiana.

Estilísticamente, y si nos atenemos a los juicios de Schrader, Ozu es un formalista, “el formalista más consumado del cine” (Schrader, 1972: 41). Al igual que Bresson, su obra está caracterizada por una progresiva reducción de medios, por una creciente economía del lenguaje. Su cámara apenas se mueve, se eliminan los elementos catárticos y prácticamente la trama<sup>83</sup>; en sus últimos films no hay panorámicas, ni grúas ni *zooms*; su planificación es regular, sistemática, incluso monótona, predecible. Al final, su puntuación fue únicamente el corte, anulando otro tipo de transiciones. Mas esos cortes eran serenos, no al modo de algunos trabajos de la *Nouvelle Vague* –por poner un ejemplo- donde los cortes eran bruscos, rompiendo en ocasiones,

---

<sup>83</sup> Tal y como podría aplicarse a Bresson, “filmó siempre, una y otra vez, la misma historia” (Schrader, 1972: 40).



deliberadamente, la continuidad<sup>84</sup>. Mantuvo, no obstante, algunos aspectos característicos, como la famosa angulación “vista de perro” a la altura del *tatami*. Jarmusch tiene su propio sello con los archiconocidos *travellings* laterales, prácticamente inexistentes en sus últimos trabajos. El director de Akron, contrariamente a sus predecesores, ha ido ampliando el marco de sus recursos expresivos (ya lo hemos comentado en páginas anteriores), hasta el punto de que su característico minimalismo se ha ido diluyendo a partir de su segunda etapa (introducida con *Noche en la Tierra* y desarrollada a partir de *Dead Man*).

Es llamativo que al igual que otros cineastas abordados aquí, optase por el blanco y negro (sólo hizo seis películas en color). Sus resistencias a la innovación tecnológica son famosas. De hecho, incluyó el sonido en sus films a partir de 1936. El color en las películas de este director japonés no es algo neutral. Podemos hablar de experimentación con el color y sus usos narrativos. Un buen ejemplo lo encontramos en *La hierba errante* (*Ukigusa*, 1959) donde se pasa de colores tenues y claros, a un espectro más sombrío para, finalmente, regresar a la luminosidad. Todo ello obedeciendo al dramatismo del relato. El blanco y negro, usado en tiempos de color, es, normalmente -salvo en casos donde las deficiencias presupuestarias obligan a decantarse por ese cromatismo (disimula mejor algunos fallos<sup>85</sup>) o se busca una ambientación *retro*- señal de espiritualidad, de sobriedad y, por decirlo así, de enfoque metafísico o simbólico. Se prescinde de la visión realista para centrarse en el contenido del relato, en su significado y su posible carácter alegórico (el caso de *Dead Man* es

---

<sup>84</sup> El *raccord* también se rompe en ocasiones en los trabajos de Ozu (y del cine japonés en general), a juicio de Noël Burch, recogido en Miranda, 2006: 41-43.

<sup>85</sup> Véase el caso español de *Justino, un asesino de la tercera edad* (La cuadrilla, 1994), rodada inicialmente en 16 mm y en la cual se usó el blanco y negro, entre otras cosas, para disimular detalles como los azulejos andaluces del bar al que el protagonista acude regularmente. El color habría denunciado que dichos azulejos, en realidad, eran fotocopias.

ilustrativo en este sentido). Los trabajos de Ozu pertenecen al segundo grupo (no supeditados a faltas de presupuesto). Lo cual nos proporciona otro elemento de juicio para valorar su enfoque. No vamos a seguir ahondando en esta cuestión, dado que, en líneas generales, nuestro punto de vista es idéntico al que explicitamos con respecto a Bresson. A modo de cierre, apuntaremos que Jarmusch afirma que “el blanco y negro te da menos información” (a Lippy, en Suárez Sánchez, 2007: 165). La exigencia bressoniana (y jarmuschiana) de no dar más información de la necesaria es del todo conocida –y mencionada en estas páginas–.

¿Qué es, por tanto, lo que Jarmusch hereda de Ozu? Además de la actitud “independiente” o un cierto alejamiento de la corriente mayoritaria, Jarmusch se limita a heredar algunos *estilemas*, no sólo visuales sino también conceptuales<sup>86</sup>, de sus directores predilectos. Posteriormente procede a reconvertirlos, ajustándolos a sus particulares esquemas o planteamientos y, por otra parte, menciona explícitamente a tales directores mediante algunos elementos abiertamente visuales (una cita, un homenaje). No significa que, tal y como hiciera en *Permanent Vacations* –donde el protagonista entra a un cine en el que proyectan *Los dientes del diablo* de Nicholas Ray– o nombrar a dos caballos con títulos de Ozu (en *Extraños en el paraíso*), las referencias estén tan expuestas. Pero sí hay detalles que nos invitan a pensar en esos guiños: el plano final de *Ghost Dog* como réplica al plano final de *Perro blanco* de Fuller; el inicio del mismo film con la cita de un texto oriental (concretamente el *Hagakure*) a lo Melville; el tren de *Mystery Train* como claro homenaje a Ozu, etc. Lo que pretendemos transmitir es que no todas las referencias contienen el Jarmusch todo el significado que

---

<sup>86</sup> Un minimalismo expresivo, un uso de los mismos actores o el equipo técnico (en Ozu lo vemos con la presencia sistemática del actor Chishu Ryu – Bresson, por su parte nunca repitió modelos- y el guionista Kôgo Noda –en este sentido, Ozu se aleja del patrón de “autor “en el sentido de la *nouvelle vague*-), la ausencia de trama o dramatismo, etc.

tiene para el director de origen y que muchas de ellas tienen simplemente un carácter decorativo (en el sentido que ya hemos determinado con anterioridad), cinéfilo, y supondría un error el hecho de tratar de interpretarlas de ese modo. En ocasiones, su único significado es el mero homenaje o reconstrucción pública del itinerario cultural seguido por él.

Otros elementos comunes –aunque no por ello sinónimos- son la adopción de eso que Deleuze denomina “forma-vagabundeo” (Deleuze, 1985: 27; Miranda, 2006: 77-80). Refiriéndose a Ozu, pero aplicable a Jarmusch, “la obra adopta una forma-vagabundeo, viaje en tren, trayecto en taxi, excursión en autobús, recorrido en bicicleta o a pie” (Deleuze, 1985: 27). Encontramos en los dos directores ecos de la *road movie* (en Ozu, por poner un ejemplo, esto queda reflejado perfectamente en *La hierba errante*) y, a nuestro juicio y salvando las diferencias culturales, esto apunta a estado permanente de transitoriedad de la existencia. Algo bastante común en la mentalidad oriental y menos asumido por Occidente. Como ya hemos señalado, esto también se aplica a la interpretación de polaridades como bueno/malo o triste/alegre. Asimismo felicidad y alegría se alternan en un ciclo eterno. Todo está en tránsito. Los personajes de Jarmusch, como los de Raymond Carver, al margen de su procedencia, están desarraigados. Su camino no tiene fin. Viajan por viajar porque no pueden regresar a ningún hogar. No es así en el caso de Ozu. Las personas van de un lado para otro, pero tienen una referencia: el hogar, al margen de la problemática que allí se encierre (véase *Cuentos de Tokio*).

Lo mismo se podría decir de la inexpresividad –o hieratismo- de los personajes de Ozu. Para poder juzgar eso habría que tener en cuenta que el silencio, la resignación y dicha inexpresividad (entendida no al modo occidental) es algo muy característico de la cultura japonesa. No lo vemos sólo en el caso de Ozu. Es apreciable en muchos

personajes de Kurosawa, Mizoguchi, Imamura e incluso en films más contemporáneos y “dinámicos” como los de Takeshi Kitano o Takashi Miike. Jarmusch, sin embargo, propone personajes inexpresivos por otras razones: la (in)comunicación, el aburrimiento y por cuestiones de distanciamiento e ironía mediante la descontextualización. Siguiendo a Luis Miranda, quien define a los personajes jarmuschianos mediante el extraño contraste entre lo que dicen (o no) y lo que hacen (Miranda, 2006: 87), podríamos decir que tales personajes “se han equivocado de película”. Normalmente están fuera de contexto, extrañados, y no saben con precisión “qué decir”. El juego o la estrategia de la descontextualización y del contraste están muy presentes en los trabajos de nuestro director. Pensemos en un samurái negro, en los estados Unidos y a finales del siglo XX (*Ghost Dog*). El inicio de *Mystery Train* es un ejemplo todavía más claro de nuestra afirmación. Jarmusch nos presenta un tren antiguo atravesando un bello paisaje. Vemos a los dos japoneses en el interior del vagón y, por la ventana, lo que se nos muestra ya no es la magnífica vegetación que advertíamos en el plano general, sino un puñado de escombros (los restos de un edificio demolido o algo similar). La misma sensación nos suscita ver a la elegante ejecutiva interpretada por Gena Rowlands en *Noche en la Tierra* que, en plena terminal VIP, se ve obligada a tomar un taxi destartado en lugar de una de las limusinas que Jarmusch hará que veamos. El contraste o la descontextualización cumple en los trabajos de Jarmusch otra función: al sacar a los personajes de su hábitat natural, se intenta que se suscite una especie de comunicación –aunque breve- al margen de las marcas sociales de cada uno. Algo similar a lo que se nos muestra en films como *Smoke* (Wayne Wang, 1995) o *Blue in the Face* (Wayne Wang, 1995), donde el estanco se convierte en el escenario de lo inesperado, de la disolución momentánea de los roles y de la comunicación verdadera. Por supuesto, también en estos dos casos dicha interacción es fugaz, efímera.

Jarmusch nos da muestras de que tanto la existencia como todos los elementos que la componen son transitorios. Pero, a diferencia de Bresson u Ozu, no tiende a lo trascendente. En algunos momentos llega incluso a ridiculizar los símbolos propios de los creyentes. Como en el episodio de Roma de *Noche en la Tierra*. Sería, no obstante, muy arriesgado negar una cierta presencia del humanismo en los trabajos de Ozu. Cuando hemos afirmado que éste se situaba entre Bresson y Jarmusch, también contemplábamos esta idea. Es, ante todo, un humanista –desencantado si se quiere, pero humanista-. Trata de reflejar ese absurdo feliz que es la vida, a pesar de lo ridículo, lo insignificante, la alternancia de tristeza e infelicidad, el carácter eminentemente efímero de los momentos alegres. Puede presentarnos personajes hieráticos, pero esa gravedad no es solemne. Por el contrario, es bufa. Es como si nos dijera que el sentido de la vida se encierra en un pitillo y una taza de café. Quizá pueda parecernos excesivo, pero no está tan alejado de lo que tratan de enseñarnos los textos zen o taoístas. En cualquier caso, dejamos que el lector lleve a cabo sus propias consideraciones.

### **1.5.2- Seijun Suzuki: Yakuza y Kabuki**

Estimamos que puede ser útil ofrecer algunos datos acerca de este director tan poco conocido, no sólo en nuestro país, y que ha escapado de las garras del olvido más absoluto gracias a directores como Tarantino, Kitano<sup>87</sup> o el propio Jarmusch, quienes lo han reivindicado abiertamente. Suzuki, nacido en 1923, trabajó para los estudios

---

<sup>87</sup> Luis Miranda insiste en conectar a Kitano con Jarmusch, si bien nosotros no conseguimos ver claras las similitudes. Cfs. Miranda, 2006: 84-88.

Nikkatsu durante más de diez años, especializándose en films de consumo de bajo presupuesto. Básicamente su filmografía se componía de películas adscritas al género *yakuza* (la mafia japonesa) y algún que otro trabajo *pink*, aderezado con elementos propios del *sado*<sup>88</sup>. No contó con la suerte de otros directores que trabajaron para Nikkatsu, como Shohei Imamura a quien, en palabras del propio Suzuki<sup>89</sup>, le dejaban libertad absoluta, para que el mundo viera que también el estudio tenía sus películas de Arte y Ensayo. Suzuki es considerado en la actualidad un hito de la *Nouvelle Vague* japonesa (*Nuberu bagu*), relacionado sobre todo con el primer Godard. Su estilo anti-realista, la pátina onírica y casi surrealista de algunos de sus trabajos y el exceso de estilización de sus films le condujeron finalmente a la expulsión de los estudios y a la inclusión en la “lista negra” por más de diez años. La película que motivó el despido es, irónicamente, la que nos ha llegado como su obra maestra: *Branded to Kill* (*Koroshi no rakuin*, 1967), pieza de influencia decisiva en *Ghost Dog* de Jarmusch. Esto no debe llevarnos a engaño. La siguiente cita nos da un indicativo de cuan diferentes son los dos cineastas:

Cuando un nerviosísimo Jim Jarmusch le enseñó *Ghost Dog: El camino del samurái* a uno de sus directores favoritos, el japonés Seijun Suzuki, sospechaba que su respuesta no iba a ser del todo favorable. Teniendo en cuenta que la película debe mucho a una de las obras maestras de Suzuki, *Branded to Kill* (1967), su opinión cobraba aún más importancia. Acabada la proyección,

---

<sup>88</sup> Véase por ejemplo *Gate of Flesh* (*Nikutai no mon*, 1964). La figura de la prostituta es habitual en sus films, bien como centro del relato –*Historia de una prostituta* (*Shunpu den*, 1964)– bien como elemento secundario (aparece en todas las películas suyas a las que hemos tenido acceso). Aprovechamos esta nota para comentar que uno de los principales impedimentos para llevar a cabo un estudio serio de la obra de Suzuki se debe, en gran medida, a la dificultad para tener acceso a sus films.

<sup>89</sup> Véase el documental sobre Suzuki, *Suzuki-Kabuki+Yakuzas*, dirigido por Carles Prats y emitido en Cinematk en 2004. Realmente es una entrevista al director y a su íntimo colaborador, el director de arte Takeo Kimura.

le dijo: “Tu sentido de la tensión es muy distinto al mío”. Algo que, probablemente, también le habría dicho Samuel Fuller. Suzuki no podía entender, por ejemplo, que después de que los gánsteres (sic.) mataran las palomas mensajeras de *Ghost Dog* (Forest Whitaker), él tardara tanto en pasar a la acción, prefiriendo conducir por la ciudad antes que sacar su pistola con silenciador. Probablemente Suzuki tampoco hubiera entendido la lenta austeridad de *El silencio de un hombre* (*Le Samourai*, 1965), aunque su cine, el de Jean-Pierre Melville y el de Jarmusch trabajen sobre materias primas compartidas (Sánchez, 2003: 28)<sup>90</sup>

Vemos de nuevo que nuestro director opera como un haz de rayos X que atraviesa el tejido para escanear el interior del relato. Otra vez el recurso a la “apropiación” de elementos visuales y la esencia de la narración, su espíritu, reelaborados según sus propios parámetros. En el documental anteriormente mencionado Suzuki hace una defensa abierta de la apropiación, basándose en dos argumentos: toda película es un plagio y es original al mismo tiempo y todo se ha hecho antes, de modo que en lo único en lo que se puede competir es en la *forma* (literal en la entrevista) de usar esas ideas (“las buenas ideas no surgen de la nada”). Añade, no obstante, que aunque copiar una escena, por ejemplo, sea correcto, el problema reside en que a uno le quede bien. La idea de fondo y la que nosotros defendemos es que la cita no destruye de por sí la originalidad o el “estilo”. Se pueden lograr trabajos muy personales –véase el caso de Tarantino, del propio Jarmusch o del sublimado Godard-. Podemos verlo al modo de Suzuki o, sencillamente, ampliar el concepto y afirmar que la clave reside en combinar sabiamente los elementos existentes (visuales, de fondo, lingüísticos, etc.).

---

<sup>90</sup> La mención de Melville en esta cita es absolutamente pertinente. Respecto a lo que afecta a nuestra exposición, diremos que vamos a dedicar un espacio similar a la obra de Suzuki, empleando además el mismo esquema. Ciertamente lo que Jarmusch extrae de Suzuki es lo mismo que toma de Melville –estilos y ritmos al margen-.

*Branded to Kill* nos ofrece la historia de un asesino a sueldo. Pero, a diferencia con *Ghost Dog*, no es un cazador solitario, sino que forma parte de una organización<sup>91</sup>. Es, eso sí, un personaje solitario y con tendencia a trabajar por su cuenta. Y de nuevo el tema del destino, identificado con la muerte, se perfila en el horizonte. Al final del film, el “supervillano” (otro asesino contra quien va el protagonista del film de Suzuki –otro asesino-), habla a través de una máquina, de un altavoz, que evoca al *Alphaville 60* de la godardiana *Lemmy contra Alphaville (Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution, 1965)*<sup>92</sup> y expresa lo siguiente: “Tu destino se está acercando [...] Así es como trabaja el número uno [...] Tu destino se acerca. Así es como trabaja el número uno. Te cansa y luego te mata. Tu destino se está acercando [...]”. Pocos minutos después, el personaje interpretado por el *alter ego* de Suzuki, Joe Shishido, es abatido a tiros por una mano no invisible pero sí oculta, claro símbolo del destino. Suzuki tenía toda la razón al sostener que el sentido del ritmo de Jarmusch difería notablemente del suyo, pero es evidente que éste realizó una radiografía exacta e impecable de lo que el director japonés pretendía expresar a través de su personaje.

Podemos decir que, del mismo modo que otros de los cineastas examinados en estas páginas, recurrió al blanco y negro en tiempos de color, dejando patente su deseo de que así fuera mediante la inserción de algunos elementos en color (las letras de la cabecera de *Youth of the Beast* y unas flores al cierre de la misma). El estudio del color es fundamental a la hora aproximarse al trabajo de Suzuki. Son conocidas sus

---

<sup>91</sup> Algo similar a lo que encontramos en *Youth of the Beast (Yaju no seishun, 1963)*, donde una insinuación de “detective infiltrado” no está demasiado bien lograda y la cuestión del binomio destino/muerte es menos explícita, si bien el esquema del film es bastante parecido.

<sup>92</sup> Si recordamos que Suzuki es considerado en la actualidad uno de los máximos exponentes de la *nuberu bagu*, sus declaraciones sobre la apropiación y el hecho de que *Alphaville* fue estrenada dos años antes que *Branded to Kill*, podemos afirmar que la presencia de Godard es clara en este film.



instalaciones de paneles retroiluminados al estilo de Mondrian (*El renegado de Tokio, Tôkyô nagaremono*, 1966; *Pistol Opera, Pisutoru opera*, 2001 –donde lleva al extremo estos procedimientos-).

En *Ghost Dog* vemos que hay otro símbolo de la libertad rota. En lugar de palomas, el protagonista tiene la pared de su habitación repleta de mariposas disecadas. “Parece un cementerio”, le dice una chica cuando visita su apartamento. También hay dos canarios dentro de una jaula (extraña resonancia. El film de Melville *El silencio de un hombre* se estrenó el mismo año).

Ya hemos visto que Melville realiza un cine misógino. Suzuki, por su parte, no se queda a la zaga. Su filmografía está repleta de prostitutas y violencia ejercida sobre la mujer, incluso en los momentos más íntimos. A diferencia con respecto a los films de Melville, el sexo sí está bastante presente en los trabajos del nipón, pero, por lo demás, el tratamiento del factor femenino es idéntico. La violencia también se ejerce sobre hombres, pero sobre la mujer adquiere tintes, digamos, más sádicos (visualmente en ocasiones). La mujer se convierte en un objeto de humillación y, por qué no decirlo, un objeto para ser dañado y eliminado una vez que ha satisfecho los deseos del hombre –y, evidentemente, en caso de negarse a ello-. Los protagonistas de las películas de Suzuki son sexualmente voraces. Sin duda, no sólo la pareja, sino el amor en sí es una prisión y a la vez una utopía imposible, fuente, por tanto, de dolor que posteriormente se transforma en ira. Esto está representado por los dos pájaros en la jaula (¿el infierno sartreano?). Jarmusch por su parte ejecutará una variación sobre este tema en su film homenaje a estos dos directores, eliminando la violencia, pero también el factor amoroso. Únicamente al principio de *Ghost Dog* vemos de pasada una foto de mujer clavada en la pared, si bien la cámara no se detiene en ella. Resulta imposible saber si se trata de un antiguo amor, una madre (la foto es en blanco y negro) o algún ser querido.

Después el amor (erótico) desaparece de la escena. Suzuki con sus pájaros enjaulados y sus mariposas disecadas explicita la imposibilidad de la libertad y lo inexorable del destino; Melville nos ofrece una visión amarga de la soledad y el destino (vinculado a la muerte) gracias a su canario encarcelado y Jarmusch, tal y como nos tiene acostumbrados, nos muestra primero el sueño de la libertad, en este caso, a través de unas palomas sueltas, para después cercenar toda posibilidad de actualización del mismo. De fondo el sueño americano. En definitiva, la tierra de las oportunidades, donde cada cual tiene las mismas opciones para elegir su camino, es puesta en tela de juicio con imágenes y conceptos de orden metafísico (el destino). No son las leyes, ni una política o gobierno en particular, ni el peculiar imperio del capitalismo los agentes de destrucción del sueño americano. Destino y muerte son las sombras que aguardan agazapadas al final del camino. Sin pretender conectar de un modo sólido los planteamientos de Jarmusch con los del existencialismo, sí podemos insinuar que se da una especie de inversión del mismo. Los personajes de Jim Jarmusch no eligen, sino que son empujados o puestos en una determinada situación de manera ineludible (las detenciones de los tres personajes de *Bajo el peso de la ley*, el avión tomado por equivocación por Willie en *Extraños en el paraíso*, etc.). En definitiva juegan sus cartas como títeres. Quizá ahí resida, al menos en parte, la apatía de estos caracteres: sencillamente, y de una forma tácita, están a expensas de lo que les depare el destino: ¿Para qué decir o hacer nada?

Volviendo al film de Suzuki, podemos decir que ciertamente Jarmusch toma algunos elementos visuales (animales con alas para representar la libertad o el cautiverio) y, sobre todo, la esencia del asesino a sueldo: solo, aunque forme parte de una banda, y totalmente abocado a los designios y caprichos del destino (un hombre que mata por encargo, desde ese momento, ya no elige más, no toma una decisión,

simplemente ejecuta un mandato, es decir, aguarda pacientemente lo que el destino le depara). Aparte de estos dos detalles, es cierto que ambos films no tienen absolutamente nada que ver. Podemos decir sin temor a equivocarnos que *Ghost Dog* debe mucho más a *El silencio de un hombre* de Melville que a esta obra por cuestiones de ritmo, carácter de los personajes, ausencia de otra violencia que no sea la necesaria (dada la peculiar profesión de los respectivos protagonistas), resonancias visuales explícitas (pájaros, robo de coches, cita textual, etc.).

Hemos incluido unas notas sobre Suzuki por dos razones: la primera y más importante es porque el propio Jarmusch confiesa haber tenido una influencia directa de este cineasta. La segunda es que nos parecía interesante mostrar varios trabajos de directores diferentes pero íntimamente relacionados con el fin de examinar una vez más el modo en que Jarmusch procede.

## CAPÍTULO II

### LECTURAS SOBRE EL INSOMNIO AMERICANO

Del repaso general a las influencias de Jim Jarmusch podemos extraer algunos elementos para abordar nuestra lectura del insomnio americano. Hemos podido apreciar cómo Jarmusch se sirve del homenaje, la cita, la parodia (una parodia muy concreta basada, de manera especial, en la descontextualización) y todas las posibles formas de intertextualidad a la hora de reinterpretar o reciclar esas fuentes o *hipotextos* y elaborar así sus propios textos. A pesar de otras propuestas más abarcadoras o taxonómicas, tanto que en ocasiones llegan a abrumar más que resultar clarificadoras, hemos optado por el término “intertextualidad” para referirnos a este diálogo, valga la redundancia y la literalidad, entre textos. Entre las otras destacamos la que Gérard Genette propone en *Palimpsestos* (1982). Partiendo de Bajtin y, sobre todo, de Kristeva, sugirió el término “transtextualidad” para referirse a eso que pone en relación a un texto con otros, bien de un modo manifiesto, bien secretamente. Reconocemos habernos servido ampliamente de un texto a nuestro juicio magnífico, pero estimamos innecesario multiplicar las divisiones y subdivisiones que, en última instancia, no amplían, al menos de un modo decisivo, la información y en ocasiones resultan confusas. Además, el término “intertextualidad” es ya conocido y manejado de manera general y su sentido habitual es suficiente para nosotros.

Las referencias jarmuschianas como hemos podido ver, y como tendremos ocasión de seguir constatando, se alejan bastante de la década de los 80. Es como si Jarmusch nos estuviera planteando que el declive del sueño americano es muy anterior a

ese momento. Que incluso en la época de mayor optimismo –que, desde un punto de vista cinematográfico, podría considerarse la edad de oro de Hollywood (aproximadamente entre 1930 y 1950, estirando las fechas un poco, y sin entrar en debates sobre si fue tan dorada o no)- el fermento del insomnio estaba comenzando a operar. No es casual que en 1995, nuestro director nos ofrezca una reflexión sobre la violencia como elemento constitutivo y genético de los Estados Unidos. No olvidemos que la historia de América es también la historia de un genocidio, a juicio de nuestro director, y el crítico Jonathan Rosenbaum también constata la omnipresencia de la violencia en la vida y la cultura norteamericanas (Rosenbaum, 2000: 41). El ejemplo que mejor ilustra la idea precedente es, evidentemente, ese *western* alegórico llamado *Dead Man*. Hemos señalado también la situación que atravesaba Norteamérica a principios de los 80, arrastrando el fantasma de la guerra de Vietnam y tratando de exorcizarlo mediante una serie de representaciones triunfalistas del sueño y modo de vida americanos.

Por supuesto que el caso de Jarmusch no es aislado. No fue la única figura dentro del cine que de alguna manera se mostró crítica con esa representación de América (de hecho, la lista de directores y películas en esta dirección sería preocupantemente extensa). Y mucho menos dentro del panorama cultural norteamericano en general. Centrándonos en las artes narrativas, la tentación de establecer aquí un paralelismo fuerte con el ya mencionado *realismo sucio* es grande. Especialmente la que podría fijarse entre Jarmusch y el escritor Raymond Carver. En ambos se da un desarrollo similar de personajes, ambientes y procedimientos estilísticos (el famoso “minimalismo” o la austeridad formal). En ambos se dibuja un mismo panorama desolador, una tierra baldía por donde caminan sin rumbo personajes cuyas esperanzas, en muchos de los casos, están en manos del compasivo lector/espectador,

dado que los relatos terminan de manera ambigua. Sin detenernos en esa relación –que podría ser ampliada con la conexión Jarmusch/Waits, Carver/Waits- anticipamos que ambos artistas irán apareciendo de manera regular a lo largo de estas páginas.

Del mismo modo que el caso Jarmusch no es único dentro del panorama cultural de los 80, tampoco la situación que pretendemos abordar es del todo novedosa. Consideramos que la comedia hollywoodiense de los años 30 (*Screwball Comedy*), entrando en cierto desacuerdo (local al menos por lo que aquí respecta) con Stanley Cavell, cumplió unas funciones de entretenimiento y consuelo, de “cuento de hadas para la Depresión”, orientado a un público mayoritario azotado por la Gran Depresión. Asimismo estimamos, de manera general, que mediante esos films se pretendía difundir un mensaje de optimismo y de fe. En cualquier caso, no es una mera coincidencia que, sobre todo desde la serie B, no faltasen aquellos empeñados en mostrar (valoraciones y finalidades aparte) la otra cara de América –pensemos en Dwain Esper y en algunas de sus piezas como *Narcotic* (1933) o *Marihuana* (1936), entre otras, o *Reefer Madness* (1936), dirigida por Louis Gasnier y posteriormente adquirida y modificada por el propio Esper-. En otras palabras, nunca han faltado renegados del sueño americano, individuos opuestos a la visión, digamos, “rockwelliana” de América. Sobre ellos, o al menos sobre uno de ellos, profundizaremos en este capítulo.

Estimamos necesario hacer otra precisión previa. De la negación o cuestionamiento de los valores tradicionales no se deriva necesariamente una visión sombría de la existencia. Como tendremos ocasión de comprobar, no hay desesperación en los films de Jarmusch. Éste optará por medios próximos a la parodia y su apuesta iconoclasta tendrá un marcado carácter lúdico. Las propuestas de Jarmusch son, como desarrollaremos a continuación, las de un “parodista” triste (que no un triste parodista) o las de un iconoclasta alegre –alejado de la violencia destructora-. Al decir “parodia

triste” queremos separarnos de la visión de la parodia como algo estrictamente jocoso – que Genette señalaría como próxima al *pastiche satírico* (el infierno de las taxonomías)- . Por supuesto que el elemento principal es el humorístico, pero, resulta obvio para todo aquel que haya visionado un film de este director, que el trasfondo no es del todo alegre. En términos gastronómicos, podemos decir que el cine de Jim Jarmusch se decanta por los sabores agridulces.

Aunque presuponemos el conocimiento de eso llamado el “sueño americano”, estimamos que no está demás dibujarlo aunque sea de un modo somero. En líneas generales, el sueño americano se entiende como la posibilidad de que todo el mundo pueda ser lo que desee al margen de su condición social, racial o de cualquier otro tipo. Algo que presenta connotaciones económicas y personales. A esto se asocia toda una serie de valores tradicionales y de escenarios donde se desarrolla ese ideal: la familia nuclear, el hogar emplazado en un lugar donde establecerse por fin (por oposición a un nomadismo ya de por sí muy arraigado en los Estados Unidos), el individualismo extremo –que coexiste con la organización familiar- y el sueño (económico) de una vida mejor, esto es, la prosperidad. América se dibuja como la tierra de las oportunidades. Jarmusch, como otros críticos del sueño americano, cuestiona este presupuesto y va más lejos al proponer que un cierto sector de la población sencillamente ni cree en él ni lo necesita. Como hemos podido ver en el fragmento del diálogo entre Willy y Eddie tomado de *Extraños en el paraíso*, los protagonistas no censuran esa visión del mundo. Sencillamente se apartan, se distancian, se sitúan al margen.

Para comenzar nuestro recorrido por el sueño americano, nos gustaría citar a Vicente Verdú:

En el principio de la independencia nacional de hace dos siglos, los fundadores del país creyeron en el establecimiento de una sociedad que borraría las jerarquías del viejo mundo y que, en consecuencia, ofrecería a cada cual oportunidades como no habían hallado nunca. No vislumbraron entonces que en el desarrollo de este planteamiento de libertades irrestrictas se presentarían conflictos graves y que el igualitarismo se iría desmintiendo crecientemente con la dinámica de la acumulación del capital (Verdú, 1996: 60)

La cuestión del capital es de vital importancia a la hora de analizar el sueño americano, dado que ese aspecto vertebra y modula ese ideal (vinculado a otro de carácter teológico en el que nosotros no incidiremos). El sueño americano, aun presentándose como una posibilidad infinita de oportunidades a todos los niveles, de realización personal y logro de objetivos al margen de cualquier tipo de condición, se materializa de manera fundamental en un ideal de orden económico. Unas palabras de Robert Dahl, tomadas de *A preface to Economic Democracy* (1985), atestiguan esta idea:

Nosotros los americanos hemos vivido siempre entre dos visiones conflictivas de lo que la sociedad americana es y debe ser. Una es la visión de nuestra nación como el lugar donde se realiza el mayor proyecto de la democracia, de igualdad política, de mayor libertad política a escala continental. La otra visión es la idea de una nación donde la libertad sin restricciones y la protección de la propiedad privada conducen a adquirir una riqueza sin límites a cualquiera (Dahl citado en Verdú, 1996: 61)

En una sociedad tan marcada por el peso de la economía pero que, al menos teóricamente, ofrece oportunidades a cualquiera, ser pobre es incluso peor que en otros lugares, ya que denota que se ha sido incapaz de superarse a sí mismo e incapaz de



aprovechar las oportunidades que brinda el nuevo mundo. Este nuevo mundo es retratado por Jim Jarmusch desde sus primeros trabajos, pero mediante una óptica contraria a la utópica. Pensemos en el medimetro *The New World*, germen de *Extraños en el paraíso*, donde nos ofrece una situación muy distinta de la planteada por los defensores del sueño americano. Los inmigrantes que han llegado a América, incluso aquellos que defienden a ultranza su cultura (véase el ejemplo de Willie en el último film mencionado), no encuentran ese panorama ideal. Ciertamente es que Jarmusch no presta demasiada atención a la cuestión macroeconómica, centrándose en una economía de lo cotidiano, incluso en la propia de la clase más baja (económica y culturalmente), la denominada *white trash*. Asesta un duro golpe a la teoría aristotélica según la cual en el hombre corriente no hay tragedia, al menos que merezca la pena ser narrada<sup>93</sup>. Lo mismo sucede con Raymond Carver, cuyos intereses se centran en esa tragedia de lo cotidiano. A propósito de esto conviene recordar un pequeño relato de Carver, “Conservación”. En él a una pareja se le estropea el frigorífico y eso supone un serio problema para ellos. El crítico literario Anatoley Boyard le reprochó que el texto era inverosímil, argumentando que si a una persona se le estropea el frigorífico, nada más fácil que llamar a alguien para que lo repare. Carver, por su parte, respondió que hay personas que no pueden pagar una reparación y mucho menos adquirir otro electrodoméstico y que sobre ellos precisamente escribía<sup>94</sup>. Es justamente sobre esa gente que no puede o no quiere “arreglar el frigorífico” acerca de la cual nos hablará también Jim Jarmusch.

---

<sup>93</sup> Véase Cabrera, 1999: 70.

<sup>94</sup> “Conservación” está recogido en *Catedral* (1983), Barcelona, Anagrama, 2006, 10ª impresión. La entrevista a Carver puede verse en Maffery y Gregory, “Raymond Carver: de qué hablamos cuando hablamos de minimalismo” en *Zona erógena*, 1994, nº 17.

La pertinencia de vincular una nueva forma de hacer cine con la crisis del sueño americano viene también avalada por Gilles Deleuze. Cuando nos habla de la crisis de lo que él denomina la imagen-acción –o acción en la narración cinematográfica, si queremos seguir las precisiones que hace Javier Hernández Ruiz (Hernández Ruiz, 2003: 43, nota 1)- lo hace ligándolo a la crisis del sueño americano (Deleuze, 1983: 292)<sup>95</sup>. Deleuze, en otros términos, dibuja el esquema de la crisis del cine, no diremos clásico –por los ya mencionados problemas que eso podría acarrear- hegemónico y que comienza a ponerse de manifiesto a partir de lo que tradicionalmente se ha etiquetado como modernidad cinematográfica (concepto no menos problemático). Los planteamientos lineales, transparentes, bien definidos, etc., dan lugar a vínculos débiles, a la toma de conciencia de los tópicos, a la “denuncia del complot”, y a eso que él bautiza como “forma-vagabundeo”. Elementos todos ellos, en especial este último, muy presentes en el cine de Jarmusch. Por nuestra parte, trataremos de señalar que esa crisis ampliamente reconocida a partir de los años 50 se acentúa en los 80 puesto que tiene lugar en esa época un intento desesperado por salvar los restos del naufragio del sueño americano, no sólo desde el cine de entretenimiento sino también en otros trabajos más serios, como algunos films de Lumet (por mencionar uno de los innumerables ejemplos). Ya hemos apuntado que esa nueva búsqueda del ideal y la defensa del *american way of life* atienden, en gran medida, a consolar a una población todavía sujeta al fantasma de Vietnam y el contexto social de la América de esa época. En cierto modo cumple unas funciones de redención.

La crítica (o sátira) de la viabilidad del sueño americano en los 80 también ha sido puesta de manifiesto por Colin Lawlor, si bien él la circunscribe a la denominada

---

<sup>95</sup> Breixo Viejo también se hace cargo de esta afirmación. Véase Viejo, 2001: 23.

trilogía (*Extraños en el paraíso*, *Bajo el peso de la ley* y *Mystery Train*)<sup>96</sup>. Por nuestra parte, queremos mostrar, o al menos apuntar, cómo eso se extiende al resto de su filmografía, aunque, de hecho, nos centremos en dicha trilogía y en un film-puente (*Noche en la Tierra*). Del mismo modo, deseamos llevar nuestra hipótesis un poco más lejos mediante la ilustración de cómo la puesta en escena de Jarmusch supone una denuncia del fracaso de esos ideales. Para ello nos veremos obligados a abordar cuestiones como los tipos y la duración de los planos, la ordenación, la interpretación (actuación), la elaboración de personajes, el papel de la música y otros componentes extrafílmicos, el estatismo, etc. Analizaremos lo comentado en las cuatro obras mencionadas.

## 2.1. *Extraños en el paraíso*: fragmento y reflexiones sobre el tiempo

*Extraños en el paraíso* es, sin duda alguna, la película más comentada de toda la filmografía de Jim Jarmusch<sup>97</sup>. Y no por casualidad. En ella se halla el germen de casi toda su propuesta fílmica posterior. Ciertamente es que *Permanent Vacation*, su ópera prima, ponía de relieve algunos elementos que se irían desarrollando posteriormente, pero de una forma todavía muy vaga y sin tanta sutileza. En ella se aprecia la influencia extrema del cine *no wave* (sin ahondar en profundidad en la violencia y lo escabroso), del cine de Cassavetes y del cine documental pero de un modo poco sofisticado, tosco, casi

---

<sup>96</sup> Lawlor, Colin, "Jim Jarmusch: A (Post)modern Interpretation", <http://jimjarmusch.tripod.com/lawlor.html>.

<sup>97</sup> Juan Antonio Suárez, por su parte, establece que la película a la que la crítica ha prestado mayor atención es *Dead Man* (Suárez Sánchez, 2007: 104). Algo con lo que nosotros no estamos de acuerdo.

rozando el plagio. Del mismo modo se ha hecho referencia en algunos textos anteriores al peso de Godard, tanto en su primero como en su segundo largometraje: “Uno supone que Godard fue una influencia en las dos primeras películas, las cuales están repletas de los mecanismos de distanciamiento [alienation] que Godard aprendió de Bertolt Brecht” (Wood, 2003: 343)<sup>98</sup>. Por nuestra parte, limitamos la influencia de Godard al uso de sonido (sincronizado-desincronizado)<sup>99</sup>.

Cierto que la precariedad de medios es un hándicap a tener en cuenta, pero no justifica de por sí un trabajo de menor calidad en su planteamiento. A título informativo, añadiremos que la película se rodó en 16 mm en condiciones poco profesionales, en once días y con un presupuesto bajo (12.000 dólares provenientes de la Universidad de Nueva York y de las fundaciones Helena Rubinstein y Louis B. Mayer). Sobre el fracaso de su planteamiento no tardó en hacerse cargo el propio autor, que rápidamente abandonaría el estilo documental (desaparece casi por completo el uso de la cámara en mano en el resto de sus films, por poner un ejemplo) y el exceso de estilo literario de su primer trabajo (acentuado por el constante recurso a la voz en *off*). No obstante, en la búsqueda de nuevos esquemas, el estilo documental será sustituido por el juego con su verdad, realidad/ficción (tal y como veremos por extenso en el apartado dedicado a *Noche en la Tierra*). El mecanismo que utilizará consistirá en la referencia a detalles de la vida personal de los actores o a la contaminación, mediante la inclusión o el solapamiento de elementos reales dentro de la ficción. En *Extraños en el paraíso* parte de la trama se desarrolla en Cleveland (Ohio), lugar de procedencia de Jarmusch, el

---

<sup>98</sup> En la primera edición de 1983 no aparecía este apéndice.

<sup>99</sup> Suárez Sánchez también ha resaltado este aspecto. Véase Suárez Sánchez, 2007: 30.

cual, a través de los personajes, emitirá un juicio sobre su cuna: para él, es un lugar muy aburrido.

Eva, interpretada por una actriz de procedencia húngara (Eszter Balint), también pasea por las calles del Lower East Side, lugar donde vivía Jarmusch cuando se rodó el film. Encontramos un experimento más complejo: John Lurie es, además de uno de los protagonistas, el compositor de la banda sonora. Su personaje se llama Bela “Willie” Molnar. Como ha sido señalado por algunos críticos, la banda sonora recupera el estilo del compositor húngaro Bela Bartók. De modo que un individuo real (Lurie) contamina su trabajo con elementos procedentes de la trama y el personaje ficticio (Willie) y asume rasgos reales que proceden de las influencias o referencias que, a su vez, han sido moduladas o determinadas por la propia ficción.

*Extraños en el paraíso*, sin embargo, es una obra redonda en varios sentidos que iremos desgranando. Desde el punto de vista económico, que si bien es el que menos nos interesa, no deja de ser interesante: multiplicó por veinte su coste de 110.000 dólares, generando un beneficio de más de dos millones y medio. Esto permitió que se prestase más atención a sus futuras propuestas y no sólo eso: abrió la veda del nuevo cine independiente. Los textos más minoritarios resultarían ser rentables en taquilla y bien acogidos por el público y la crítica. De ahí el apelativo, rechazado por él, de “padrino de los independientes”.

## *Algunos estilemas*

El film presenta ya todos los elementos característicos de su cine: la circularidad, la narración de-en-medio (*in between*), el fragmento, el estatismo, el minimalismo, el uso poco convencional del lenguaje fílmico, los personajes hieráticos y marginales, el papel fundamental y determinante del lenguaje (y el silencio), las dificultades para que se desarrolle plenamente una comunicación entre seres humanos, la ambientación post-industrial –casi rozando los no-lugares analizados por Marc Augé (1992)-, el peso de lo cotidiano y de la cultura popular, etc.<sup>100</sup>. De todos los estilemas propios de Jarmusch, tal vez, el que encontramos menos explotado en esta obra sea la intertextualidad y la cita. Hallamos ejemplos, claro está, pero su peso es menor que en trabajos posteriores. En este sentido, recordemos el nombre de algunos caballos que corren en las carreras: “Passing Fancy” (nombre inglés de la película de Ozu *Corazón vagabundo* – *Dekigokoro*, 1933- ), “Late Spring” (“Primavera tardía”) y “Tokio Story” (“Cuento(s) de Tokio”), también de Ozu. Willie señala que “Tokio Story” es “una buena apuesta”. Por nuestra parte estimamos que ciertamente los es.

Ya desde el principio, si tratamos de hacer una sinopsis de la película, advertimos las dificultades que entraña aproximarse a una historia como *Extraños en el paraíso*. Términos como “aventuras” o “vicisitudes” se prestan poco a su uso a la hora de ofrecer una visión de conjunto de la trama. Por ello y por alguno de los motivos mencionados un poco más arriba, Juan Antonio Suárez ha señalado oportunamente un

---

<sup>100</sup> Sobre la relación del silencio y los espacios, véase lo publicado por el autor de esta tesis en la revista del archivo Kaurismäki de Orimattila sobre la relación entre el cine de Jarmusch y el de Aki Kaurismäki: Ródenas (2007), [http://www.orimattila.fi/kirjasto/index.php?option=com\\_content&task=view&id=214&Itemid=94](http://www.orimattila.fi/kirjasto/index.php?option=com_content&task=view&id=214&Itemid=94). El artículo también está traducido al inglés y finés, para aquellos lectores más familiarizados con esas lenguas.

cierto eco del “cine estructural” –con la diferencia de que, en el caso de Jarmusch, la figura humana no es accesoria, sino fundamental-<sup>101</sup>. Ciertamente, el elemento argumental se hace mucho más laxo. En líneas generales, este trabajo narra la historia de dos *deadbeats* -o dos *slacker* (vagos), por jugar con el término que da título a la película homónima de Richard Linklater (1991)- que reciben la visita de la prima de uno de ellos. Bella “Willie” Molnar (John Lurie), un emigrante húngaro que reniega de su procedencia y Eddie (Richard Edson), un americano que no sabe que su amigo es de origen húngaro, convivirán diez días con Eva (Eszter Balint), prima de Willie, hasta que ella se desplace a Cleveland a casa de una tía de ambos que en esos momentos se encuentra en el hospital. El relato se estructura en tres partes claramente delimitadas mediante epígrafes: “El nuevo mundo” (el ya mencionado mediometraje inicial “The New World”), “Un año después” y “Paraíso”. En la segunda parte del film, los dos amigos viajan a visitar a Eva a Cleveland, la recogen y la llevan a Florida. Finalmente, por motivos absolutamente azarosos, cada uno de ellos seguirá un camino distinto, muy distinto al planeado<sup>102</sup>. El azar, representado por el resultado de partidas de cartas y apuestas en las carreras será el único elemento que dirija la escasa acción de todo el film. Jarmusch irá diseminando estos elementos aparentemente intrascendentes de un modo muy hábil a lo largo de todo el largometraje, si bien, al final resultarán ser del todo determinantes. Decir “determinantes” no implica vincularlos a intensidad alguna. En ningún momento del film, salvo quizá cuando sobre los dos haraganes vuela la

---

<sup>101</sup> Encontramos sobre este tipo de cine algunas notas muy sugerentes en el magnífico libro de Vicente Sánchez-Biosca, 2004.

<sup>102</sup> Si nuestra sinopsis resulta esquemática, más lo es la del propio Jarmusch: “*Extraños en el paraíso* es una historia sobre América, vista a través de `extraños` [En el original `strangers`, que juega con el significado doble de `extraño` y `forastero`]. Es una historia sobre el exilio (de un país y de uno mismo) y sobre las relaciones que apenas se dan” en <http://members.tripod.com/~jimjarmusch/notes.html> . En la misma nota, Jarmusch afirma que es más fácil hablar del estilo de un film que “sobre qué va”.

sospecha de que están haciendo trampas en una partida de cartas, hay momentos de tensión, y ni siquiera aquí podemos hablar de verdadera tensión.

*Fragmento, elipsis, reflexiones sobre el tiempo y el eterno retorno de lo diferente*

Lo primero que nos llama la atención de este film es su estructura fragmentada. Esa estructura se corresponde con la propia situación de América en los 80 (Long, 1985:1; Lawlor). Es importante señalar que esa fragmentación de la narración será una constante en el cine de Jarmusch, con matices diferentes en cada uno de sus largometrajes. En el film que nos ocupa adoptará la estructura de una acción lineal, rota o tergiversada mediante elipsis y transiciones complejas, segmentada gracias a los epígrafes; en *Bajo el peso de la ley* se llevará a cabo mediante enormes elipsis y la eliminación del suspense (algo que caracterizará el género negro y el subgénero carcelario, parodiado en este film); en *Mystery Train* las secciones (presentadas también mediante epígrafes) apuntarán a una acción paralela, pero sin recurrir al montaje en paralelo tradicional, sino a bloques narrativos que sólo se enlazan plenamente al final de la película; y, por último, en *Noche en la Tierra* el relato se compondrá de pequeñas piezas que podría ser vistas como medimetrajes cuasi independientes, pero que se encuentran endemoniadamente ligadas entre sí. Los epígrafes serán sustituidos por las propias localizaciones. Este formato volverá a repetirse en *Flores rotas*, aunque de un modo mucho más homogéneo. Quizá el paroxismo de la fragmentación, al menos por lo que a producción respecta, sea la serie *Café y cigarrillos* (*Coffee and Cigarettes*, 1986-1993). A lo largo de casi diez años, Jarmusch rodará una serie de medimetrajes unidos



únicamente por el hilo conductor que supone la presencia del café y los cigarrillos y por algunos elementos estilísticos, como, por ejemplo, un cierto tipo de fotografía.

Dentro de *Extraños en el paraíso*, la cuestión de la fragmentación alcanza también un significado casi literal si recordamos que desde la realización del primer bloque (“El nuevo mundo”) hasta los dos restantes transcurrió un periodo de dos años. De modo que “El nuevo mundo” constituyó un fragmento de por sí y la propia dinámica de producción forzó en cierto modo la naturaleza fragmentaria del largometraje. Una vez compuesta la totalidad de la obra, la impresión de fragmentación se sigue manteniendo. Como hemos dicho, el film se organiza en torno a tres apartados o bloques, bien delimitados mediante epígrafes, pero débilmente desde el punto de vista fílmico. ¿Qué significa esto? Como es habitual en el cine de Jarmusch, y quizá el ejemplo más claro se dé en *Noche en la Tierra*, hablar de transiciones claras entre escenas es hartamente complejo. A veces puede darnos la impresión de que el director ha establecido el cambio azarosamente. Pero eso sólo si se atiende a los patrones estándar de transición. Si nos centramos en el caso de *Extraños en el paraíso*, advertimos que, a pesar de esos epígrafes que tratan de dotar al relato de contenidos específicos, las acciones no se ajustan plenamente a los mismos. El tercer apartado, “Paraíso”, donde se supone que los dos personajes masculinos tratan de llevarse a Eva a Florida, tiene lugar, inicialmente, en Cleveland, escenario del capítulo anterior. La justificación, desde nuestro punto de vista, es que Jarmusch no asume una concepción de la acción como algo determinante, cargado de intensidades y puntos de inflexión precisos. De hecho, como ya hemos señalado, los elementos que van vertebrando el devenir de la trama se enmascaran o no se presentan de un modo explícito (el resultado de las apuestas en las carreras, las partidas de cartas, etcétera). En cualquier caso, pasan a un discreto segundo plano. Dicho de otro modo, aunque advertimos una intención de estructurar

temáticamente la trama, desde un punto de vista cinematográfico no hay correspondencia directa entre planteamiento teórico y desarrollo narrativo. En *Noche en la Tierra*, como se verá detenidamente en el apartado dedicado a dicho film, el procedimiento se depurará bastante y no presentará un carácter tan aparentemente aleatorio.

Pero el carácter fragmentario de *Extraños en el paraíso* no se limita exclusivamente a esto. El film en su totalidad, la misma historia, es un ejercicio de fragmentación. En toda la bibliografía sobre esta película se menciona la presencia de cortes a modo de pantalla en negro en los que, ocasionalmente, puede persistir un eco de la música que acompañaba la escena (o un simple plano) precedente. En efecto, tal y como también ha señalado Juan Antonio Suárez (Suárez Sánchez, 2007: 31-32), la acción parece cortarse azarosamente. En ocasiones, desde un punto de vista tradicional, la acción debería haberse cortado antes o un poco después. El propio Jarmusch afirma que cada pantalla en negro es un corte entre escenas rodadas en un solo plano. Lo cual también supone un golpe a la concepción tradicional de “escena”. Si entendemos por escena “la unión de planos con continuidad de espacio y tiempo fílmico que posee sentido narrativo pleno” (Torrado, 2006: 18)<sup>103</sup>, advertiremos que la fragmentación es gratuita. En lugar de un cambio de escena habría procedido un cambio de plano o una transición al corte, dado que no hay cambio de acción significativo. En general, la división de escenas es algo complejo dentro del cine de Jarmusch. Sobre ello hablaremos detenidamente en el apartado dedicado a *Noche en la Tierra*. Hay, pues, que alejarse de los criterios tradicionales si queremos apreciar el juego que propone nuestro director.

---

<sup>103</sup> Definiciones de “escena” hay muchas y casi todas presentan deficiencias y motivos de discusión. Ésta nos parece general y, por tanto, válida para nuestros propósitos en este contexto.

Ese juego con el azar será un *leitmotiv* a lo largo de todo el film. Pero hay más. Tal y como veremos más adelante, ese tipo de cortes, esas elipsis peculiares y esas transiciones poco usuales guardan una estrecha relación con una reflexión sobre el tiempo. No queremos adelantarnos. Por el momento sostendremos que aquí encontramos una tergiversación de la acción fuera de campo, de la Bresson fue uno de los grandes maestros. Como tal hay muy poca acción fuera de campo, al menos explícita. Tal vez el único ejemplo lo encontremos en la escena en la que el novio de Eva, Billy (Danny Rosen), pide a su chica que lo acompañe hasta la puerta. La cámara sigue recogiendo lo que se desarrolla dentro del coche del que sale Eva y no sabemos de qué está hablando la pareja. Pero supondría una simplicidad estimar que la presencia del fuera de campo se reduce a ese detalle. De hecho, prácticamente todo el film se desarrolla atendiendo a las ausencias. En cierto sentido, y trataremos de precisarlo, todo el film es una acción fuera de campo exagerada, hiperdimensionada<sup>104</sup>. Sabemos que, a veces, hay gente dentro de la casa, pero no se nos muestra; durante las largas esperas de Eva, los otros dos compañeros están viviendo la clave de la acción, lo que la determinará finalmente. Pero eso es algo que el espectador no ve. Jarmusch, por el contrario, capta el hastío de los personajes, llevando a cabo un retrato de la interminable espera, del lento paso del tiempo. Muchos críticos han sostenido que nuestro director se centra en los tiempos muertos, se recrea en ese tiempo en el que parece no suceder nada. Ese “parece” es de suma importancia. No es que no esté sucediendo nada, es que Jarmusch, en esos momentos, nos muestra el otro lado de la acción –y otros aspectos que señalaremos oportunamente-. Sabemos que se están desarrollando una serie de

---

<sup>104</sup> Ludvig Hertzberg señala oportunamente el término “lacuna” para referirse a estas, y otras, cuestiones. Véase, Hertzberg, “Perceptual Dawnings: Jim Jarmusch’s Offbeat Poetics of Cinema”, <http://jimjarmusch.tripod.com/dissprop.html>. El artículo, sin duda hará las delicias de los lectores más wittgenstenianos. Por otra parte, advertimos que Umberto Mosca también ha caído en este detalle, refiriéndose a él como “gigantesco fuera de campo narrativo” (Mosca, 2000: 35).

acontecimientos y Jarmusch se esfuerza en dejarlo claro, pero en lugar de ofrecernos el desarrollo de esas acciones, nos brinda una instantánea del hastío y la expectación. Por supuesto que en algunos casos hallamos reflejos de un tiempo muerto (en definitiva otra de las formas del tiempo), pero hay que ser prudentes a la hora de emitir un juicio sobre el valor de la inacción en el cine de nuestro director.

Los golpes en negro de la pantalla, que analizaremos con sumo detalle, no siempre cumplen funciones de transición. En ocasiones la imagen se pierde y vuelve para recoger lo mismo: Willy en la cama, dos personajes hablando, o algo similar. No hay cambio significativo en la trama, pero sí ha habido un corte. Está claro que, en lugar de que los actores salgan del encuadre o que la cámara se desplace, Jarmusch opta por insertar una pantalla negra que cumple funciones narrativas similares. ¿Para qué recurrir a la acción fuera de campo si nada relevante va a suceder?, ¿por qué realizar un corte que apenas recoge dos segundos de acción poco trascendental? Además de cumplir una función rítmica, puesto que el estatismo de la cámara es una constante a lo largo del film, muchos de esos cortes señalan dos cosas, y no precisamente un capricho del director: la primera es mostrar la vacuidad de las acciones, el hastío, lo irrelevante de la linealidad de la acción y la segunda sugiere una especie de tartamudeo.

Las dificultades en la comunicación son una constante en la temática jarmuschiana. Muchos de estos cortes mediante pantalla en negro tienen lugar durante una conversación y apuntan precisamente a eso. Rompen el discurso y, por tanto, la comunicación o bien expresan o representan fílmicamente ese diálogo ya roto. Es preciso analizar cuidadosamente estas pantallas en negro por la sencilla razón de que cumplen funciones diferentes dependiendo del contexto de aplicación y es justamente el espectador quien debe determinar su valor en cada momento. Son una especie de condensación de varias herramientas: el cambio de escenas, la acción fuera de campo, la

ruptura de la comunicación, los fundidos a negro y los encadenados o incluso las “pausas” para permitir la reflexión (Lawlor, haciéndose eco de las declaraciones de Jarmusch en Kaursimäki y Von Bagh, 1987: 76). No hay ni un solo encadenado a lo largo de todo el film y, sin embargo, sí se usan esas pantallas en negro para establecer lo mismo, a saber, transiciones temporales breves o que mantienen una misma unidad temática. Es fácil establecer a partir de esto que las pantallas en negro son un rasgo del tan manido minimalismo jarmuschiano. En este caso minimalismo respecto a los recursos expresivos o formales. *Extraños en el paraíso* está compuesta de sesenta y siete planos únicamente, cuando la media en un film estándar oscila entre los trescientos cincuenta y seiscientos cincuenta. Dado que la duración total del largometraje es de ochenta y nueve minutos, los planos necesariamente son más largos, muchos de ellos siguiendo un particular esquema de plano-secuencia con muy poca (o nula) coreografía. Si a eso añadimos que los movimientos de cámara son mínimos, el resultado es un producto *extraño* al cine estadounidense al uso. De entrada sostenemos que esa puesta en escena es, de por sí, un golpe al sueño americano tal y como se ha representado fílmicamente. Más adelante analizaremos cómo se lleva a cabo esta operación dentro de la misma historia, pero ahora nos centramos en su ejecución cinematográfica. Como ya apuntábamos, el cine de los 80 se caracteriza por el dinamismo. Se impone un estilo desenfadado, con una planificación ágil y dinámica (planos de escasa duración y muy variados) y una duración media por película, siempre con excepciones, de hora y media. Borrar cualquier posibilidad de aburrimiento en el espectador es casi una imposición. Frente a esto, Jarmusch apuesta por el estatismo y el minimalismo expresivo. Es importante señalar que el propio Jarmusch confesó aplicar los criterios de austeridad en

el decorado recomendados por Carl Dreyer (cuantos menos muebles/objetos hay en una habitación, la atención más se centra en el personaje) al conjunto del film<sup>105</sup>.

### *Kronos, Aión, Kairós. Ouroboros*

Otro de los temas del cine de nuestro director es la reflexión sobre el tiempo. Frente a un tiempo lineal, representado cinematográficamente a través de la linealidad narrativa, Jarmusch sugiere todo tipo de rupturas: fragmentación, montajes en paralelo, elipsis poco convencionales, tiempos muertos, reservas con respecto al futuro, relectura de la historia (el pasado), y ambigüedad del tiempo presente, ausencia de tensión en la trama y, sobre todo, circularidad. El tiempo en los films de Jarmusch es una apuesta por el tránsito (el “todo fluye” de Heráclito) y por un eterno retorno. El tránsito llega a adoptar la forma de movimiento incesante, de rechazo de un sedentarismo que permite establecer raíces, representado mediante la estructura de viaje (exterior e interior) de los personajes. Más que viaje, podríamos adoptar el matiz deleuziano de vagabundeo. La influencia de las *road movies* es algo confesado por el propio director: “Me encantan las *road movies* [...] Me encantan los personajes desplazándose por el mundo, porque es la metáfora más perfecta de la vida de uno” (Jarmusch recogido en Rothenberg, 2005: 229).

Asimismo el peso de la cultura *beat*, especialmente del *On the Road* de Kerouac es patente. La combinación de viaje exterior y viaje interior queda perfectamente reflejada en la puesta en escena. Que el viaje exterior es un mero pretexto queda claro si

---

<sup>105</sup> Sobre esto véase también la entrevista a Jarmusch realizada por Tod Lippy y recogida en Suárez Sánchez, 2007: 165.

consideramos que los desplazamientos apenas tienen finalidad, que dichos desplazamientos son en ocasiones omitidos mediante una gran elipsis y, sobre todo, porque los escenarios en los que se desarrolla son de naturaleza fantasmagórica. Se da un distanciamiento o desdramatización del acto de viajar. Desde la puesta en escena también apunta a ese distanciamiento: el movimiento incesante es recogido a través de una cámara estática. Jarmusch, como hemos dicho y volveremos a repetir, no recoge los hitos arquitectónicos de ninguna zona, sino que se decantan por lugares derruidos, difícilmente identificables, solitarios. Si pensamos en *Extraños en el paraíso*, el ejemplo más claro es el lago Erie de Cleveland. Eddie sostiene que es bonito, pero apreciamos un deje de indiferencia en sus palabras. Para él todos los lugares son bonitos, habla constantemente de lugares bellos para, cuando se le pregunta si ha estado allí, responder que no. Visualmente, la cámara de Tom Dicillo captura un lago helado. La imagen está saturada de un blanco sólo roto por las oscuras figuras de los tres personajes y una barandilla. No hay nada que ver, a efectos prácticos. Sólo una pantalla en blanco, un paraje fantasma que bien podría ser cualquier otro lugar<sup>106</sup>. De hecho, a juzgar por las palabras y las actuaciones de los personajes, todos los lugares son el mismo.

Tres de los cuatro films que estamos abordando en el presente trabajo se abren y se cierran igual. Parece que Jarmusch forzase el tiempo, congelándolo y narrando una historia en los intersticios de esa parada. Es esa contradicción del movimiento incesante dándose dentro de un tiempo detenido es lo que explota el director americano. Sin duda esto supone otro ataque a una determinada concepción de la acción. Se justifica así plenamente la oportuna apreciación que la mayor parte de los críticos hace de las historias de Jarmusch como relatos de en-medio. Se puede decir, exagerando un poco

---

<sup>106</sup> Sabemos, no obstante, que fue rodado en Cleveland efectivamente. En el breve documental casero de Tom Jarmusch *Extraños en el paraíso en Cleveland* podemos ver algunos detalles del rodaje.

que, cuando vemos un film de este director, sabiendo cómo es el primer plano conocemos el último. No necesariamente hablamos del mismo plano y no tiene que ser forzosamente el primero o el último. Tan solo nos referimos al concepto. *Extraños en el paraíso* se abre con un plano estático de Eva cerca del aeropuerto. Un avión vuela sobre ella. Ese avión, por mor del juego jarmuschiano, volará de nuevo sobre Eddie, no en el último sino en el penúltimo plano. Pero la intención queda clara. Un tren abre *Mystery Train* y también lo cierra (prácticamente) y lo mismo sucede con el mapamundi y las luces del amanecer en *Noche en la Tierra*. La circularidad en el cine de Jarmusch no sólo queda circunscrita a los momentos de apertura y cierre. Dicha circularidad, conectada con la repetitividad, será una característica de la propia narración de todo el relato. Todos los elementos de sus películas, y esto se aprecia sobre todo en *Mystery Train* y *Noche en la Tierra*, se hallan ligados sobremanera. Juan Antonio Suárez apunta que los elementos se golpean una y otra vez entre sí dentro de los films de Jarmusch, como si estuvieran en un espacio cerrado... o en un sueño. La lógica del sueño, de un sueño que se sueña despierto –como sucede al protagonista de *Permanent Vacation* quien, dicho sea de paso, tampoco “puede dormir”- se extenderá a los espacios, como comentaremos posteriormente. La repetición no elimina la diferencia, más bien la suscita. Al ser introducida en contextos diferentes, hace que adopte significados diferentes. Como señala oportunamente Juan Antonio Suárez, “descubre la diferencia en el corazón de lo mismo” (Suárez Sánchez, 2007: 63).

Mediante el recurso a la circularidad, mecanismo sólo advertido una vez visionado un gran número de películas del director que nos ocupa, Jarmusch también lleva a cabo una operación similar a la que realizase Bresson: eliminar el factor suspense. Como anotamos en su momento, el francés optaba en ocasiones por dar información en el mismo título (*Un condenado a muerte se ha escapado* o *El proceso*



de *Juana de Arco*, cuyo desenlace ya conocemos). El autor de *Extraños en el paraíso* opta por un mecanismo menos directo pero que cumple funciones similares. La intención de Jarmusch, como la de su predecesor, a la hora de eliminar el suspense es incitar al espectador a sumergirse en lo que el autor relata sin recurso a la evasión mental y a la preocupación excesiva por la acción. Es como si ambos directores nos dijeren: “está bien, ya sabes cómo acaba la historia. Ahora céntrate en lo que quiero decirte de verdad. Lo importante es el camino (lo que hay en medio) y no el desenlace”. En el caso de Bresson la obra tiene por finalidad ser el trampolín hacia una piscina de ideas y sentimientos religiosos y en Jarmusch todo lo contrario: ofrecer una visión desacralizada del sueño americano y del *american way of life*.

Hemos mencionado el hecho de que *Extraños en el paraíso* narra una historia lineal. Pero aquí se encierra otro de los juegos irónicos de Jarmusch. En efecto, la historia es cronológicamente lineal, no hay saltos en el tiempo en varias direcciones, no hay *flash backs* ni *flash forwards*, si bien de aquí no se sigue que la narración se ajuste a los cánones tradicionales. De hecho, aquí hallamos uno de los primeros ejemplos de la ironía (fílmica) jarmuschiana. Tal y como sucede con el suspense dentro de sus trabajos, también la linealidad es sometida a una especie de desdramatización, de proceso de “descafeinado”. Sí, hay linealidad, pero ¿de qué sirve? Desde el momento en que se eliminan los puntos de suspense o tensión, desde el momento en que la trama no parece seguir un *crescendo* de intensidades orientadas a la resolución de un nudo narrativo o una intriga, por vaga que sea, esa linealidad se convierte en algo vacío. Esa linealidad cronológica es rota o satirizada en *Extraños en el paraíso* mediante dos procedimientos: elipsis temporales muy abarcadoras (“Un año después”) y pequeños cortes aparentemente caprichosos, pero, como ya hemos apuntado, nada inocentes. Si se presta atención, se puede intuir que ese año, omitido en la narración, podría haber sido una

semana o un mes o quince años. Presuponemos que los dos personajes masculinos han estado haciendo lo mismo de siempre, esto es, nada (aparte de jugar a las cartas y apostar en las carreras)<sup>107</sup>. No podemos decir lo mismo de Eva, quien, como se verá, ha encontrado un trabajo e incluso mantiene una relación con un chico. Los dos haraganes han seguido viviendo en ese tiempo congelado en el que nada pasa.

¿Por qué tratar de romper la linealidad? Ya hemos señalado que la linealidad narrativa es uno de los rasgos del denominado, a pesar de los problemas que ello suscita, clasicismo cinematográfico. Desmarcarse con respecto a ella implica también hacerlo con respecto al clasicismo en su práctica totalidad. Evidentemente, no es sólo con este enfoque con lo que Jarmusch rompe, lo cual fortalece nuestra afirmación. La linealidad narrativa va asociada, como poco, a otras dos cuestiones: a una estructura aristotélica (presentación-nudo-desenlace) y a una resolución progresiva de la trama (normalmente, sobre todo en el cine clásico, vinculada a un final feliz). Sobre esto último ya hemos tratado con anterioridad y únicamente quedaría señalar que, frente al final feliz, Jarmusch apuesta por el final no “infeliz”, pero sí abierto. Algo que nosotros entendemos como una posibilidad de esperanza. Acerca de la teoría aristotélica añadiremos que más que negarla, su procedimiento es la sátira o descontextualización, recurso habitual en la propuesta jarmuschiana. O, mejor dicho, el vaciamiento. *Extraños en el paraíso*, sin duda, presenta una estructura aristotélica: presentación (“El nuevo mundo”), desarrollo (“Un año después”) y desenlace (“Paraíso”). Ahora bien, no encontramos una estructura en bloques estancos y todos los episodios están contaminados de elementos precedentes y posteriores. No hay *coda* final, ni resolución,

---

<sup>107</sup> Encontramos algunas notas interesantes sobre el tiempo en los films de Jarmusch, especialmente en *Extraños en el paraíso*, en Feagin, 1999.

ni catarsis. Jarmusch parece jugar con la estructura aristotélica, presentándola a la postre como algo innecesario.

Siguiendo con nuestra lectura de las reflexiones jarmuschianas sobre el tiempo, advertimos una cierta tensión por lo tocante al “tiempo presente”. Sobre el pasado, la historia (personal o colectiva), ya hemos ido señalando algunas cosas. Resulta importante señalar que Jarmusch nos da muy poca información sobre el pasado de los personajes, únicamente (y no siempre) unas pocas pinceladas: la procedencia húngara de Willie en *Extraños en el paraíso*, los oficios de Jack y Zack en *Bajo el peso de la ley*, una historia dura encarnada en Mika (*Noche en la Tierra*), la infancia difícil del protagonista de *Ghost Dog* o la trayectoria de seductor de Don Johnston en *Flores rotas*. No hay más información ni un desarrollo de esas cuestiones, que se omiten narrativamente por completo. No podemos saber tampoco cómo llegó tía Lotte a Norteamérica, de dónde viene Bob en *Bajo el peso de la ley*, o qué hacían los tres pistoleros de *Mystery Train* o los japoneses del mismo film antes de llegar a Memphis, etc.

El futuro es, sencillamente, eliminado de la trama. Resulta del todo imposible establecer qué suerte correrán los personajes de cualquier film de Jarmusch. Referir la lista completa sería tan estéril como tedioso. Abreviaremos, pues: todos quedan en suspenso. El “No Future” es un eco clave de la filosofía *punk* asumida por Jarmusch – especialmente en los primeros trabajos, aunque sin exceso de tintes destructivos-. A fin de cuentas, el futuro no está escrito, tal y como reza el título del documental sobre Joe Strummer –que actúa en *Mystery Train*- *Joe Strummer: The Future is Unwritten* (Julien Temple, 2007) y donde Jim Jarmusch hace una aparición haciendo de sí mismo. La apertura del futuro es, desde nuestro punto de vista, una apertura a la esperanza. Esa esperanza a la que ya nos hemos referido en diversas ocasiones y que aleja al director de

Akron de posiciones nihilistas. Esto tiene su correlato fílmico en los finales siempre abiertos de Jarmusch (tal vez con dos excepciones: *Dead Man* y *Ghost Dog*, trabajos que, por lo demás, caen fuera de nuestra investigación y cuyo análisis requeriría un estudio más minucioso).

Jarmusch nos ofrece un relato del tiempo presente no exento de dificultades. Dos de los personajes de *Bajo el peso de la ley* llegan a afirmar que: “No podemos vivir siempre en el presente”. Ese tiempo presente no es representado fílmicamente mediante técnicas de cine documental (salvo el experimento, digamos fallido, que supuso *Permanent Vacation*), sino a través de un ejercicio de distanciamiento. El presente se dibuja como un tiempo muerto, congelado, fragmentado e irreal, fantasmagórico. En el fondo, el tiempo presente parece ser la síntesis de todos los tiempos posibles, en el cual caben eternos retornos, circularidades perpetuas, opciones infinitas, coexistencia de todas las épocas (incluso las que aún no han tenido lugar, éstas en forma de posibilidad representada mediante finales abiertos), etc. Las reminiscencias de una filosofía zen se hacen inevitables: el pasado ya no existe (tal vez a modo de recuerdo), el futuro no ha llegado. El extremo del futuro personal, que es la muerte se convierte en algo tan cierto como etéreo a la vez, dado que de ella no podemos tener experiencia: “En nada afecta, pues, ni a los vivos ni a los muertos, porque para aquellos no está y éstos ya no son” (Epicuro, de la recopilación de Carlos García Gual, p.61). La muerte es, por tanto, muerte-siempre-futura de la que nos habla Agustín García Calvo (y en cuyas implicaciones políticas no queremos detenernos). Tampoco deseamos realizar un repaso

exhaustivo de la filosofía del tiempo en general, sino, únicamente, cómo es tratado en el cine de Jarmusch<sup>108</sup>.

### *Realismo, realidad, irrealidad, limbo y fantasmas*

Tiempo fantasma en el que se representan realidades fantasmagóricas, o “irrealidades”. Podríamos enredarnos en cuestiones de realismo/irrealismo y, con ello, recrear gran parte de la historia de la filosofía. Sin duda una ardua tarea que ya otros pensadores han llevado a cabo de manera más eficaz de la que nosotros lo podríamos hacer<sup>109</sup>. Baste decir que Jarmusch se sirve de esos escenarios para dar cuenta del estado interior de los personajes. Esos no-lugares de los que se sirve Jarmusch, espacios sin historia, son el soporte perfecto para narrar una historia en un tiempo impreciso. Es decir, y aquí se puede retomar la metáfora del viaje ya comentada, el cine de Jarmusch es un cine en gran medida alegórico. La música de *Extraños en el paraíso*, con ecos de Bartók, también contribuye a generar esa ambientación onírica (Andrew, 1999: 141). Ciertamente apunta a temas y realidades muy reales, valga la redundancia, pero quizá lo más relevante de su investigación sea ese “interior” de los personajes. Hay otras formas de explorarlo, claro está, y *Permanent Vacation* y el recurso a la voz en *off* es un ejemplo de ello. Pero, como se ha visto, la prueba no debió satisfacer al director dado que, rápidamente, cambió de estrategia. Curiosamente, en 1984, fecha de lanzamiento

---

<sup>108</sup> A los lectores interesados en estas cuestiones los remitiríamos a autores como San Agustín, Kant, Bergson y Paul Ricoeur, especialmente el primero y el último. Para aquellos que gusten de textos más radicales, sugerimos *Contra el tiempo* de Agustín García Calvo.

<sup>109</sup> Sobre estas cuestiones aplicadas al análisis de la obra jarmuschiana, véase el artículo anteriormente referido de Hertzberg.

de *Extraños en el paraíso*, Jarmusch declaró que se trataba de una “comedia negra *semi-realista* al estilo de un director imaginario de Europa del Este obsesionado con Ozu y familiarizado con la serie televisiva de los 50 *The Honeymooners*” (Jarmusch en *Some notes on Stranger than Paradise* en la versión digital referida anteriormente)<sup>110</sup>. Hemos destacado el “semi” mediante cursivas porque nos parecía muy oportuno. A pesar de ser visualmente realista (el intento de reflejar la vida cotidiana, la grabación en localizaciones naturales y no en decorados, la escasa iluminación adicional – “deliberadamente terrenal” (Jarmusch en Von Bagh y Kaurismäki, 1987: 73)- el empleo de técnicas afines al *neorrealismo*, etc.), la cinta presenta una factura absolutamente alegórica. Los espacios remiten al interior de los personajes. Pensemos, por ejemplo, en la playa de Florida que Jarmusch nos ofrece, que dista mucho de lo que se espera de un lugar así. Contrástese con la visión lúdica y sensual que Brian de Palma nos ofrece de las playas de Miami en *El precio del poder* (*Scarface*, 1983), otra búsqueda malograda del sueño americano por parte de un emigrante cubano –Tony Montana (Al Pacino)-. Lejos de ser la encarnación terrenal del paraíso (como reza el epígrafe), Florida se convierte en otro no-lugar repleto (o desierto) de moteles de mala muerte, tiendas de regalos en medio de la nada o playas desoladas. La homogeneidad (o irrelevancia) del espacio es también puesta de manifiesto mediante la propia descripción de las actividades de los personajes: estén en Nueva York, Cleveland o Florida, hacen lo mismo, reproducen los lugares mediante sus actos (jugar a las cartas, hacer apuestas).

---

<sup>110</sup> No obstante, Jane Shapiro afirma que la descripción de Jarmusch fue “neo-beat-noir comedy”. Véase, Shapiro, 1986 en Hertzberg, 2001, p. 58. Reconocemos haber encontrado la otra definición en más lugares y, asimismo, hemos hallado la descripción “neo-beat-noir-comedy” para referirse a *Bajo el peso de la ley* (Carr, 1986). Las fuentes parecen no estar claras, lo que sin duda refuerza nuestra tesis de que gran parte de los textos están contaminados de referencias imprecisas y por el efecto (permítasenos el coloquialismo) corta-y-pegar. Hemos tratado de rastrear las fuentes tan lejos como hemos podido.

En el cine de Jarmusch, en general, encontramos un cierto rechazo del tiempo presente, lo cual supone un serio problema. Rechazar el tiempo presente es rechazar el único tiempo posible, el escenario donde se desarrollan los otros tiempos que, en sentido estricto, ya o todavía no son. Una cita de Cavell quizá pueda ayudarnos a entender un poco mejor esta situación. La cita se refiere a *Ghost Dog* pero es válida para todos los trabajos de Jarmusch:

La niña del film de Jarmusch, que inflige una suerte de herida invisible al asesino de su amigo a partir de una identificación con ese amigo muerto, marca la sincronía entre dos mundos. Ese amigo había vivido según el código de lo que llamo “un mundo antiguo”, el de los samuráis clásicos (tal como lo ha aprendido de ellos), y acepta ser asesinado en tanto miembro de ese mundo, casi invocando esa extinción; pero la niña ha absorbido, y por tanto renovado, gracias a la amistad de su amigo y al texto que le ha transmitido (un texto titulado *Rashomon*), el sentimiento de que no debemos permitir que el mundo actual represente todo cuanto deseamos (Cavell, 2003: 117-118)

En efecto, las historias de nuestro cineasta abordan cuestiones atemporales: la incomunicación, la soledad, el desarraigo, etc. Pero, de esta posición, se desprende además otra conclusión: rechazar el tiempo presente en los 80 es, en última instancia, rechazar el estado de las cosas en esa época. Eso incluiría, lógicamente, la representación que América se hace de sí misma a través del cine, un cine que, como venimos repitiendo, se esfuerza enormemente por impulsar el sueño americano y el *american way of life*. La premisa básica a la hora de afirmar la existencia y viabilidad de un sueño americano es la creencia en un concepto delimitado de qué es América. Algo que Jarmusch se cuestiona. Si América es algo constituido a partir de otras culturas, como el propio Jarmusch afirma en la entrevista concedida a Holmes en 1986 y que ya

hemos apuntado anteriormente, es difícil establecer qué es América. Vicente Verdú se hace eco de esta situación:

En primer lugar, nadie litiga sobre la existencia de América; ¿cómo podrían dudar de esta entidad? América existe como un Dios, inmanente, omnipresente, incuestionable. América es la utopía en carne viva, el espacio cercado por la providencia, sin vislumbre de confusión. No obstante, esto acatado, ¿quiénes son los verdaderos americanos? ¿Son americanos los blancos, anglosajones y protestantes y no lo son los negros o los emigrantes de última oleada? ¿Son americanos los coreanos que venden frutas desde hace treinta años pero no los taxistas colombianos o las manicuras polacas de hace una generación? ¿Cuántas descendencias deben contarse para que un emigrante adquiriera la verdadera condición? ¿Cuántas pruebas de americanismo sanguíneo deben darse para ser asumido en las venas de la patria? Nada de esto se encuentra bien determinado. América es una y nítida, pero los americanos son aglomeración (Verdú, 1996: 24)

La figura del inmigrante en los films de Jarmusch remite a esta cuestión (y, por supuesto, a la de la identidad y el desarraigo esencial). Como ya hemos apuntado, en un momento de *Extraños en el paraíso*, Eddie confiesa a Willie que no sabía su procedencia húngara, a lo que éste contesta: “Soy tan americano como tú”. Los intentos que rozan el absurdo por parte de Willie de ser más americano que los americanos son patentes y, tal y como expondremos en las siguientes líneas, constituyen una parodia del americanismo.

Una de las muestras más visibles del rechazo (aunque sea parcial) del tiempo presente es el anacronismo en las películas de Jarmusch. Aunque iremos ampliando esta cuestión en los sucesivos apartados, en el film que ahora nos ocupa hay no pocas muestras de esta cuestión. Para empezar, podemos detenernos en el llamativo atuendo



de los protagonistas, una mezcla de vestimenta *beat* de los 50, *mod* británico y estética *underground* ochentera (esta última plenamente justificada). Los cigarrillos se encienden con cerillas y no con un mechero. El único tema que suena, aparte de la banda sonora compuesta por John Lurie, es “I Put a Spell on You” de Screamin’ Jay Hawkins que se lanzó al mercado en 1956. El coche que conducen durante su peregrinación evoca los clásicos de los 50. Incluso el radiocasete que porta Eva es, claramente, anticuado (tengamos en cuenta que el *walkman*, icono del individualismo y símbolo de los años 80, se comercializó en 1979). Frente a este aparato ligado a la cultura del *jogging*, Jarmusch hace que Eva opte por otro que es más apropiado a su caminar lento y pausado y que, al mismo tiempo, permite a los demás ser partícipes de sus gustos y su estilo. La búsqueda y defensa del estilo, como es manifiesto en todas las películas de nuestro director, es una constante. Especialmente, dicho sea de paso, por parte de los personajes masculinos: Willie y Eddie en *Extraños en el paraíso*, Jack y Zack en *Bajo el peso de la ley*, Jun y Johnny en *Mystery Train* o Yoyo en *Noche en la Tierra*, por ceñirnos a los films de nuestra investigación. El estilo, lo aparente, lo superficial, es un intento de reforzar una identidad bastante debilitada. Por otra parte, constituye un vehículo para expresar esa identidad, para provocar (como en la estética *punk*) o para distanciarse –como en el caso de los *deadbeat* de *Extraños en el paraíso*–.

Otro de los elementos anacrónicos en el film es, sin duda, el recurso a la ciencia ficción y las películas de kung-fu. Ambas tradiciones retomadas en los años 80 –sobre todo el cine de artes marciales–. Eva quiere ir a ver una película de este tipo con su novio Bill. Al final irán, pero acompañados de los dos visitantes neoyorquinos. Por su parte, el cine de ciencia ficción está presente, de un modo meramente sonoro, en la pantalla de televisión. Eva y Willie ven la televisión y se escuchan los típicos sonidos espaciales de las producciones de los años 50 y 60. No hemos podido detectar la

procedencia de esos sonidos, pero podemos apuntar dos hipótesis. Si atendemos a los trabajos posteriores de Jarmusch, concretamente *Mystery Train*, la serie bien podría ser *Lost in Space*, que comenzó a emitirse en 1965. Pero si queremos continuar con el homenaje a los años 50, la referencia sería *La dimensión desconocida (Twilight Zone)*, emitida por primera vez en 1959. Dejamos que el lector juzgue por sí mismo. Quizá pueda verse este elemento como una sátira de la “Guerra de las galaxias” que tuvo lugar durante el periodo Reagan. De nuevo, el recurso al pasado. Asimismo, los dibujos animados *retro* también están presentes en el film sin ser directamente mostrados, esto es, el sonido nos da la pista. Estos dibujos (no necesariamente los mismos) volverán a aparecer, esta vez de manera explícita, en *Ghost Dog*. Apuntamos esto como otro signo más de la estructura en forma de muñeca *matrioska* (palimpsesto, en ocasiones) y de la autorreferencialidad extrema del cine de Jarmusch.

### *Golpe al sueño americano*

Es momento de hacer un repaso de los elementos críticos con el sistema americano que encontramos en *Extraños en el paraíso* (a pesar ser un producto con una factura americana innegable). Lo primero que queremos presentar es la caracterización de los personajes. Los personajes apáticos de este largometraje contrastan con el dinamismo de la mayor parte de los papeles interpretados en la década de los 80. Encontramos en estos films infinidad de perseguidores del sueño americano, cada uno desde una posición diferente: Tony Montana (Al Pacino) en *El precio del poder*, Brian Flanagan (Tom Cruise) en *Cocktail* (Roger Donaldson, 1988); mucho guardián del sueño americano: Bruce Willis, Sylvester Stallone, Arnold Schwarzenegger o Mel

Gibson; no pocos chicos díscolos: los protagonistas de *Golpe al sueño americano* (*Less than Zero*, Marek Kanievska, 1987) –adaptación de la novela homónima, la primera novela, de Bret Easton Ellis, publicada en 1985- Joel (Tom Cruise) en *Risky Business* (Paul Brickman, 1983), etc. Encontramos, cómo no, toda una serie de pequeños (o adolescentes) que representan el futuro del sueño –véase la lista de películas del apartado 1.1- y que llegan a cerrar la década con una defensa de la familia en films como *Cariño he encogido a los niños* (*Honey, I Shrunk the Kids*, Joe Johnston, 1989). No podía faltar en esta relación de caracteres, la figura del *yuppie* triunfador, más o menos conflictivo, como el interpretado por Mickey Rourke en *Nueve semanas y media*, o los atareados personajes de *Wall Street* (Oliver Stone, 1987).

Al margen del infantilismo de los personajes y las tramas, un denominador común encontramos en ellos: el dinamismo, el atractivo físico (con más o menos esteroides) y la frescura. Jarmusch huye absolutamente de ese patrón. Los actores interpretan papeles de individuos hieráticos, antipáticos en ocasiones, ajenos a la moda (con poco *glamour*, podríamos decir). Luego son más bien todo lo contrario: perdedores sin solución.

Los protagonistas de *Extraños en el paraíso*, especialmente los dos vagos, son en sí mismo una parodia de ese triunfalismo vinculado al dinamismo y orientado hacia el ascenso en la escala social y económica. Nuestros protagonistas, no niegan la importancia (relativa) del dinero, pero es obvio que no están dispuestos a lograrlo por los medios convencionales, es decir, a través del trabajo. Al igual que la mayor parte de los caracteres esbozados por Jarmusch, las actividades que realizan para ganarse la vida tienen poco o nada que ver con un oficio cualquiera y mucho con opciones alternativas, frecuentemente ilícitas. Casi nadie trabaja en los films de Jarmusch, al menos de un modo convencional, y no pocos son los que han sido despedidos (Johnny en *Mystery*

*Train*, Aki en *Noche en la Tierra*). El rechazo de la esfera del trabajo se ve claramente reflejado en este film cuando preguntan a un tipo que va a la fábrica qué dirección deben tomar para ir a Cleveland. También es significativa en este sentido la escena en la que van a recoger a Eva de la hamburguesería donde trabaja. Willie dice: “Te esperamos fuera, no me gusta esto”. Volveremos sobre esta cuestión en líneas posteriores, dado que encierra otras claves.

Aquí entra en juego otra cuestión que guarda estrecha relación con el dicho popular “el tiempo es oro”. De ser así, los individuos que cruzan el universo jarmuschiano son millonarios, dado que tiempo es lo único que tienen. Aun así, se esfuerzan en no malgastarlo –dicho esto con cierta ironía-. Ridículamente, se obstinan en parecer personas ocupadas: no quieren perder el tiempo en hacerse la comida o en fregar los platos (la *Tv Dinner*), afirman estar de vacaciones cuando viajan a Cleveland (¿tal vez otras *vacaciones permanentes?*). Se muestran atareados y diligentes a la hora de ir a las carreras, en un intento absurdo por emular la rutina de la vida laboral. En cierto modo, es como si sintiesen una vergüenza íntima por saberse *outsiders* radicales. Esto se advierte en el pasaje del trabajador de la fábrica. Willie dice: “ahora me siento mal”, a lo que Eddie responde: “No te sientas mal”. Sin duda, he aquí un reconocimiento de su parasitismo y un intento de restaurar un leve sentimiento de dignidad. Juan Antonio Suárez, a propósito de *Noche en la Tierra*, realiza unas excelentes observaciones sobre la economía y su relación con el tiempo. El taxi, es el medio icónico que nos ofrece la urbe para adquirir tiempo (luego dinero). Elimina el “tiempo muerto” entre el punto de partida y el destino. Es por tanto frecuente que en las películas ese tránsito en taxi se omita mediante una elipsis y no menos significativo que Jarmusch dedique todo un largometraje a lo que sucede dentro de ellos. El análisis de ese tiempo aparentemente muerto es crucial en sus películas, sobre todo si tenemos en

cuenta que, fuera de él, para muchos de sus personajes no hay nada o muy poco. El taxi contribuiría, en términos de Henri Lefebvre, a la construcción de un espacio urbano que absorbe el horario laboral y se convierte en “nada más que la transición necesaria entre el trabajo forzado, el ocio programado, y lo habitado como lugar de consumo” (Lefebvre, *The Urban Revolution*, 21, citado en Suárez Sánchez, 2007: 82)<sup>111</sup>. Con una postura menos radical, Verdú también dibuja un panorama similar:

Después del trabajo tampoco es mucha la oportunidad para compartir una charla en un pub. [...] El trato con los demás se limita al horario de trabajo y apenas se presenta otra ocasión en los días de semana. No hay tiempos o espacios favorables para ellos, pero tampoco la disponibilidad psicológica ni hábitos establecidos para compartir el ocio escaso. [...] Los norteamericanos apenas cuentan con más entretenimiento diario que el que obtienen de la radio del coche y de la televisión en casa. [...] Las relaciones vecinales frecuentes, el cultivo de amistades fuera del *week-end* está prácticamente excluido de la vida de un americano medio que habite en un lugar convencional y lleve un tipo de vida estándar (Verdú, 1996: 129)

Dejando a un lado estas consideraciones y el detalle de que el pasaje no se refiere a ciudades como Nueva York, poco representativas de la vida norteamericana en su conjunto, pero el lugar en el que se desarrolla gran parte de *Extraños en el paraíso*, la parodia está servida. ¿Quién puede estar de vacaciones si no trabaja?, ¿para qué tanta prisa si lo único que tienen que hacer es ver la televisión y jugar a las cartas?

El detalle de la *Tv Dinner* encierra multitud de aspectos relacionados con el estilo de vida americano y su derrumbe. Es a nuestro juicio el símbolo más condensado y gráfico de todo el film. Por una parte, está la mencionada conexión con la gestión del

---

<sup>111</sup> Hay traducción al castellano de la obra de Lefebvre (1970), *La revolución urbana*, Madrid, Alianza, 1972.

tiempo (cómica en este caso), a la que añadiríamos la supresión del intervalo que corresponde a la elaboración del plato. Directamente de la estantería del supermercado a la mesa. Pero aquí no queda todo. Lo siguiente que nos viene a la mente es el tema del individualismo. La *Tv Dinner* presenta ecos de la comida de un avión (seguramente Eva haya comido un plato con ese formato y Willie lo hará, con otras connotaciones, en su no deseado, fortuito e irónico regreso “a casa”, esto es, Hungría). Los alimentos empaquetados, prefabricados y dirigidos a un consumidor aislado, destierran, curiosamente, todo ápice de individualidad –como, por ejemplo, lo sería la preparación de un plato con toques personales-. Fomentan el aislamiento y, desde una perspectiva fílmica, lo representan. Nadie habla alrededor de un plato precocinado, servido de manera individual, listo para ser consumido frente al televisor. Se destruye la posibilidad de la comunicación entre seres humanos y se impone un silencio solamente quebrado por el discurso unilateral de la tele. Junto con las deficiencias idiomáticas de algunos personajes y la incapacidad intrínseca de otros para poder comunicarse, la *Tv Dinner* y el propio electrodoméstico al que se hace referencia contribuyen a mostrar cinematográficamente ese panorama de aislamiento. Es curioso que el producto acentúe una hora: la cena. No es habitual comer en familia en los Estados Unidos, de modo que la cena se convierte en el único momento de la, al menos potencial, unión entre los miembros de una familia o los habitantes de una casa. Pero incluso esta posibilidad se ve rota por la preferencia por este tipo de platos.

Que los protagonistas de *Extraños en el paraíso* presentan dificultades serias para comunicarse es algo obvio. Eva tiene un dominio escaso del inglés, Eddie recurre una y otra vez a los tópicos, tía Lotte mezcla sistemáticamente un inglés deficitario con expresiones en húngaro y Willie ni siquiera es capaz de acabar un chiste que, según él, es muy gracioso. El lenguaje, el más fundamental de los temas jarmuschianos, adopta

formas flexibles. No es tanto lo que se dice como lo que se muestra, coqueteando libremente con las tesis wittgenstenianas. Los gestos y el silencio significativo toman el lugar de la palabra. El peso de la comunicación, o su tentativa, cae del lado de los actores, de su interpretación. Esto volverá a aparecer en el comentario de cada película, con los matices recogidos en cada una de ellas.

La elección de un plato con las características de la *Tv Dinner* pone de manifiesto el rechazo de un concepto como el de familia. Willie la rechaza sistemáticamente. No quiere hacerse cargo de su prima Eva; no ha visitado a tía Lotte, no quiere saber nada que tenga que ver con su pasado húngaro (“Por favor, mientras estés aquí, habla sólo en inglés”, le pide a Eva). Trata por todos los medios de adquirir una identidad que no es la suya, una identidad prefabricada. Tan prefabricada como la de Ghost Dog, un afroamericano que asume o intenta heredar la cultura propia del Japón medieval (descontextualización). El problema radica en que esa cultura americana es también un constructo de difícil delimitación. Sin saberlo, Willie está rechazando la esencia de América, desde el punto de vista de Jarmusch, es decir, su naturaleza mestiza e intercultural. Cuando Eva pregunta a Willie qué tipo de carne es la que hay en ese plato, éste no sabe qué contestar. “De vaca, supongo”. Al igual que sucede con su identidad, el plato se resiste a una descripción exacta y a la identificación precisa de su procedencia. Willie intenta superar ese obstáculo apelando de nuevo al tópico: “Es así como comemos en América. Tengo mi carne, tengo mi guarnición y tengo mi postre”.

La ingenuidad de Eva posibilita la inclusión de otra nota crítica con respecto a la unidad de ese universo denominado “América”. Nos referimos al momento en que ella, que ha robado un cartón de cigarrillos, deja unos cuantos paquetes a su primo. Le pregunta si en Cleveland podrá comprar más (no es preciso señalar que se trata de una famosa marca de cigarrillos, no sólo distribuida ampliamente por los Estados Unidos,

sino a nivel internacional). Se pregunta si serán iguales. Willie se ve obligado a sonreír y contestar que, efectivamente, son los mismos en todo el país.

Otro ataque a las señas de identidad *made in USA* es el dictamen de Eva con respecto al fútbol americano. Willie trata de explicarle, sin éxito, en qué consiste el juego. Finalmente, ella afirma que se trata de un juego estúpido. Si consideramos que, junto con el *baseball* y el baloncesto, este deporte es un icono de la cultura popular y símbolo de una juventud dinámica, competitiva y, en cierto modo, violenta, podemos apreciar el alcance de su afirmación. Sin pretender entrar en un análisis de la vida deportiva estadounidense, sí conviene resaltar que, además de suponer una salida a determinados miembros de grupos desfavorecidos, también puede convertirse en sistema de exclusión. Si tenemos en cuenta que en un instituto medio (la *high school*) la vida se organiza en torno a determinados grupos (atléticos, inteligentes, artistas, *druggies* o los pazguatos (empollones, *nerds*), etc.), la segregación está muy presente. La catalogación, algo a lo que se resisten todos los personajes –y los films-jarmuschianos, es rechazada de plano por nuestro director. Eva, al sostener que el fútbol americano es un juego estúpido, está negando tanto su filiación al sistema norteamericano como la asunción de ese mecanismo de rechazo o exclusión. La referencia al deporte vuelve a aparecer, en tono jocoso, en el siguiente largometraje que analizaremos, *Bajo el peso de la ley*, cuando el personaje interpretado por Tom Waits se burla del atuendo de Jack (John Lurie). La escena tiene lugar casi al final de la película, en casa de Nicoletta (Nicoletta Braschi). Zack (Waits) se mofa de la vestimenta de Jack diciéndole: “Qué deportivo”. Como veremos después, ese “travestismo” guarda una estrecha relación con la idea de cambio de identidad. Para aquellos que hayan visto el film, no es preciso recordar que Jack luce una fachada de tipo “elegante” y serio. Volviendo al film que nos ocupa, Eva está haciendo extensiva la estupidez de ese



deporte televisado a Willie, el espectador de un divertimento estúpido. Si conectamos esto con el contexto general de los 80 y nos centramos en el cine hollywoodiense, el juicio es claro: se trata de un cine estúpido (a juicio de Jarmusch, no lo olvidemos).

Eva, al igual que la mayor parte de los personajes femeninos en las películas del director de Akron, encarna la cordura. Hay excepciones a esta norma, con lo que Jarmusch se desvincula de los clichés y dota a sus personajes de una naturaleza moralmente híbrida (algo habitual tras el paso por la denominada “modernidad cinematográfica”). Pero lo habitual es lo que acabamos de señalar. Con ello, Jarmusch rompe con la tradición del imperio de lo masculino en el cine, tan explícito o irrisoriamente camuflado en la mayor parte de las producciones de los 80 (véase el apartado 1.1), pero sin caer en un nuevo estereotipo. No es, ni mucho menos, el centro de la reflexión jarmuschiana, pero es indudable que está presente. A este detalle limitaríamos nosotros el alcance de la cuestión del género en el cine de nuestro director. En *Extraños en el paraíso*, Eva se presenta como el personaje más lúcido. Es fiel a sus raíces y, sin embargo, comprende la necesidad de sobrevivir de un modo convencional. En Cleveland trabaja en una hamburguesería, otro de los iconos de la cultura popular americana. Esto dará pie a un par de reflexiones al respecto. Cuando Willie y Eddie entran a buscarla, con la intención de darle una sorpresa (hace un año que no se ven), ella, tras los saludos, les ofrece un perrito caliente. Algo que ellos rechazan. Ya han cenado una deliciosa sopa húngara preparada por tía Lotte. Esto es importante, no quieren comer un *hot dog* americano porque han tomado un plato húngaro (insuficiente, a juzgar por el recipiente que lo contiene, para saciar el hambre).

Acto seguido, Willie dice a Eva que la esperan fuera en el coche. “No me gusta esto”, dice él, a lo que Eva responde: “A mí tampoco”. En el caso de Willie, su afirmación presenta dos aspectos: el primero es más superficial. Sencillamente vuelve a

incomodarse por la idea del trabajo, como con el hombre que va a la fábrica, acentuado por el hecho de que su prima, la inmigrante, lo está haciendo. El segundo es más profundo. Por primera vez rechaza un icono de la cultura norteamericana y tiene lugar tras una visita a sus raíces, representadas por la tía Lotte. Algo que, con altas dosis de ironía, tendrá sus consecuencias al final de la película. Por lo que respecta a Eva, la cuestión es más sencilla: sus raíces están claramente establecidas, pero no siente la necesidad de rechazar la nueva cultura en su totalidad (le gusta, por ejemplo, Screamin' Jay), sólo los elementos negativos (la televisión, las cenas impersonales, el deporte, etc.). Además es consciente de la necesidad de ganarse la vida, sea como sea, teniendo en cuenta las oportunidades que le brinda el nuevo mundo. Que las oportunidades lícitas se reduzcan al trabajo en una hamburguesería de mala muerte es sintomático sólo basta recordar el primer trabajo de Tony Montana en *El precio del poder*) y tira por tierra la visión idílica de América como tierra de las oportunidades.

Otro de los elementos de los que se sirve Jarmusch para llevar a cabo su crítica del americanismo como cliché artificial es, sin duda, la tía Lotte y lo que representa. De entrada debemos decir que nada se nos dice acerca de los motivos por los que ella está allí. Podemos suponer que formó parte del grupo de exiliados húngaros que se desplazó a Estados Unidos en 1956, lo cual podría verse como una nota conciliadora dentro del marco de la problemática de la Guerra fría durante el periodo Reagan (de nuevo remitiendo a un tiempo pasado). Pero, dado que está tan débilmente señalado en el film, no deseamos incidir demasiado en este aspecto. En cualquier caso, lo que está claro es que, más significativo que el carácter político, resulta el matiz humano y, sobre todo, la vinculación al tema de la identidad. Tía Lotte encarna las raíces húngaras de Willie y todo el debate interno, tácito y desdramatizado que lleva a cabo el personaje. Partiendo de una posición negativa, la renuncia total, fanática, de sus señas de identidad

originales, y el deseo de suplantarlas por otras de carácter norteamericano (herencia ficticia y prefabricada), Willie acabará recuperándolas por azar o cumpliendo los designios de un destino cuasi inevitable.

La secuencia de esta “conversión”, es la siguiente: Willie recibe una llamada de tía Lotte pidiéndole que se ocupe unos días de su prima Eva, puesto que ella tiene que ir al hospital. Éste se niega, pero acaba accediendo a las peticiones de su tía. La acogerá sólo por diez días. De entrada, un detalle aparentemente insignificante cobra relevancia. No sabemos el tiempo que Willie lleva sin ver a su tía, tampoco si hablan regularmente por teléfono o no, pero, a pesar de su fachada de americanismo extremo e irrisoriamente estereotipado, de su explícita renuncia de sus raíces, acaba haciéndose cargo de un miembro de la familia al que hace muchos años que no ve. Si el rechazo fuera tan radical, sencillamente un tipo que vive en la más absoluta marginalidad no habría tenido el menor reparo en negarse por completo sin importarle cortar las relaciones con la familia. Pero accede. Esto nos da una pista de que su actitud no es sino una pose. Eva llega, no domina el inglés, pero Willie insiste en que nada de húngaro mientras esté allí. Sólo inglés. Willie se niega a llevar a la chica a las carreras, es decir, a hacerla partícipe de su modo de vida, a pesar de las solicitudes de Eddie. No está claro si se debe a una forma de detestar la presencia de Eva o si atiende al azoramiento íntimo que supone su *modus vivendi*. Es obvio que Eva sabe que su primo no trabaja, pero éste se resiste a hacerlo visible, ocultándose tras una fachada de hombre ocupado. A los ya mencionados elementos orientados a negar la vinculación con el otro, se añade el detalle de la aspiradora. Es evidente que Eva se preocupa por hacer del cuchitril de su primo un pequeño hogar. A regañadientes, Willie accede a que Eva pase la aspiradora, pero le recomienda que adopte unos modos norteamericanos, aunque sea coloquialmente. En lugar de decir “estoy pasando la aspiradora” sugiere que, si alguien viene a casa, diga

“estoy ahogando el caimán”. Aquí encontramos un elemento tragicómico, puesto que nadie, salvo Eddie, visita nunca a Willie. El entramado social de Willie es verdaderamente reducido.

Eva se esfuerza en contentar a su primo y le roba para él un *Tv Dinner*. De un modo no manifiesto, se va generando entre ellos una especie de cariño. Esto queda perfectamente demostrado cuando el primo le regala un vestido a Eva, de nuevo apoyándose en el tópico que, como es habitual en los films de Jarmusch, se emplea para ocultar o paliar la incapacidad de los personajes de expresar emociones. Le dice que si va a vivir allí, en los Estados Unidos, debe vestirse como la gente del lugar. El rechazo de Eva del estilo de vida americano y la defensa de su identidad se resalta al tirar ella el vestido a la basura. El siguiente momento tiene lugar con el viaje a Cleveland, que dará paso al siguiente episodio “Un año después”. Willie sugiere ir a visitar a Eva, y de paso a tía Lotte. Y así lo hacen. Allí, en Cleveland, tendrá ocasión de confrontar su nuevo modo de vida con sus raíces. Tía Lotte, al igual que Eva, no ha asumido por completo el *american way of life*, y a juzgar por su situación, tampoco parece que las promesas del sueño americano se hayan cumplido. Sigue viviendo en una casa modesta. Tía Lotte, luce los ropajes propios de las señoras de Europa del Este, cocina platos tradicionales (sopas, *gulasch...*) y mezcla continuamente expresiones en inglés y en húngaro. Les ofrece una sopa, ante lo cual Willie se muestra reticente. Eddie, por el contrario, el único norteamericano genuino, la encuentra deliciosa. Finalmente, el sobrino toma la sopa, no dice nada, pero algo parece removerse en su interior. Jarmusch refleja esto de manera no explícita sino indirecta. La siguiente escena es aquella en la que los dos chicos van a recoger a Eva a la hamburguesería. Los dos se niegan a comer un típico

plato americano, un *hot dog*<sup>112</sup>. Willie propone esperar a Eva fuera, puesto que no le gusta ese sitio.

Finalmente deciden sacar a Eva de Cleveland, un lugar muy aburrido y llevarla de vacaciones a un lugar más divertido como es Florida, el “Paraíso”. Ese paraíso resultará ser un lugar tan aburrido como los otros. Los chicos perderán el dinero que les quedaba en las carreras de galgos (el cambio de caballos a galgos parece no sentarles bien) y se genera una situación incómoda. Su viaje, sujeto a las fluctuaciones de la economía, parece tocar a su fin. Eva, con su ingenuidad habitual, parece manejarse mejor que ellos y, mediante otro golpe del azar, consigue dinero al ser confundida por un estafalario traficante de droga con otra persona. Regresa al motel, deja algo de dinero a sus desafortunados compañeros de viaje, una nota, y decide regresar a Hungría. Eddie y Willie deciden ir a buscarla al aeropuerto. El avión está a punto de partir y el único modo de alcanzarla es comprar un billete y entrar al avión. Willie se encarga de ello. La inesperada sorpresa es que Eva ha decidido abandonar sus propósitos a última hora y será Willie el que regrese a Europa. No podemos ver este gesto de Eva como una señal de asunción de una identidad americana, sino una muestra del cariño que, contra todo pronóstico, se ha creado entre ellos.

No es difícil advertir el mecanismo que Jarmusch emplea para llevar a cabo su crítica del sueño americano y el *american way of life*. Desde luego no se trata de una crítica explícita, sino indirecta y a través de los detalles (y gesto) nimios. En éste, como en el resto de los trabajos de nuestro director, la importancia de lo cotidiano y la revisión de la cultura popular es enorme. Algo, por lo demás, bastante habitual en los

---

<sup>112</sup> No está de más señalar que el ingrediente principal de este bocado es una salchicha de Frankfurt, con lo que el origen mestizo de América vuelve a resaltarse. Al igual que el otro icono gastronómico norteamericano, la hamburguesa, fue introducida y popularizada por inmigrantes alemanes.

films de factura más o menos (o pretendidamente) independiente. De un modo diferente a como esta cultura popular o “política de lo cotidiano” se manejará en largometrajes como *Mystery Train* u otros, la aproximación no se lleva a cabo desde esa doble codificación cultura popular/alta cultura. Es evidente que nuestro director es un director culto, pero esto no se manifiesta sobremanera en el presente trabajo. Al menos de un modo determinante. Por supuesto, todo el juego con la planificación, la puesta en escena y el modo en organizar la trama presupone un conocimiento muy amplio de la historia del cine, pero herramientas como el intertexto o el *double coding* (Jencks) no tienen un desarrollo tan amplio como en otros casos. En contra de los argumentos a favor de la vinculación de esa doble codificación con los presupuestos posmodernos, destacamos el hecho de que ya estaba presente en directores emblemáticos de la llamada modernidad cinematográfica (el caso del recurrente Godard es claro).

Lo importante aquí es que el uso de los elementos cotidianos es una vía para desarrollar la crítica y el avance de la acción. Los objetos son sacados de su contexto ordinario y adquieren un significado especial. No podemos dejar de recordar las palabras de Paul Auster que no, por no ser un sagaz crítico cinematográfico, dejan de tener sentido:

Objetos inanimados, enunció.

¿Qué pasó con ellos?, pregunté yo.

Objetos inanimados como medio de expresar emociones humanas. En eso consiste el lenguaje cinematográfico. Sólo los buenos directores saben cómo hacerlo, pero Renoir, De Sica y Ray son tres de los buenos, ¿verdad? (Auster, 2008: 25)

Casetes, canciones, platos precocinados, televisores, hamburgueserías y deportes dejan de ser meros aderezos para convertirse en protagonistas del relato. Ahora bien, son despojados del discreto encanto de lo marginal. El giro jarmuschiano no entraña una mitificación del *outsider*. Personajes y objetos son sometidos a un proceso de desdramatización (o redramatización) y distanciamiento. No se da una defensa o idealización del papel del individuo que escapa a la norma, y a eso atiende el bosquejo moralmente híbrido de los personajes. De hecho, el personaje más lúcido es aquel que, aunque sea por motivos de mera subsistencia, acata ciertas normas –aunque posterior o puntualmente las rechace-. Nos referimos, evidentemente, a Eva. Jarmusch retrata otra realidad, mayoritaria o más extendida de lo que se estimaba (tengamos en cuenta que el índice de paro en 1984 en Estados Unidos era del 7,5%), y poco aliviada por las representaciones triunfalistas y lúdicas del cine hollywoodiense de los 80.

Lugares y objetos cotidianos palian un vacío verbal, cubren esa ausencia, haciendo de transmisores. Los famosos tiempos muertos señalados por todos los exégetas de la obra de Jarmusch ni están tan muertos ni tan vacíos. Es evidente que los gestos suplen las palabras u ocupan su lugar. Pero, y esto es algo a lo que rara vez se presta atención, la propia imagen “habla”, dándonos gran cantidad de información. En un cine tan alegórico como el de nuestro director, no prestar atención al ambiente supondría un grave error. Lo que para otros directores sería un elemento de potenciación o acompañamiento orientado (como la música en algunos films), juega un papel decisivo en la obra de Jim Jarmusch.

*Extraños en el paraíso* se cierra con una apertura, con un regreso al principio pero que, al igual que un periplo zen, no deja ni a los personajes ni al espectador en el mismo lugar ni en el mismo estado. La duda se convierte en esperanza, a pesar del tono agridulce. ¿Volverán a verse en alguna ocasión?, ¿alguien visitará a Tía Lotte?, ¿qué

será de cada uno de ellos?, ¿se quedará Willie en Hungría? No podemos saberlo. Aunque dos años más tarde, en 1986, Jarmusch estrenará otra película: *Bajo el peso de la ley*. Un “elegante” proxeneta interpretado por John Lurie iniciará otro viaje sin final. Podemos ver aquí una continuidad temática o, dejando volar nuestra imaginación, una continuidad narrativa, una visión retrospectiva del futuro. Jack (Lurie) puede ser un Willie de regreso de Hungría. Esta visión aparentemente interpretativa se apoya en otras proyecciones temporales que nuestro cineasta lleva a cabo dentro de sus films: Luisa (Nicoletta Braschi) o DeeDee (Elizabeth Bracco) como el futuro de Jun (Nasatoshi Nagase) y Mitzuko (Youki Kudoh) en *Mystery Train* o los pasajeros del taxi de Helsinki como el futuro, también nefasto, de los ideales de Corky (Winona Ryder) en *Noche en la Tierra*. Aparquemos de momento estas consideraciones y adentrémonos en *Bajo el peso de la ley*.

## **2.2. *Bajo el peso de la ley*: Relectura de los géneros**

Tras el éxito de *Extraños en el paraíso*, Jarmusch afrontaba las dificultades de su siguiente estreno. Se sentía “un poco nervioso” (Carr, 1986) por la expectación que su anterior película había creado. Pero eso no impidió que trabajase en su misma línea, rechazando ofertas más ventajosas, pero más comerciales. *Bajo el peso de la ley* es considerado por su director “un cuento de hadas” (expresión recogida en casi todos los textos que abordan este film, por tanto no haremos un detalle pormenorizado). Precisamente esa fue la única guía que dio al director de fotografía Robby Müller



cuando éste le preguntó qué estilo quería darle al largometraje, qué atmósfera<sup>113</sup>. Quizá otro cuento de hadas para esa otra (gran) depresión que tuvo lugar en los 80. El plato fuerte de este apartado es estudiar cómo Jarmusch lleva a cabo una revisión de los géneros, en especial el *noir* y el subgénero carcelario. No obstante, ésta es sólo una parte de la presente sección. Como intentamos reflejar, el trabajo de nuestro director va creciendo en complejidad y en número de herramientas, hasta el punto de que podemos sostener que cada film incluye lo anterior y una novedad (pequeña o grande). *Bajo el peso de la ley* contiene los elementos de su predecesora, manipulando, eliminando detalles, revisando, pero, sobre todo, incrementándolos. Temas como la gestión del tiempo, el juego realidad/ficción, la autorreferencialidad o el minimalismo aparecerán sin duda en las siguientes páginas, vinculados a las otras cuestiones que queremos plantear en las páginas siguientes.

Hallamos varias influencias, no necesariamente fílmicas, en este largometraje. El propio autor menciona unas cuantas: Buster Keaton, películas carcelarias como *I Was a Fugitive from a Chain Gang* (Mervyn Leroy, 1932), la comedia *Los viajes de Sullivan* (*Sullivan's Travels*, Preston Sturges, 1941), las novelas baratas<sup>114</sup>, Tennessee Williams y el cine negro de principios de los 50 en general (Carr, 1986). Juan Antonio Suárez señala otras cuantas obras, tales como *The Phenix City Story* (Phil Karlson, 1955), *The Tijuana Story* (László Kardos, 1957), *Inside Detroit* (Fred F. Sears, 1956) y *Sed de mal* (*Touch of Evil*, Orson Welles, 1958). Chiara Renda, por su parte, señala el peso de la fotografía de Walker Evans –emparentado, sin duda, con Robert Frank- (Renda, 2008: 57). No podemos descuidar la *road movie*. Y nosotros señalaríamos las menciones

---

<sup>113</sup> Véase la entrevista a Robby Müller en la edición especial (española) de Filmoteca FNAC de *Bajo el peso de la ley*. Otras cuestiones referidas a la fotografía del film pueden verse en la entrevista a Jarmusch concedida a Mark Mordue, "Asphalt Jungle Jim", en 1988 y recogida en Hertzberg, 2001.

<sup>114</sup> Sobre las novelas policíacas y su relación con el sueño americano véase el curioso texto de Williams, 1991.

hechas en el film, esto es, los poemas de Robert Frost y Walt Whitman y la no citada en ningún lugar pero, tal vez, la referencia más directa: *Un condenado a muerte se ha escapado* de Robert Bresson, ya comentada en el apartado dedicado al director francés.

Asimismo contrastaremos someramente nuestra película con otras dos que abordan el tema del confinamiento entre rejas desde una perspectiva alejada del cine convencional. Nos referimos a *The Brig* (Jonas Mekas, 1964) y *Police State* (Nick Zedd, 1987), no tanto por su relación directa, sino por mostrar cómo el mundo *underground* se hizo eco de esta problemática. El otro género a examinar es, sin duda, el cuento de hadas, caracterizado, básicamente, por su fantasía/irrealidad (como todo cuento) y su dimensión moralizante.

Aunque todas estas referencias serán abordadas en el lugar indicado, nos gustaría hacer una serie de observaciones previas, todavía de carácter muy general. La conexión de Keaton con el (aparente) hieratismo de algunos personajes jarmuschianos es evidente. La película *I Was a Fugitive from a Chain Gang* es más sustanciosa. Está basada en un relato autobiográfico de Robert E. Burns y se rodó mientras el propio Burns seguía fugado. La apelación a la vida privada, real, de los actores, y no a la veracidad de la narración, es clave en el trabajo de Jim Jarmusch y en este largometraje tendremos repetidas ocasiones de constatarlo de nuevo. Pero, tal vez, lo más significativo del film de Leroy para nuestros propósitos sea la forma en que muestra cómo un hombre inocente puede ser víctima de la fatalidad. La primera ironía de Jarmusch al respecto es presentar a sus personajes como inocentes por lo tocante al delito que se les imputa, pero no inocentes en general. Y la otra transvaloración es la de convertir en culpable accidental -Bob (Roberto Benigni)- a un inocente en general. En una escena eliminada de la película podemos ver a Jack en la cárcel explicando a un preso vecino que él es inocente. Éste se ríe y dice que en los dieciocho años que lleva

allí siempre ha oído lo mismo: todos son inocentes. El preso se retira y Jack se queda apoyado en los barrotes, reflexionando sobre ello, reflexionando sobre su propia inocencia (o culpabilidad, casi podríamos decir graciosamente, ontológica). *Los Viajes de Sullivan* relata la historia de un prestigioso realizador que desea hacer una película sobre los más desfavorecidos. El film recoge múltiples elementos afines al universo jarmuschiano: la oposición al cine (insustancial en ocasiones) de Hollywood, la mezcla de géneros, el interés por los desclasados, la perfecta conjunción de dramatismo y humor, el viaje (¿por qué no intertextualidad? A fin de cuentas, en los *Viajes de Gulliver* se narra la historia de un individuo que cambia en función de dónde se halle). Y, evidentemente, la presencia de la cárcel y un lago.

*Adiós a Aristóteles. Palimpsestos y cuentos de hadas*

*Bajo el peso de la ley* tiene lugar en Luisiana. Asistimos a la detención de tres individuos. A dos de ellos –un proxeneta y un *disc jockey*- personas de mal vivir, les tienden una trampa para que los atrapen. El tercero, un italiano con un inglés nefasto, totalmente bondadoso e ingenuo o inocente –si queremos seguir el juego terminológico que sugiere Jarmusch- comete un crimen por accidente. Los confinan a los tres en la misma celda, donde el director aprovecha para explorar las relaciones entre ellos. Posteriormente se escapan y huyen por el pantano. Llegan a una casa donde una señora de origen italiano les ofrece comida y cobijo. Roberto decidirá quedarse allí a vivir pues se han enamorado de repente. Los otros dos partirán cada uno por su lado.

De nuevo una trama sencilla y exenta de giros complejos. Un pretexto, sin duda, para que el director explore una serie de problemas que poco o nada tienen que ver con la cuestión del arresto en sentido estricto, sino sobre la libertad, las relaciones humanas, la ingenuidad y, cómo no, la ruptura de ciertas convenciones cinematográficas.

Si Jarmusch traviste el género carcelario y el negro en general, debemos retomar en primer lugar nuestra discusión sobre dicho género diseminada a lo largo del primer capítulo. Recuperando una cita ya transcrita de Simsolo, lo que más llama la atención es la afirmación de que en el género negro cabe todo, salvo, a su juicio, la comedia. Aquí encontramos dos ideas básicas: la naturaleza de cuasi palimpsesto del film negro en general y un punto de partida para considerar las inversiones que nuestro director lleva a cabo. Ciertamente su obra en general es un gran palimpsesto, pero una pieza como *Bajo el peso de la ley* no rechaza el humor sino que lo convierte en una de sus bazas. Aunque una pregunta lícita sería si el film que nos ocupa cae dentro del género negro o no. Nuestra respuesta es que no, sino que, por el contrario, es un medio de cuyos elementos se sirve Jarmusch para, al subvertirlos, abordar otra temática –en la línea de Bresson–:

El preso es uno de los personajes recurrentes del cine americano, omnipresente en el cine de género (western, cine bélico, melodramas, etc.). Inocente encarcelado o culpable que sueña con fugarse, es un concepto que permite al actor sobreactuar y a los americanos tener buena conciencia frente a la justicia. La ideología que reina en estas películas suele denunciar a las ovejas negras de la cárcel, pero sobre todo glorifica a los que dirigen el centro y ayudan así a la rehabilitación de los presos. Estas producciones a veces utilizan dispositivos estéticos y de guión que entran en la tonalidad del cine negro, pero nunca se ajustan plenamente a lo que supone esa tendencia (Simsolo, 2005: 318)

La cita recoge multitud de datos que pueden ser usados para llevar a cabo un examen de la propuesta de nuestro director. Por una parte, hay una línea que se ajusta al trabajo jarmuschiano, como es el hecho de no ajustarse a la tendencia del *noir*. Por otra, la ausencia de denuncia de las “ovejas negras” y la glorificación de la autoridad. Encontramos, de hecho, un detalle que va en contra de esto. Cuando Jack es detenido y acusado injustamente de pedofilia y proxenetismo de menores, el policía que va a rescatar a la niña, quien se supone que la va a poner a salvo le dice: “No te preocupes, nos quedamos un momento aquí y luego nos vamos”. Después se tumba junto a ella en la cama y no es posible determinar cuál es su intención. Sin duda encontramos un rasgo del cine negro, la figura del policía corrupto, pero es manejado hábilmente por Jarmusch, en tanto que no dibuja plenamente al personaje. Queda en manos del espectador llegar a una conclusión, puesto que tampoco a lo largo de todo el largometraje se establece que la policía sea mala y tan sólo se nos ofrece una visión de conjunto de ellos llevando a cabo su tarea de un modo ordinario (ligeramente estereotipado y violento, pero ordinario). Del mismo modo, no encontramos sobreactuación en los personajes del film, salvo el personaje histriónico encarnado por Roberto Benigni -que tendremos ocasión de examinar-. Y, por supuesto, del encarcelamiento de inocentes no parece que se desprenda una buena conciencia de la justicia norteamericana. En cualquier caso, aquí el tema tradicional de las películas negras (delincuentes, policías más o menos corruptos, etc.) pasa un segundo plano. No hay héroes de nuevo cuño. No hay suspense. ¿Qué encontramos, pues, en *Bajo el peso de la ley*?

Nos gustaría proceder aquí yendo de lo más general a lo particular. Lo que significa que, en primer lugar, abordar esa idea imprecisa pero determinante que cruza todo el relato. Nos referimos a la estructura de “cuento de hadas”. Repetimos, cuando

Jarmusch trató de establecer con Robby Müller el estilo del film no dio como pauta la ambientación de un film negro. Su sugerencia al director de fotografía fue: un cuento de hadas. El propio director confesó a Peter Von Bagh y Mika Kaurismäki que “*Bajo el peso de la ley* es casi un cuento de hadas, una pieza más imaginaria” (Kaurismäki y Von Bagh, 1987: 73), algo de lo que todos los estudiosos se han hecho eco. Sin pretender enredarnos en las disquisiciones psicoanalíticas de Bruno Bettelheim, sí encontramos en su famoso texto sobre los cuentos de hadas algunas ideas interesantes para nuestros propósitos<sup>115</sup>:

Los cuentos de hadas no pretenden describir el mundo tal como es, ni tampoco aconsejar sobre lo que uno debe hacer. [...] El cuento no se refiere de modo plausible al mundo externo, aunque empiece de manera realista e invente personajes cotidianos. La naturaleza irreal de estas historias (a lo que oponen objeciones los que tienden exageradamente al racionalismo) es un mecanismo importante, ya que pone de manifiesto que el cuento de hadas no está interesado en una información útil acerca del mundo externo, sino en los procesos internos que tienen lugar en un individuo (Bettelheim, 1975: 31)

Según esta afirmación, casi podríamos considerar que todo el trabajo de Jarmusch, y no sólo *Bajo el peso de la ley*, tiene algo de cuento de hadas. En todos ellos lo importante son los procesos internos de los personajes. Sin duda esta cita refuerza nuestra afirmación de que las películas de Jim Jarmusch son una suerte de alegoría, centradas en menor medida en la realidad (aunque se sirva de ella para mostrar –y esto incluso en el sentido de las afirmaciones del Wittgenstein del *Tractatus*-), pero que, obviamente, sí apunta a determinadas realidades –que no coinciden necesariamente con

---

<sup>115</sup> Cfr. Viejo, 2001: 96.

las exhibidas en el film-. Es también sugerente que se mencione por parte de Bettelheim la ausencia de normatividad (moral, en el sentido de “deontología”) en el cuento de hadas, lo cual ya hemos comentado supone un rasgo del cine del director que nos ocupa. No es casual que éste recurriera al género negro para encuadrar su cuento de hadas particular. Junto con el musical, por motivos obvios (pero para aquellos que no lo vean tan claro recordaremos que, al menos de forma habitual, la gente no arranca a cantar y bailar y los demás se agregan), quizá el *noir* sea el género más irreal, o al menos el más artificial, de todos. Estamos pensando en la puesta en escena, en la iluminación, en la violencia de la planificación. Es el género más ligado a la sintaxis del cómic (del cómic anterior a los ilustradores de la revista *Mad*, a Crumb, Dumm y artistas afines al movimiento *underground*) y no sólo por el contenido temático, sino también refiriéndonos a la forma. ¿De qué modo, por tanto, violenta o subvierte Jarmusch el cuento de hadas? Si bien es cierto que el cuento de hadas no es normativo, sí es moralizante. Encierra una moraleja final, algo que no está presente en las obras de nuestro director. Por otra parte la irrealidad del cuento de hadas es puesta en tela de juicio mediante la inserción de elementos reales o paratextuales, tales como las referencias fílmicas o literarias y, sobre todo, el recurso a elementos de la vida de los actores o del propio autor. Otro elemento modificado es la presencia de un final, bien infeliz, bien abierto. A juicio de Bettelheim, el cuento de hadas, a diferencia del mito, siempre tiene un final feliz (Bettelheim, 1975: 44). Algo que no está presente ni en el largometraje que analizamos ni en ninguna otra película del mismo autor. Alguien podría pensar que la historia de Bob tiene un final de ese tipo, pero eso sólo es así si atendemos al carácter únicamente metafórico del relato. De acuerdo con el desarrollo narrativo, Bob permanece dentro de las fronteras de Luisiana y, por tanto, es susceptible de ser atrapado y juzgado. ¿Podemos predecir un final feliz para Jack o Zack?

Ciertamente no. Tampoco uno fatal, pero sí abierto y, en consecuencia, alejado del patrón canónico del cuento de hadas.

Retomando la cuestión de la realidad, Simsolo sostiene que si el cine negro guarda una relación con el neorrealismo, no se debe al rodaje en exteriores, sino por la puesta en escena de situaciones de crisis, el deambular desesperado o la angustia absoluta de los personajes (Simsolo, 2005: 35). Sabemos que el rodaje de *Bajo el peso de la ley*, aunque se contase con un presupuesto mucho más elevado que a la hora de acometer *Extraños en el paraíso*, se llevó a cabo con equipos y medios bastante reducidos. Robby Müller declaró<sup>116</sup> que se usó muy poca luz adicional y que el déficit presupuestario afectó a escenas, por ejemplo, como la que se desarrolla en el pantano (el *bayou*) tras la escapada. Los tres primeros films de Jarmusch son un ejercicio de técnicas del neorrealismo (escenarios naturales, escasa iluminación artificial, o, en el caso de *Permanent Vacation*, un cierto estilo documental). Decimos “técnicas”, porque en el fondo poco o nada guarda relación con aquél. De modo que, con respecto a la afirmación de Simsolo, nuestro director se sitúa en las antípodas. Es justamente el uso de escenarios naturales, de cierto tipo de iluminación -amén de la parodia de situaciones y personajes típicos de las películas negras- lo que lo vincula al género. No se dan situaciones de crisis (al menos ligadas al suspense), ni angustia absoluta (sino distanciamiento), ni deambular desesperado. O, para ser más precisos, debemos afirmar que a través de técnicas “realistas” se obtiene un resultado absolutamente onírico. En honor a la verdad, no es del todo justo negar el carácter metafórico de algunos ejemplos de películas negras (ya hemos mencionado algunos casos de Nicholas Ray o de Samuel Fuller). Cuando hablamos, pues de género negro, nos referimos a los ejemplos canónicos o a la idea general que podemos hacernos del mismo. O, dicho de otro modo,

---

<sup>116</sup> Véase la entrevista a Müller referida anteriormente.



a la idea estereotipada. Según Sergi Sánchez es justamente en los clichés donde reside el optimismo (Sánchez, 2003: 23) y Deleuze advierte: “Pero si todo son tópicos, y complot para intercambiarlos, parecería que no existiese otra salida que un cine de la parodia y del desprecio” (Deleuze, 1983: 298). Parece claro, a la luz de lo que venimos desarrollando a lo largo de nuestra argumentación, que sí hay otra salida.

Es momento de que pasemos a analizar detenidamente *Bajo el peso de la ley*, un film con una estructura narrativa mucho más compleja que el anterior y que continua la exploración cinematográfica de Jim Jarmusch.

### *¿Presentación?*

El film se abre de un modo particular. La cámara comienza a moverse, como si un coche aparcado comenzara a hacerlo. Advertimos el brevísimo tránsito de la quietud al movimiento. Lo que la cámara recoge es un cementerio y parte de un coche fúnebre (que permanece parado). Geoff Andrew vincula esta imagen a la idea de “regeneración” (Andrew, 1999: 144). De ser así, sería un ejemplo de “escritura al revés”, tal y como lo define Breixo Viejo. Es evidente, si nos atenemos al esquema habitual de Jarmusch, que ese cementerio no apunta a la muerte real de ninguno de los personajes, dado que se puede considerar que Zack, el Dj, sigue vivo en *Mystery Train*. La voz de un Dj, Tom Waits, vertebrará el relato, que tiene lugar en Memphis, en el estado de Tennessee, que linda con el estado de Luisiana –donde se desarrolla *Bajo el peso de la ley*-. Es como si Zack hubiera alcanzado Memphis y siguiese desarrollando allí su actividad. Ésta es una consideración que sólo podemos hacer a posteriori, tras ver *Mystery Train*, pero puede ayudarnos a disipar algunas dudas. El caso de Jack es más sutil. En el siguiente film al

que nos ocupa, el *score* es de John Lurie (el actor que encarna a Jack), y dicho sea de paso supondrá la última colaboración cinematográfica entre Lurie y Jarmusch hasta la fecha. Es un elemento más paratextual, pero que indica que, en cierto modo, Jack no ha muerto. Lo que tratamos de señalar es que ese cementerio no apunta a una muerte real.

Tampoco la cuestión de regeneración apuntada por Andrew está, a nuestro juicio, muy clara. Para empezar, no hay nada que regenerar. Jack y Zack son, por lo que respecta a los delitos que se les imputan, inocentes. Zack/Waits seguirá haciendo de Dj en lo sucesivo, de modo que no hay modificación con respecto a su vida anterior. Bob ha cometido un crimen por accidente, pero su misma “inocencia” se sigue manteniendo al encontrar a Nicoletta. Tampoco experimentamos nosotros como espectadores ningún tipo de catarsis al final del film, ni podemos afirmar, en un sentido fuerte, que la visión del mundo de los personajes se haya modificado significativamente. Por tanto, ¿a qué apuntaría esa regeneración? Hemos querido anotar esta idea dado que Andrew, a pesar de la brevedad de su famoso artículo sobre Jarmusch –del que se nutren no pocos textos de otros estudiosos- tiene un peso importante a la hora de estudiar la obra de nuestro cineasta. Pero él no desarrolla esa idea que, tal y como hemos intentado mostrar, es vaga y excesivamente interpretativa. No obstante, debemos conceder a Andrew algo de razón. Ese coche fúnebre y ese cementerio, colocados al principio del film, pueden ser vistos como punto de inflexión, no como regeneración absoluta, pero sí al menos como posibilidad de un cambio de fortuna. Para afirmar esto nos basamos en las palabras que la compañera de Zack le dice a éste: “Estás cavando tu propia tumba”. Algo que, finalmente, no sucederá (desde luego no dentro del film y, si presuponemos la presencia del Dj en *Mystery Train*, tampoco a medio plazo). Y, por lo que respecta a la afirmación de Viejo, nos gustaría precisar un par de detalles. Más que de “escritura al revés”, habría que considerar un deseo de eliminación del suspense, en la línea de Bresson. La primera

secuencia, hasta los créditos iniciales, presenta multitud de lugares en los que se desarrollará la trama. Los escenarios y momentos como una detención (o simple cacheo) son mostrados mediante uno de los conocidos *travelling* laterales de Jarmusch, uno de sus rasgos visuales más característicos. Aunque ya se habían empleado, por ejemplo, en *Extraños en el paraíso* para recoger el paseo de Eva por el Lower East Side, aquí son más depurados y cargados de significado. La secuencia que abre el film cumple, desde nuestro punto de vista, al menos dos funciones. La primera de ellas, algo que se advierte cuando se comienza a ver la película, es la de suprimir el suspense. Hemos mencionado a Bresson y recordamos algunos de sus mecanismos para lograrlo. El más significativo, y el que más se emparenta con este trabajo, es *Un condenado a muerte se ha escapado*. En la sección dedicada a Bresson apuntamos cómo en el mismo título ya se encerraba el desenlace, de modo que la atención del espectador debía centrarse en otra serie de aspectos (ya comentados con anterioridad). El procedimiento de Jarmusch es algo más complejo y requiere por parte del espectador una atención mayor. La secuencia que estamos estudiando recoge casi todos los escenarios que irán apareciendo posteriormente, de modo que si un espectador avisado reconoce algunos de ellos al principio del film podrá intuir que los demás aparecerán también. Con lo que la eliminación del suspense que podría suscitar la duda de si escaparán o no se resuelve antes de tener que plantearla. La otra función es más narrativa. Los *travelling* no siguen una dirección y un curso fortuito, sino que atienden a una lógica interna. El primer desplazamiento es de derecha a izquierda. La cámara recoge a Jack, el proxeneta. El segundo *travelling* deshace el camino, de izquierda a derecha, hasta “llevarnos” al lugar donde se encuentra Zack. Después otro movimiento como el primero nos conduce hasta los créditos iniciales (han pasado cuatro minutos y quince segundos). El recorrido va acompañado del tema de Tom Waits “Jockey Full of Bourbon” (con una duración de

dos minutos y cincuenta y ocho segundos) que se reproduce por completo. Esta secuencia adopta la forma de un videoclip con insertos fílmicos. El tema de Tom Waits no se escribió expresamente para la película (la partitura es de John Lurie), sino que procedía del disco *Rain Dogs* (1985), pero la elección no es del todo arbitraria (en el texto hay alusiones al mundo del hampa, la cárcel, el alcohol, en el estilo siempre pintoresco del músico de Pomona). Andrew interpreta este ir y venir como un signo de la indecisión de los dos personajes que aparecen en la secuencia (Andrew, 1999: 144). Nosotros optamos por verlo como una reproducción exterior y “ambiental” del nerviosismo que experimentarán dentro de la cárcel (donde no pararán de caminar de un lado para otro) y la representación del espacio exterior como potencialmente opresivo o no garante de la libertad por sí mismo (en última instancia, los dos personajes estarán tan presos de sí mismos fuera como dentro –la escena de la cabaña junto al lago refuerza esta afirmación, como veremos-)<sup>117</sup>. Como se advertirá, por poner un ejemplo de orden físico, la celda tendrá las paredes escritas, justo como el apartamento de Zack. Y, lo que a nuestro entender es más significativo, ese ir y venir trata de reflejar el acercamiento entre ambos personajes, un modo visual de establecer un paralelismo y una conexión. A lo largo de toda la película Jack y Zack intentarán dejar claras sus diferencias, pero, lo cierto, es que las similitudes son mayores (la broma de llamarlos Jack y Zack y hacer que Bob los confunda sistemáticamente no es en absoluto fortuita). La pregunta que automáticamente debe seguirse de estas consideraciones es, ¿por qué no aparece Bob en esta panorámica de Luisiana? Bob cae fuera del binomio constituido por unos extraños, peculiares e invertidos “tararí y tarará” (diferentes por fuera e idénticos por lo que respecta a su comportamiento, en este caso). Bob es el extranjero, el lenguaje roto, pero

---

<sup>117</sup> ¿Acaso no nos recuerda eso a los dos haraganes de *Extraños en el paraíso* que se limitan a reproducir su modo de vida allá donde van?

también la esperanza. Representa una especie de mediación entre ambos, mediación que se sirve del humor, la ingenuidad y ese lenguaje universal como herramientas principales.

Durante esa secuencia, en los momentos en que no se nos está presentando el escenario, Jarmusch adelanta sutilmente algunos datos acerca de los dos personajes en cuestión. El proxenetismo de Jack y el estado de la relación de Zack y su novia Laurette (Ellen Barkin). Más importante que las escasas palabras resultan las miradas de las respectivas compañeras de ambos personajes: la prostituta que aguarda en el porche de la casa de Jack que responde cuando éste le pregunta qué hace ahí: “Estoy mirando cómo cambia la luz”. Su mirada perdida denota hastío y humillación. No menos significativas son las de la prostituta negra que yace junto a Jack (Billie Neal) y la pareja del Dj. Ambas mujeres se hacen las dormidas, pero abren los ojos sin que el otro lo sepa. En ellos se aprecia el desencanto, además de establecer otro paralelismo entre los dos personajes masculinos.

La cabecera del film, sobria y elemental (fondo negro, letras blancas) carece de música y las letras oscilan suavemente, como si estuvieran rodadas con una cámara en lugar de mediante los tradicionales métodos de inserción de texto. Sólo al aparecer el título de la película podemos escuchar a lo lejos las sirenas de alarma y el ladrido de unos perros. Sin duda, unos presos se han fugado. De hecho, el sonido corresponde al momento de la fuga, como se advierte posteriormente.

Después de esta cabecera, Jarmusch nos sitúa directamente en la acción, omitiendo los momentos previos. Es fácil suponer que Zack ha trasnochado y ha bebido y que a eso se debe el enfado de Laurette. En breve constataremos que se trata de una repetida reincidencia. Ella destroza la habitación ante la mirada impasible de Zack.

Después de la explosión furiosa, se serena y trata de ayudar al Dj. Le sugiere que vuelva a pedir trabajo en otra emisora (indirectamente nos informa de que Zack acaba de perder uno) y que haga bien su trabajo. Literalmente: “Aprende a dar un poco de coba a la gente. Eso es todo lo que quieren”. La respuesta de Zack no puede ser más demoledora: “Yo nunca doy coba a nadie, entérate ya de una maldita [eufemismo] vez”. No es difícil ver en estas palabras de Zack, más allá de una manifestación del carácter testarudo del personaje, una declaración sobre la propia actitud de Jarmusch con respecto a la gran industria. Tras el éxito de *Extraños en el paraíso* le ofrecieron multitud de oportunidades para viajar a Los Angeles y rodar películas comerciales –comedias de adolescentes e incluso algún capítulo de la serie de televisión *Corrupción en Miami* (*Miami Vice*, 1984-1990)-. Las propuestas no fueron aceptadas y las palabras de Waits suponen un dictamen sobre el asunto en cuestión y sobre su posición cinematográfica. Esta sentencia demoledora desata de nuevo la ira de Laurette, que comienza a romper las pertenencias de su novio, incluyendo discos, esto es, sus herramientas de trabajo. Zack no parece alterarse demasiado -¿tal vez una despreocupación con respecto al mundo laboral?, ¿no evoca a los protagonistas de *Extraños en el paraíso*?-. Zack sólo responde cuando su chica amenaza con tirar por la ventana sus zapatos, el símbolo del estilo. Tras un breve forcejeo Zack la suelta y dice: “Parece que todo ha terminado entre nosotros”. No podemos evitar ver la relación entre esta escena y los textos de Raymond Carver. En ellos el desenlace fatal no precede a grandes y trágicos acontecimientos, sino a pequeños y aparentemente insignificantes acontecimientos o detalles (un frigorífico roto, la pérdida de un perro, etc.). El siguiente plano ya nos muestra al Dj en plena calle desierta. En lugar de estar bajo la lluvia con dos pares de pantalones, como dice la canción que abre el film, Waits se halla en una cochambrosa calle con dos pares de zapatos. Se sienta en la acera, entre los restos del destrozo de su vida anterior y los ecos

de la música fantasmagórica de John Lurie. Limpia la puntera metálica de sus zapatos con un trapo o con una camisa que se encuentra entre los discos rotos y permanece allí sentado sin hacer nada.

El siguiente plano nos conduce hasta Jack. Una mesa con dinero y una pistola y una mujer de color desnuda sobre la cama vuelve a introducirnos en su universo. De nuevo la mujer como representante de la cordura. Le reprocha no hacer nada con su vida y dilapidar el dinero en drogas, apuestas y “tirarse faroles”. En definitiva de reproducir el modo de vida de Willie en el film anterior. Al igual que éste siempre tiene grandes planes de futuro porque su presente es un desastre. Bobbie (Billie Neal) dirá una de las frases que serán empleadas por nosotros a la hora de seguir argumentando la crítica jarmuschiana del sueño americano: “Mamá solía decir que los Estados Unidos son como un gran crisol, porque si lo pones a hervir, decía, toda la escoria sube a la superficie”. En esta escena se da el primer signo de descontextualización –que tendrá su correlato en Zack-. Bobbie acusa a Jack de no entender a las mujeres, que es lo menos que se espera de un chulo. Nunca le ha pegado o algo similar. Otra de las acusaciones es que no entiende nada en general, “como si no entendieras el inglés”, le dice. Como hemos visto en ejemplos anteriores, y seguiremos viendo, no es una condición indispensable (casi es indeseable) para que se dé la comunicación y entendimiento mutuo entre seres humanos. A continuación se nos muestra cómo Gig (Rockets Redglare) le tiende la trampa. La figura de Gig supone otro guiño a la realidad, en este caso a la desafortunada y llena de incidentes turbios en la vida de Redglare, quien ya había aparecido brevemente en *Extraños en el paraíso* interpretando a uno de los jugadores de cartas y volverá a aparecer en *Mystery Train*. A modo anecdótico, diremos que era el camello particular de Sid Vicious y Jean Michel Basquiat. Incluso se llegó a barajar la posibilidad de que tuviera algo que ver con la muerte de la famosa compañera de Sid,

Nancy –algo que no se demostró-. El propio Redglare, politoxicómano y alcohólico, murió prematuramente a la edad de cincuenta años debido a una combinación de cirrosis, hepatitis C y problemas renales. Volveremos sobre él cuando repasemos *Police State* de Nick Zedd. En el film que nos ocupa está caracterizado como un maleante, presumiblemente adicto a las drogas (atendiendo a su dentadura). La trampa que le tiende es ofrecerle una chica nueva para el negocio de manera gratuita, para hacer las paces por disputas pasadas. Cuando Jack va al hotel donde se supone se encuentra ésta, es detenido por la policía. En su intento por defenderse dice que se trata de su novia, pero la muchacha resulta ser una niña. La música jazzística acentúa el carácter *noir* de la escena. Como mencionamos anteriormente, tras la detención de Jack, el policía jefe se queda con la chica. No podemos precisar si se trata de un policía corrupto o un degenerado, puesto que no se ve nada. Pero la actuación, el gesto y la mirada del mismo parecen apuntar en la segunda dirección. En cualquier caso, es algo que no podemos garantizar.

El relato vuelve a recalar en Zack. Tal y como sucederá en *Mystery Train*, el montaje en paralelo parece avisarnos de la simultaneidad de la acción, pero, a diferencia con el film posterior, no hay indicios tan claros. Zack evoca una visión estereotipada del propio Waits (individuo nocturno y alcohólico), que siempre lo vinculó a Bukowski – influencia confesada por su parte-. Visión, por lo demás, anacrónica, dado que el músico afirmó haber dejado el alcohol tras conocer a su esposa Kathleen Brennan en 1978. Bob hace su primera aparición después de veintitrés minutos de película con su archiconocida frase: “Es un mundo triste y hermoso”. Le pide que se marche y es cuando aparece Preston (Vernel Bagneris) para ofrecerle un trabajito. En principio se trata de algo sencillo: conducir un coche caro al otro lado de la ciudad. A regañadientes, pero movido por la generosa oferta económica del mafioso, Zack acepta. Conducirá



mientras bebe, emulándose a sí mismo haciendo de Dj radiofónico, hablando con una invisible Laurette y entonando el tema de Roy Orbison “Crying”. Tras su rápida detención, la trama se desplaza definitivamente a la prisión.

*¿Nudo?*

Antes de pasar a estudiar la parte que se desarrolla dentro de la cárcel, nos gustaría hacer unas cuantas precisiones de carácter más fílmico, que hemos eludido deliberadamente. Retomemos la escena del coche. En ella podemos ver un juego con la profundidad de campo: el exterior está desenfocado y Zack enfocado. Salvo por motivos técnicos, de fácil resolución para un técnico como Müller, la elección de cierta profundidad de campo es perfectamente regulable. Quizá estas notas estén de más para un lector familiarizado con la práctica cinematográfica, pero estimamos que pueden ser de utilidad para aquellos que no. La elección de ese planteamiento atiende a un motivo concreto, a saber, abstraer al objeto que interesa destacar del resto o del entorno. No es el primer juego con el enfoque que aparece en el film. En la escena de la discusión de Zack y Laurette hay un ligero desenfoco rápidamente corregido (al principio del primer plano tras la cabecera, cuando Zack está sentado en la cama y su chica rompe cosas). No entramos a analizar el significado del mismo puesto que estimamos que puede deberse a un rodaje más o menos rápido sujeto a un presupuesto elevado para un film europeo pero no para uno norteamericano. Además la rapidez con que se corrige nos hace pensar en un error prácticamente insignificante. Descartamos una transición como desenfoco porque no se da al comienzo, sino cada vez que Laurette pasa por delante de la cámara. Hay otros desenfocos de ese tipo a lo largo del film que, sin duda

atienden a cuestiones técnicas (no se puede trabajar igual con lentes de noche que, por ejemplo, con las Cooke para día –las más estandarizadas y usadas para este film-. La profundidad de campo no es tan bonita y pueden surgir algunos leves desenfoques). Dentro del coche, no obstante, sí se da un uso distinto. Sin negar el peso de lo material (el coche se iluminó muy poco y las farolas del exterior hicieron las veces de luz), advertimos un uso deliberado de cierta profundidad de campo. Lo importante en esa serie de planos es que no importaba tanto el exterior como el discurso de Zack. Una vez hecha esta precisión, nos gustaría señalar que el juego con la profundidad de campo a lo largo del film es bastante escaso. Es una película, en ese sentido, muy plana. ¿A qué atiende eso? Que no hay nada que destacar, que el ambiente es tan importante como los propios personajes y la historia. O, dicho de otro modo, que el escenario cumple una función narrativa. Aunque *Bajo el peso de la ley* no presenta los mismos rasgos minimalistas que el largometraje anterior, no podemos hablar de un despliegue de medios formales. Se recurre tímidamente al esquema plano/contraplano, los planos siguen teniendo una duración muy superior a la media (y sobre todo a la media de los ochenta, donde no aburrir era un imperativo absoluto)<sup>118</sup>, la cámara suele mantenerse en una posición estática y, sobre todo, no hay primeros planos ni planos de detalle. De este modo se aleja de uno de los principales recursos a la hora de sugerir dramatismo: la exploración del rostro, de la cual Bergman es uno de los grandes maestros. La película se planifica en base a planos medios o generales que recogen la interacción de todos los personajes, y de ellos con el entorno.

Tras estas observaciones de carácter más técnico, retomamos la sección correspondiente a la cárcel. La relación entre Jack y Zack no son del todo venturosas.

---

<sup>118</sup> La duración media es de un minuto, o lo que es lo mismo, cinco veces mayor que un film norteamericano convencional y seis o siete si nos referimos a las de acción.

Varios cortes elípticos, que no sabemos si suprimen horas o incluso días, nos muestran un panorama de rechazo y silencio (el colmo de la situación es que cada uno de ellos tiene una baraja, ¡para jugar al solitario!). A lo largo de todo el largometraje la relación entre ellos se basará en pequeñas disputas, pequeños juegos de poder, intentos ridículos de exhibir las diferencias mientras lo patente para el espectador son las similitudes. Llegan a un primer “acuerdo”, al decir Jack: “Yo no soy como tú. No tengo nada que ver contigo. ¿Te enteras? Para mí tú ni siquiera existes. En absoluto”. A modo de respuesta, Zack también niega la existencia de su compañero de celda. Pero va más lejos en su negativa. Niega la existencia de la prisión y todos los elementos materiales que la constituyen (suelo, muros, barrotes, etc.), concluyendo con: “Nada está realmente aquí”. El recurso a la ficción, que puede parecer un tanto retórico en este caso, regresará cuando Bob pinte una ventana en la pared de la celda. Después de esta escena, Jarmusch ejecuta otro salto no sólo temporal, sino también narrativo. Reproduciendo el carácter casi esquizoide de la situación, hace a Jack preguntar al otro qué le pasa por la cabeza. Advirtamos que el director no nos ha dado previamente elementos para suponer que la relación entre ambos haya variado por algún motivo. De hecho, lo único que sabemos es que Zack lleva tres días sin decir nada y que su silencio sólo se rompe para decirle a su compañero: “Que te jodan”.

Los modos de resolver la tensión son sutiles: inflexiones de voz, narraciones de proyectos futuros y cosas por el estilo. En ningún caso se piden disculpas o se dan explicaciones. Jack cuenta lo que hará cuando salga de prisión, algo de lo que Zack se burla, acusándole de creerse una especie de Bebe Rebozo<sup>119</sup>. En definitiva, Zack

---

<sup>119</sup> Bebe Rebozo es el modo en que se conocía al banquero de Florida Charles Gregory Rebozo, amigo íntimo de Nixon e hijo de inmigrantes cubanos (quizá ahora la elección de los dos temas de Waits para el film no resulten tan

reprocha a Jack por montarse la película que tampoco fue recreada en el film anterior. Sin duda, otro de los corrosivos golpes de humor jarmuschianos. La conversación continúa y se da el segundo elemento de descontextualización. Zack comunica a Jack su profesión, Dj, hace una breve demostración y Jack repone: “Hacerte hablar cuesta un ojo de la cara. ¡Y eres Dj!”. La misma contradicción que Jack encarna con respecto a su “profesión”.

La cuestión del estilo, ya comentada en apartados anteriores, vuelve a aparecer dentro de la cárcel. Así como lo único que importaba para Zack eran sus zapatos, en lugar de sus discos u otras pertenencias, Jack se esfuerza por preservar esa fachada de tipo *cool*. En la celda, Zack no deja de arreglarse el pelo y usa una redecilla. En cualquier caso, sobre esta cuestión ya hemos hecho las observaciones pertinentes, limitándonos aquí a actualizarla en este contexto.

Las tradicionales escenas de tensión o dramatismo carcelario son substituidas en este film por meras insinuaciones, como cuando Zack araña con el carboncillo la pared. También puede verse este gesto como una manifestación de desesperación por el lento transcurrir del tiempo. Zack lleva el recuento de días del modo estereotipado, es decir, mediante el dibujo de palitos en la pared. A partir de cierto momento (transcurridas unas veintidós semanas, a juzgar por el número de palos), el personaje interpretado por Waits comienza a ponerse nervioso y se ensaña con uno de los palitos, que redibuja sin cesar. La explosión se pone de manifiesto a través de la repentina pelea que se inicia entre ambos ocupantes de la celda. Éste es, quizá, el momento más tenso de todo el film, el más cercano al género, si bien su duración es pequeña y, adviértase, no hay ganador o

---

inocente. En ambos se menciona precisamente a inmigrantes cubanos). No podemos dejar de pensar de nuevo en *Extraños en el paraíso* y en los inmigrantes cubanos paseando por las playas de Miami (Tony Montana).

perdedor (se sigue manteniendo la igualdad y el mismo “rango” entre ambos). Sabemos que Jarmusch se planteó hacer más patente el nerviosismo, con una escena en la que Jack parece perder la cabeza. Fue eliminada del montaje final, aunque se incluye como extra en la edición especial que venimos manejando. La supresión atiende, a nuestro juicio, a ese deseo de alejarse del prototipo de película carcelaria. Además, para ser sinceros, la presencia de esa escena no habría tenido un valor narrativo relevante y sí habría restado parte del atractivo del largometraje.

Después de la pelea, cuando han transcurrido cuarenta y cinco minutos de película, Bob es conducido hasta la celda. Los policías anuncian que el “cerdo homicida” no sabe hablar inglés. Después de casi dos minutos de silencio, Bob saca su famosa libreta de expresiones y rompe el hielo: “Si una mierda puede matar estoy muerto”. La frase, amén de soez, denota un efectivo desconocimiento del lenguaje y un anuncio del uso masivo de clichés y coloquialismos varios como base del discurso del italiano. Con él, aparece por primera vez en un film de Jarmusch un personaje que tendrá su hueco en cada trabajo posterior: el verborrérico. Como contrapunto de los personajes hieráticos y silenciosos se colocará uno más histriónico y dado al discurso interminable (normalmente absurdo). Los dos minutos que ha durado el plano, a pesar de desarrollarse en silencio, no son para nada insignificantes. Los gestos de los personajes señalan el desconcierto que sienten ante el contraste entre el aspecto del recién llegado y el hecho de que sea un asesino. La incredulidad es patente, dado que posteriormente le preguntarán por qué está allí. Bob encarna, irónicamente, el papel del personaje “práctico”. A pesar de su ingenuidad y escasa diferenciación entre realidad y ficción, será el motor de la acción. Esto implica planear una fuga, cazar conejos en el bosque, encender un fuego o encontrar un refugio, algo de lo que dos personajes tan aparentemente pragmáticos como Jack y Zack son incapaces. Por supuesto será la forma

de expresar fílmicamente la importancia del lenguaje no asociado a la lengua. Desde su escaso dominio del inglés, hasta el ataque de hipo –similar al tartamudeo narrativo que suponen algunas elipsis de *Extraños en el paraíso*- dan muestras de ello.

Bob, por si a algún espectador todavía no le ha quedado claro el juego jarmuschiano, remarca el paralelismo entre Jack y Zack confundiendo sus nombres una y otra vez. De nuevo el director multiplicará las coincidencias y diferencias al referirse a trabajos anteriores, sirviéndose de un sutil juego de intercambio, a una concentración de elementos y personajes y a una autorreferencialidad. Cuando Bob, presa del hipo, le pide un cigarrillo, Jack le responde que un cigarrillo no quita el hipo en ese país. La referencia a la actitud de Willie en el film anterior es evidente. Jack (la nueva epifanía del inmigrante húngaro) persevera en su afán de mostrar su superioridad aunque sea por el mero hecho de ser un ciudadano USA. No obstante, el inmigrante será la única persona capaz de generar una especie de armisticio entre los dos norteamericanos. Lo cual, en primer lugar, será trasladado a la pantalla mediante la partida de cartas entre los tres, repleta de bromas cariñosas y seguida de la famosa y divertida escena, temporalmente unificadora, en la que el juego de palabras sirve de elemento vinculante entre los tres extraños. Nos referimos, por supuesto, al grito compartido “I scream, you scream, we all scream for Ice-cream”, por supuesto “Lost in Translation”, y que sustituye el típico motín por un divertimento y un momento de unión.

Tras ese instante se sugiere la escapada. Es importante señalar dos aspectos. El primero es que la fuga se planea estrictamente de un modo verbal, esto es, no hay planos del resto de la cárcel, únicamente el enunciado de una situación espacial que desaparece por completo a efectos visuales. El segundo es que la misma es sugerida por el recuerdo de una película que Bob vio en Italia y que contenía grandes dosis acción. La ironía precede a la puesta en escena. Como es archiconocido para el espectador familiarizado

con el cine de Jarmusch, la escena de la fuga es la mayor ruptura cinematográfica con respecto al cine negro y, por qué no decirlo, del cine de acción en general. La escapada ni se planea ni se filma. Con esta elipsis que evoca la fuga de Fontaine en *Un condenado a muerte se ha escapado* se asesta un duro golpe al factor suspense y, en consecuencia, al género que aquí nos ocupa. Dado que no podemos comentar una escena que no existe, sí mencionaremos un dato curioso: la queja de Robby Müller por el excesivo preciosismo del plano del túnel. Al no haber luz suficiente, se optó por reflejarla en el agua y el resultado es de una belleza considerable. Este rechazo nos recuerda a las opiniones de Cassavetes y de Bresson acerca del preciosismo fotográfico ya abordadas anteriormente.

Otra convención rota con respecto al género negro es que la fuga tiene lugar a plena luz del día. Jarmusch se esforzó mucho por eliminar cualquier referencia a la hora del día durante las escenas de prisión. Aquí, la nocturnidad, escenario prototípico del *noir* es suplantada por la luz del sol, lo que contribuye a reducir la verosimilitud de la acción y, por tanto, aumentar el grado de irrealidad o naturaleza alegórica del relato. La escapada va acompañada del sonido de las sirenas y el ladrido de los perros que podían ser oídos en la cabecera del film. Casi una insinuación de que lo relevante del texto comienza ahora y el resto fuera una especie de largo prefacio. Bob incrementa el elemento ficcional, casi metacinematográfico, al proferir: “¡Nos hemos evadido! ¡Como en las películas norteamericanas!”. Es claro el valor paródico de su afirmación, puesto que el desarrollo de la escena es el opuesto al de una película norteamericana al uso. Bob continúa acentuando la reflexión metacinematográfica. En lugar de entregarse a la experiencia, sostiene que “la escena le suena”. En ningún momento se menciona ninguna película en concreto, de donde podemos deducir que Jarmusch está haciendo a sus personajes hablar del género en general (valga la cacofonía). A partir de aquí

podemos establecer que comienza el verdadero cuento de hadas, con todos sus elementos: el agua (el pantano, el *bayou*), el refugio, el hada (Nicoletta), etc. “Que un fenómeno del mundo físico puede ser la expresión adecuada del mundo interior, que el mundo de las cosas puede ser un símbolo del mundo de la mente, no debe sorprendernos” (Fromm, 1951: 17)<sup>120</sup>.

Los evadidos llegan a una casa junto al pantano. Sin prestar demasiada atención, advertimos que la estructura es idéntica a la de la celda de la que acaban de escapar. A excepción de que tiene ventanas, justo como la que había dibujado Bob dentro de la cárcel, y que hay cerillas (algo prohibido dentro de prisión). “Esto me suena demasiado”, dice Jack, pero no tarda en ocupar su anterior posición, evocando la reproducción de los modos de vida y los hábitos que los protagonistas de *Extraños en el paraíso* exhiben allá donde van. Esto incluirá otra pelea de Jack y Zack en pleno bosque (¿hay alguna diferencia entre exterior/interior del presidio o interior/exterior de los personajes?). El paralelismo con el film anterior no se limita a este detalle. En cierto modo, el ingenuo Bob presenta una clara resonancia con Eddie, que también conoce los sitios por sus lecturas, por las películas que ha visto o los clichés que son de dominio público, pero no por haber estado en ellos. La repetitividad también se pone de manifiesto en la actuación de Bob. En lugar de preguntar a Zack si le gusta Walt Whitman, como dentro de la cárcel, le pregunta si le gusta Robert Frost (rebautizado como “Bob” Frost) y se lanza a recitar en italiano “The Road Not Taken”. “Two roads diverged in a Wood/and I took the one less travelled by/And that has made all the

---

<sup>120</sup> De nuevo deseamos precisar que no nos comprometemos con la totalidad de las concepciones psicoanalíticas de Fromm (u otros autores), pero estimamos que esta afirmación resulta de utilidad para comprender muchos de los movimientos de Jarmusch.



difference”. Por una parte hay un anuncio del desenlace del film; por otra, sin duda, una referencia al propio camino seguido por Jarmusch.

A la mañana siguiente, los tres hombres abandonan la caseta y se adentran en el pantano. Bob, que tiene pánico al agua y no sabe nadar, lleva un chaleco salvavidas. Dan vueltas en círculo hasta que, finalmente, la barca se hunde y deben tomar tierra. Comienza así la siguiente fase del viaje. La analogía con el interior de la prisión continúa. Ya hemos hecho referencia a otra pelea, con la diferencia de que aquí Bob puede separarlos. Más importante que esto es el retrato de la terquedad de ambos personajes. Llevan días sin comer y, cuando el italiano interrumpe la disputa y les dice que ha cazado un conejo, ellos optan por alejarse. Prefieren perseverar en la defensa de la superioridad y los juegos infantiles de poder en lugar de atender a lo más real e inmediato. De este modo se refuerza el juego de la confusión de caracteres y sus contradicciones: el fantasioso Bob se convierte por accidente en el más funcional y los otros dos en personajes ajenos a la realidad y sus exigencias. El grupo se disuelve temporalmente y cada uno de ellos vaga en solitario por la ciénaga. Deambulan hablando en voz alta y tratan de encontrar un consuelo en el recuerdo de sus vidas pasadas (formas de vida, sueños rotos, visiones irreales y fantasiosas de su existencia, etc.). Quizá el momento más peculiar sea el monólogo extraño de Bob, recordando su Italia natal y el modo en que su madre preparaba el conejo. El contraste entre el modo de vida familiar, por bizarro que sea, de Bob y el de los norteamericanos es evidente. En el primer caso se apela a la noción de grupo, a la comunicación, mientras que en el segundo la nota característica es la individualidad y el pesimismo. Como veremos más adelante, esto supone un elemento clave de la narración y del ataque al sueño americano. El relato de una vida familiar excéntrica será también central en el capítulo de Roma del film *Noche en la Tierra*, interpretado también por Roberto Benigni.

De nuevo Bob, hará las veces de conciliador. Sus compañeros, que han errado por separado, vuelven a reunirse, simultáneamente, con el italiano. Cada uno de ellos ha tomado un camino, pero, fatalmente, éstos vuelven a reunirse (¿tal vez una broma con respecto al propio desenlace del film?). Después de que la escena se resuelva con un resultado positivo, el viaje prosigue. Podemos advertir que esta escena es prácticamente la equivalente a la escena carcelaria en la que los tres juegan a las cartas y en la que Bob, con el grito “I Scream...” hace que la tensión se disipe. En este punto, a nadie habrá pasado desapercibido que el juego de Jarmusch es reproducir la dinámica del presidio en el exterior. No la dinámica del presidio como institución, sino los comportamientos y actuaciones. Al transportar la cárcel al exterior, el director está mostrando que, ciertamente, el conflicto es interior. Podemos entonces retomar nuestro somero repaso de la obra de Bresson y recordar que, precisamente, esa era la clave de gran parte de su cine y, por supuesto, de *Un condenado a muerte se ha escapado*. Unas palabras de Susan Sontag avalan nuestras afirmaciones:

En *Un condenado a muerte se ha escapado* [...] el confinamiento es representado en su sentido más literal. También lo es la liberación: el héroe triunfa sobre sí mismo (su desesperación, la tentación de la inercia) y escapa. Los obstáculos están encarnados tanto en cosas materiales como en la volubilidad de los seres humanos próximos al héroe solitario [...]. La naturaleza del drama es conflictual, y el verdadero drama de los temas de Bresson es el conflicto interior: la lucha contra uno mismo (Sontag, 1964: 240-241)

Vayamos un poco más lejos. ¿Cómo escapa Fontaine en el mencionado film de Bresson? Confiando en dos extranjeros que hay en el patio y luego en su compañero de celda, sin el cual difícilmente podría haberlo conseguido. En *Bajo el peso de la ley*,

Jarmusch nos está sugiriendo algo similar, pero no idéntico. La ayuda del extranjero es decisiva y no un mero complemento. De hecho, el extranjero es el que salva literalmente a los dos norteamericanos. A diferencia del héroe bressoniano, los dos americanos de nuestro film no triunfan sobre sí mismos, sino que son empujados por otro, limitándose a dejarse llevar. Ciertamente el conflicto no es tanto material como de orden interno, pero es distinto. Mientras que en Bresson se da una tendencia al ascetismo y a la transcendentalidad, Jarmusch dibuja personajes y problemáticas humanas, “demasiado humanas”, lo que incluye la apatía, la estupidez, la simpleza, etc., como si de ese modo representase a un cierto sector de la sociedad norteamericana. Al menos en los tres primeros films que estamos analizando. Como se verá en su momento, esta lectura se extenderá al resto del globo en *Noche en la Tierra*. En definitiva, Jarmusch plantea la necesidad de confiar en el Otro (encarnado por el extranjero), aunque sea de un modo transitorio, aunque éste -y con ese diagnóstico cerraremos nuestro viaje- pueda, a la postre, ser tan estúpido como uno mismo. Probablemente es este punto resida gran parte del drama jarmuschiano: a pesar del celo en el cuidado de la propia individualidad (el estilo apunta a eso), sus personajes están condenados a tener que contar con los otros. Definitivamente, el en infierno *cool* de Jarmusch, tampoco hacen falta las parrillas. Pero los otros, lejos de ser la esencia del infierno, son la esencia de la liberación (aunque temporal). Siguiendo con la simbología filosófica, la cárcel jarmuschiana no es la caverna de Platón. En definitiva, lo que nos está sugiriendo el director es que sus personajes son tan ciegos fuera como dentro de esa cárcel.

Aunque uno de los temas centrales del film que nos ocupa no sea la reflexión sobre el tiempo, ésta está muy presente en la película. La duplicidad, un cierto sentimiento de *déjà vu* es palpable (“esto me resulta familiar”, “esta escena me suena”). Tiempo y espacio se repiten incesantemente: indicadores de tiempo como el reloj que

marca las seis y cinco de la mañana en la habitación de Zack y Laurette, los palitos pintados en la pared de la cárcel, que hacen las veces de almanaque, o el crecimiento de la barba de los personajes establecen el paso del tiempo; los textos en la pared de dicha habitación y las pintadas en los muros de la celda y la reproducción de habitáculos dentro y fuera de la penitenciaría marcan las analogías. Los mismos actos y comportamientos repetidos fuera y dentro borran las diferencias entre interior y exterior, dibujando un mismo panorama, una identidad. En este trabajo la circularidad, muy característica del cine de Jarmusch, no es tan acentuada como en otras de sus obras, pero no desaparece por completo. En cualquier caso, como veremos un poco más adelante, se aborda de un modo más sutil. Aunque las acciones se repitan, el largometraje no se abre y se cierra igual, esto es, no hay un retorno al mismo punto. De donde podemos inferir que es el film más optimista de todos los que venimos analizando, sin llegar por ello a ser una película absolutamente optimista. No olvidemos que se trata de un cuento de hadas, eso sí, un cuento de hadas agridulce.

### *¿Desenlace?*

La llegada a la cabaña de Nicoletta, aparte de suponer el fin del camino para Bob, es una fuente considerable de elementos autorreferenciales y de experimentos con la realidad y la ficción. El primero de ellos es llamar al personaje interpretado por Nicoletta Braschi, Nicoletta (al igual que Bob es el diminutivo de Robert –Roberto-). La mención del lugar de procedencia de Nicoletta es relevante, dado que Braschi también es oriunda de Cesena. Huelga decir que también Roberto y Nicoletta son matrimonio en la vida real. La italiana cuenta cómo consiguió aquella gasolinera, heredada de un tío

suyo que la ganó jugando a las cartas y tenía miedo a perderla de nuevo. Mientras relata esto se dirige a Jack que, como bien sabemos tiene una larga trayectoria fílmica como jugador. El otro dato sólo podemos apreciarlo en su totalidad a posteriori. Nicoletta llama a Bob “mi matón”. En *Mystery Train*, Luisa, también interpretada por Braschi, es la viuda de un mafioso, un matón.

A partir de este momento, lo que nos interesa reflejar es la restitución de la identidad de los dos personajes Jack y Zack. La nueva novia de Bob les da ropa de su tío Luigi. A Zack lo viste al estilo de Jack y a la inversa. El estilo de Jack, dicho sea de paso, se corresponde con el estilo que Lurie luciese en *Extraños en el paraíso*. Es aquí donde se lleva a cabo la broma referida al atuendo de Jack y su relación con el deporte: “Qué deportivo”.

Después de desayunar, llega la hora de la despedida. Bob se queda con Nicoletta y los dos norteamericanos se marchan. Llegan a una bifurcación del camino y deciden que cada uno tomará un destino diferente. La escena está cargada de una intensidad débilmente manifestada. Después de cambiarse la ropa, es decir, después de recuperar cada uno su identidad, su vida anterior, no saben cómo decirse adiós. Hacen un amago de estrecharse las manos pero, finalmente, Zack levanta la mano humorísticamente. Es evidente que se ha generado entre ellos una especie de vínculo, un afecto que les resulta difícil expresar. La dificultad a la hora de expresar sentimientos es la tónica general de los personajes jarmuschianos, aunque de un modo indirecto el director se encargue de dejarlo patente. El retorno al *statu quo ante* es otra de las formas en que la circularidad se expresa en este largometraje. La diferencia reside en que no se hace de forma visual (planos que muestran lo mismo, por ejemplo), sino de un modo más sutil, más conceptual. De este modo, abierto a la incertidumbre, se cierra *Bajo el peso de la ley*.

### *American Prison*

Antes de pasar al análisis de la relación de este film con la crítica del sueño americano, nos gustaría hacer una breve observación sobre otras formas de representación de la temática carcelaria dentro del entorno *underground*. Concretamente mencionaremos dos casos, uno anterior al film que ahora estamos analizando –*The Brig*, de 1964- y otro posterior –*Police State*, de 1987-. Es necesario precisar que ninguna de las dos aborda en sentido estricto la temática carcelaria, sino, más bien, la cuestión de la reclusión (militar en el caso de Mekas, policial en el de Zedd). Ambas están rodadas en blanco y negro y tienen por objeto central la violencia y el abuso de autoridad. En el caso del falso documental de Mekas, hay un elemento común a *Bajo el peso de la ley*: nunca vemos más allá de la sala donde se está rodando. Hay acción fuera de campo, podemos oír golpes o gritos, pero no llegamos a ver el lugar del que provienen. En el de Zedd, el vínculo directo es la presencia de Rockets Redglare y la estética *punk* (eliminada, no obstante, de *Bajo el peso de la ley*). La duración de ambos trabajos es inferior al film de Jarmusch, siendo la de la película de Mekas sesenta y ocho minutos y la de Zedd dieciocho solamente. El común denominador a ambos trabajos, además del blanco y negro, es el reflejo de la autoridad como algo irracional, humillante y extremadamente violento. Si hemos querido mencionar estos dos trabajos es justamente para establecer algunas diferencias entre el enfoque de Jarmusch y de otros artistas del *underground*.

Lo primero que llama nuestra atención es la sutileza. Mientras que en estas obras la violencia es el eje principal y muy explícita, en el caso de nuestro director no está

presente de manera directa (y casi estamos tentados de decir que de ninguna manera). Incluso en una de las escenas eliminadas finalmente del montaje, la violencia se desarrolla fuera de campo. En tal escena vemos como Jack es devuelto de nuevo a la celda. Le vemos magullado, luego suponemos que los agentes le han propinado una paliza. Pero Jarmusch no rueda ese momento, limitándose a dejarlo en blanco o insertar una elipsis. Algún lector podría objetar que sí hay algún elemento violento en la película, como, por ejemplo, las dos peleas entre Jack y Zack. Ahora bien, si las observamos atentamente, advertimos que son más parecidas a las propias de los niños que a una pugna entre adultos. Esas luchas cumplen la función de remarcar el carácter infantil de los dos personajes que la presencia de la violencia en sí. Por otra parte son la expresión, pueril, de una tensión que apenas ha sido manifestada. Jarmusch, pues, rechaza dos aspectos: la visión estereotipada, y muy habitual en el cine negro, de la autoridad corrupta y la violencia. Substituyendo el primero por una mera insinuación cuya interpretación corresponde al espectador (policía que atiende a la niña) y el segundo por una trifulca de niños.

Habrá que esperar a *Dead Man* y posteriormente *Ghost Dog* para apreciar una nueva valoración de la violencia dentro del cine de Jarmusch<sup>121</sup>. Si recordamos que América se fundó a partir de un intento consumado de genocidio (exterminio de los indios nativos), es fácil suponer a qué se debe este rechazo de la violencia. Incluso en los dos films que, a juicio de Breixo Viejo, constituirían una *ontología de la extinción*, la violencia no es recuperada en su sentido primigenio, sino que se usa para mostrar las consecuencias fatales a las que puede conducirnos. Resulta por tanto irrelevante que adquiera tintes heroicos en *Ghost Dog*, puesto que al final es la causa de su muerte. En *Bajo el peso de la ley* todavía la reflexión jarmuschiana no adopta esos parámetros.

---

<sup>121</sup> Sobre la violencia en los films de Jarmusch, véase Rosenbaum, 2000: 37 y ss.

Asumir y representar la violencia sería aceptar una de las reglas y elementos constitutivos de Norteamérica. En el film el uso o la presencia de armas es secundaria y extremadamente limitada. Sólo vemos una descansando en la mesa de la casa de Jack, cuyo efecto es rápidamente contrarrestado por la prostituta (no parece un chulo, nunca le ha pegado). De forma que suponemos que su aparición es meramente estereotípica. La segunda también guarda una relación estrecha con el cliché: cuando es usada por los policías. Advirtamos que ni siquiera Bob mata accidentalmente a su perseguidor con un arma convencional, sino con una bola de billar.

Procedamos ahora a examinar la relación que *Bajo el peso de la ley* guarda con la crítica del sueño americano y el *american way of life* y comencemos con una cita de Sergi Sánchez que refleja muy bien esta idea y que enlaza perfectamente con muchas de las cosas que hemos venido defendiendo a lo largo del texto: “Según algunos críticos, Jarmusch crea un mundo tan al margen de la realidad de la América reaganiana que *Bajo el peso de la ley* funciona como una sátira del idealismo fracturado del Sueño Americano” (Sánchez, 2003: 24)<sup>122</sup>. El propio diálogo del film nos da varias claves que también apuntan en esta dirección. Nos referimos especialmente a la parte de la conversación entre Bobbie y Jack, cuando ésta le recuerda lo que su madre le decía, a saber, que América es un gran crisol que cuando se pone a hervir hace que la escoria salga a flote. Efectivamente, los Estados Unidos conforman un enorme *melting pot* multiétnico, multicultural y en el que conviven individuos de muy diversa procedencia. *Melting pot* es una expresión con una larga tradición literaria y cinematográfica que no

---

<sup>122</sup> No podemos dejar de recomendar la lectura del párrafo entero, si bien transcribirlo por completo nos resultaba excesivo. Podemos decir, no obstante, que el balance que él hace es idéntico al nuestro (ausencia de discurso politizado, relación entre el poema de Frost y la propia actitud de Jarmusch, etc.). Lo cual nos alegra sobremanera, dado que confirma nuestras hipótesis y nos señala que nuestras apreciaciones son adecuadas y correctas.



consideramos proceda desarrollar aquí<sup>123</sup>. Baste, pues el aviso de su falta de inocencia o su accidentalidad. Aunque el término encierra una lectura del racismo, por nuestra parte sugerimos una extensión del significado al rechazo del Otro en general. No debe sorprendernos que, aunque Jarmusch inserte algunos planos de personas de color, la temática no gira en torno a ellos, quedando todo en una mera insinuación. Insinuación sarcástica: el término es proferido por una mujer de color; imágenes de negros en situación de pobreza, siendo detenidos o directamente encarcelados. Pero rápidamente nuestro director va más allá. Desarrollándose la trama en Luisiana sería razonable pensar que el número personajes de color sería muy superior, lo cual no es así. Ni los protagonistas, ni los policías, ni la mayor parte de las acompañantes de los tres escapados son de esa raza. Jarmusch asesta un golpe tanto a la estadística como al tratamiento habitual en los films. Nos referimos al hecho de que en Estados Unidos el mayor porcentaje de detenidos es de raza negra. Aunque representan el 12% de la población total, componen en 50% de la población penitenciaria (Verdú, 1996: 74). En este film, como se ve, los detenidos son tres blancos. La temática racial, pues, es muy secundaria, cuando no nula, trasladándose a la relación entre personas de ambas culturas, ambas nacionalidades y diferentes idiomas. El extranjero, irónicamente,

---

<sup>123</sup> El término como tal se utilizó por primera vez en 1908 a propósito de la obra teatral homónima de Israel Zangwill. Anteriormente se había hecho mención al mestizaje cultural empleando el término “melting”. Un ejemplo de ello lo encontramos en el texto de J. Hector St. John de Crevecoeur *Letters from an American Farmer* (1782). Hasta 1908 existen rastros de precursores del término (bien empleando “melting”, bien “pot” para referirse a la cuestión del mestizaje). Entre los autores que emplearon alguno de dichos términos se encuentran Ralph Waldo Emerson, Frederick Jackson Turner o Henry James.

“significa, también, la irrupción del lenguaje en un mundo de silencios” (Sánchez, 2003: 23)<sup>124</sup>.

La elección del género negro para desarrollar un cuento de hadas tampoco es fortuita. Entre 1919 y 1929, Estados Unidos vivió una reactivación económica que contribuyó a la uniformización del ciudadano. Comenzó a hablarse entonces de ese *american way of life* (véase Simsolo, 2005: 57). Esta reactivación se vería truncada por la Gran Depresión, para cuyo consuelo surgieron no pocos cuentos de hadas alrededor de 1930 –a pesar de las tesis de Cavell-. En la década de los 80, otro nuevo azote a la economía y al ánimo de la población estadounidense dio pie a la producción de enormes cuentos de hadas. Parodiando el género clásico, aunque en propiedad su fuente principal fuese el desarrollado en los años cincuenta, Jarmusch parodia el esquema de cine de su propio momento histórico. Si el *noir* en sus primeras manifestaciones norteamericanas arroja sombras en tiempos de luz, lo mismo hace el cine de nuestro director en el momento en que un nuevo sedante social comienza a producirse.

El aislamiento de la realidad que supone el relato itinerante que nos ocupa, como también señala Sergi Sánchez en el artículo mencionado, es también un aislamiento del tiempo presente, tal y como venimos apuntando constantemente. El autor de *Bajo el peso de la ley* se esfuerza contantemente por mostrarnos la otra América. Al igual que hará en *Noche en la Tierra*, Jarmusch descontextualiza el espacio físico. Al mostrarnos la cara menos turística de Luisiana está señalando que por debajo del “tarjetapostalismo” mencionado por Bresson a propósito de la imagen bella hay una de historia real, sucia, marginal, repleta de seres sin rumbo y de pequeñas tragedias. De todos esos seres ajenos a la cultura hegemónica, Jarmusch rescata principalmente al más

---

<sup>124</sup> Sobre la presencia de extranjeros y diversas lenguas en los films de Jarmusch, véase también su entrevista concedida a Jonathan Rosenbaum en 1999 y recogida en Hertzberg, 2001.

ajeno de todos, al que viene de fuera literalmente. Al extranjero. Aun a riesgo de resultar repetitivos, la reflexión sobre el extranjero, máxima representación del Otro, es otro de los elementos clave en su discurso. Al igual que los experimentos con el tiempo y la realidad, la cultura popular, la importancia del lenguaje y otros temas que van apareciendo circularmente, la figura del extranjero va evolucionando progresivamente a lo largo de todos sus films. Esa evolución no apunta a algo lineal. Por el contrario, se dan retrocesos, referencias a momentos anteriores, autorreflexiones, nuevas caras del mismo personaje, pero siempre creciendo dentro de la obra de nuestro director. Por decirlo de otro modo, no hay una sola película de Jim Jarmusch, incluida *Permanent Vacation*, donde no aparezca de manera significativa un extranjero. Normalmente cumple una función similar en todos los films, como ya vamos advirtiendo, pero nos gustaría matizar un poco de qué modo Bob, en este largometraje, lleva a cabo un dictamen silencioso sobre América.

Hemos señalado anteriormente el contraste entre el espíritu individualista y desarraigado de los dos norteamericanos frente a la fuerte visión familiar de Bob a propósito de una de las escenas en el bosque. A esto quisiéramos añadir algo que también ha advertido Ludvig Hertzberg en “Perceptual Dawnings”. Hablamos de la posible lectura de *Bajo el peso de la ley* como una representación del contraste entre las sensibilidades europea y norteamericana. Esta última estaría claramente marcada por el fatalismo o, al menos, presupondría el fatalismo como uno de los síntomas de la cultura americana<sup>125</sup>. Esta lectura se aprecia sin dificultad en el propio film. El pesimismo de los personajes norteamericanos se refleja en sus actitudes y sus diálogos. En otra de las

---

<sup>125</sup> Adviértase que estamos mencionando el dictamen de Jarmusch. Su punto de vista, no obstante, nos parece ligeramente ingenuo, dado que caracterizar a la cultura europea de no fatalista es, a nuestro juicio, poco acertado. Como veremos más adelante, empero, el propio Jarmusch reconsiderará su posición sobre esta cuestión en *Noche en la Tierra*.

escenas del bosque ya comentada, Jack se lamenta de su situación, de cómo todos sus proyectos, fantasiosos en la mayor parte, se han venido abajo y en la incapacidad para encontrar un nuevo camino. Jack, de camino hacia la trampa que le han tendido, se lamenta de su pérdida amorosa y, una vez en el bosque, será incapaz de encontrar una salida que no sea la emulación de su propio trabajo como Dj radiofónico. Únicamente Bob se muestra optimista. Dibuja una ventana en la pared de la cárcel como símbolo del otro lado, como posible salida que, finalmente, se materializará gracias a su idea. La indiferencia de los dos americanos con respecto a qué camino tomar al final del largometraje también apunta a lo mismo. En el fondo, asumen que es irrelevante, puesto que cualquier camino les llevará al mismo sitio. Esto es, a un lugar cualquiera donde, presumiblemente, se limitarán a hacer lo mismo que han venido haciendo.

De este modo, en su siguiente trabajo, también Jarmusch, como vamos a ver a continuación, siguió haciendo lo que ya venía haciendo.

### **2.3. *Mystery Train*: La cultura popular y el sueño americano**

Si hay un film de Jarmusch donde quede reflejado de manera clara el ocaso del sueño americano a través de la cotidianeidad es, sin duda, *Mystery Train*. La película toma los escenarios de algunos pasajes de *Café y cigarrillos* y explota su dimensión decadente. No es casual que el film presente todos los elementos propios de la América de los años 40 y 50 -de la generación *pie and coffee*, tal y como Geoff Andrew la denomina en su artículo sobre Jarmusch (Andrew, 1999: 146)-. Esa América es la

retratada por Norman Rockwell, pero también por su “opuesto”, Edward Hopper. Jarmusch, entre otros temas que iremos desmenuzando a lo largo de este apartado, nos hablará del crepúsculo de un sueño; del desgaste de una cultura cuyo fantasma se resiste a abandonar la escena, aun a sabiendas de que ha tomado una dirección equivocada. De nuevo recurrirá al procedimiento de descontextualizar o *recontextualizar* los objetos para señalar de qué modo han perdido su fuerza. En cierto modo, ese mundo se ha convertido en un mundo fantasma, cuyos personajes deambulan por esta tierra sin saber hacia dónde dirigirse.

Por otra parte, el largometraje presenta una complejidad superior a los trabajos anteriores del director. Al igual que las otras (con la excepción constante de *Permanent Vacation*), se organiza en base a una estructura en tres partes. Ahora bien, la linealidad es sustituida por el montaje en paralelo o la simultaneidad. Algo que, a día de hoy, puede parecernos harto habitual o explotado, pero si nos remontamos a 1989, fecha de estreno del film, los ejemplos no resultaban tan fáciles de localizar.

Tal y como hemos sugerido ya, aunque ahora lo sostenemos de manera explícita, Jarmusch continua incrementando la complejidad y densidad film a film. Dicho de otro modo, en cada película encontramos lo anterior más un *plus*. Y no sólo esto. El director nos ofrece la misma temática desde distintos puntos de vista, no enquistándose en visiones cerradas y estáticas –a pesar de preservar su propio estilo y su apuesta personal-. A nuestro juicio, esa complejidad alcanzará su cota más elevada en *Noche en la Tierra*, donde la mezcla de elementos, las referencias a sus otros trabajos y a otros directores o films rozarán el paroxismo. Es importante señalar cómo nuestra lectura contrasta enormemente con la aparente sencillez de estos dos trabajos. Entendemos por sencillez una (aparente) mayor ligereza. Si comparamos *Mystery Train* o *Noche en la Tierra* con *Extraños en el paraíso* no es difícil apreciar el cambio. Mientras ésta roza el

estilo de las películas de arte y ensayo (por emplear una terminología ya en desuso), las otras parecen estar desprovistas de esa carga excesivamente intelectual y, por tanto, más cercanas a un público más general. De hecho, el film que nos ocupa podría situarse, con diferencias claro está, en un plano muy cercano al de los films de Tarantino. Esto no debe llevarnos a engaño, dado que el elemento reflexivo sigue siendo muy elevado. En este trabajo, más que en ninguna otra de sus propuestas, el juego con esa doble codificación, con la mezcla de alta cultura y de cultura popular es extremo, si bien la presencia de esta última es muy superior.

A partir de este punto, Jarmusch comenzará a ofrecernos de manera más clara uno de sus reciclajes más significativos y que alcanzará su punto álgido en *Noche en la Tierra*. Ya encontrábamos multitud de intentos en sus trabajos anteriores, pero aquí se aprecia de manera más nítida. Nos referimos a la devolución de esa herencia europea, y japonesa, tras pasar por el filtro de la cultura norteamericana. Digamos que Bresson, Ozu y otros directores “cultos” se instalan en la cultura de barras y estrellas y regresan a sus lugares de origen desprovistos del excesivo lastre intelectual. Es como si Jarmusch tratase de aproximarse a los planteamientos de sus predecesores pero sin asumir el peso (por no decir pesadez –y deseamos que no se nos malinterprete-) de aquellos<sup>126</sup>. Esto es algo que puede molestar a muchos estudiosos, especialmente europeos. Parte del valor del trabajo de Jarmusch reside en la capacidad de hacer más digestiva toda la carga intelectual y reflexiva de esos predecesores. Advertimos un cierto malestar en gran parte

---

<sup>126</sup> Nos gustaría recordar unas palabras de Vicente Verdú que pueden dar cuenta de la ironía de nuestra afirmación y la tensión que se encierra en ella: “Susan Sontag contaba –como ya he comentado alguna vez- que al encontrarse en una calle de Los Ángeles con Win Wenders le preguntó que qué hacía un hombre tan culto como él en un país donde prácticamente no existía la cultura. Y Wenders respondió: «¡Imagina usted mayor felicidad que vivir en un mundo sin cultura!». Se refería, en efecto, a una liberación orgánica, física y mental del peso de la cultura, de la cultura de peso. Liberación del sujeto de la cultura profunda, autorizada para requerir esfuerzo y suma atención, para sentenciar entre lo excelente y lo popular con una guillotina ilustrada” (Verdú, 2005: 21).

de los críticos europeos a la hora de afrontar propuestas de este tipo. Parece que si algo debe considerarse culto debe ser pesado. Pero lo cierto es que un gran sector de la población, incluyendo a un número considerable de personas “cultas”, no está preparado para encajar propuestas como las de un Tarkovski, un Antonioni o incluso un último Godard. Aun así, la tradición europea nos obliga a aferrarnos a esa idea, a esos modos de representación. Parte de las vanguardias norteamericanas, en gran medida convertidas en algo tan abstruso como las europeas, iban orientadas hacia eso. Jarmusch va un paso más allá en el intento de difundir ideas complejas de una forma accesible (o más accesible), convirtiéndose en un buen ejemplo de cómo alta cultura y cultura popular pueden coexistir de manera eficaz. No es difícil ver, por tanto, por qué gran parte del panorama intelectual se ha desplazado a tierras americanas. Al igual que el agotamiento de la iconografía cristiana hizo que no pocos desviasen su mirada hacia oriente, la dificultad para asumir una tradición cultural que excede las capacidades de un público europeo (e internacional) ha favorecido el desarrollo de las propuestas norteamericanas, mucho más pragmáticas. De aquí no se sigue la renuncia de la cultura, sino que se pone de manifiesto la necesidad de recurrir a nuevas formas de representación. Jarmusch, por su parte, señaló que si bien esa mezcla de alta y baja cultura ya estaba presente en la *nouvelle vague*, también lo estaba en el rock and roll (Jarmusch en Hertzberg, 2001: 90). El film que nos ocupa tiene mucho de ambas cosas, sobre todo de rock and roll.

*Mystery Train* narra tres historias conectadas entre sí, aunque de un modo paralelo. Tal vez sería más apropiado decir que es el relato de tres historias que tienen lugar simultáneamente. La primera de ellas, “Lejos de Yokohama”, nos muestra a una pareja de jóvenes japoneses que viaja a Memphis a visitar los lugares que frecuentó Elvis. La segunda, “Un fantasma”, cuenta cómo Luisa (Nicoletta Braschi), una italiana

que está repatriando el cadáver de su esposo, se ve obligada a compartir una habitación de hotel con una desconocida, DeeDee (Elizabeth Bracco), y a quien se le aparecerá el fantasma de Elvis. La tercera, “Perdidos en el espacio”, nos ofrece los momentos previos y el atraco no premeditado de tres patanes a una licorería. Se esconden en el hotel donde se alojan los otros personajes de la historia y así descubrimos el origen de una serie de elementos que han ido apareciendo a lo largo del film. Algunos estudiosos, como Juan Antonio Suárez Sánchez, sostienen que la trama es un mero pretexto para presentar a una serie de pintorescos personajes interactuando de un modo no menos extraño. Por nuestra parte, defendemos que *Mystery Train* presenta una complejidad narrativa muy superior al resto de los films de nuestro director. No obstante, y en eso sí mantenemos un acuerdo con Suárez Sánchez, el peso de la acción sigue recayendo sobre los personajes.

A pesar de un cierto estatismo de cámara, de una mayor longitud en determinados planos, este largometraje es el menos minimalista (en los términos ya establecidos) de su autor. Está presente un mayor número de personajes (aunque, de nuevo, pocos extras. En general, encontramos más presencia de cameos que de extras en la filmografía de Jarmusch); se da un mayor desplazamiento de cámara; el color es, por primera vez en un film de Jarmusch, fundamental (el uso restringido y muy estilizado del color es algo heredado de Ozu, a quien esta película brinda no pocos homenajes); la trama no es tan mínima; el silencio es substituido por el diálogo (la verborrea en ocasiones), etc.

Breixo Viejo sostiene que “*Mystery Train* reúne muchos de los elementos estéticos y temáticos de las dos películas anteriores (hasta el punto de formar una trilogía), pero también introduce componentes novedosos que Jarmusch desarrollará sobre todo en su siguiente largometraje, *Noche en la Tierra*. “[...] *Mystery Train* fue el



último largometraje que Jarmusch realizó en la década de 1980 e, indudablemente, cierra una etapa en la obra del autor” (Viejo, 2001: 98). Como vemos, también Viejo se ha hecho eco de la mezcla de elementos ya conocidos por los seguidores de Jarmusch y la inserción de otros componentes novedosos. Pero, y aquí discrepamos con Viejo, no por ello se cierra con esta película un época en el cine de Jarmusch. Es cierto que el film que nos ocupa en este apartado anuncia el fin, pero tendremos que esperar a *Noche en la Tierra* para poder clausurar el primer periodo de la filmografía jarmuschiana. Ya hemos afirmado en diversos lugares que *Noche en la Tierra* es una especie de película-puente entre su primera y segunda época, ya que presenta elementos típicos de lo que el director había realizado hasta la fecha (y que vienen siendo analizados en estas páginas) y anticipa muchos de los que formaría parte del trabajo de Jarmusch a partir de su siguiente film, *Dead Man*. Pensamos en la contratación de grandes estrellas en el reparto, en la reducción del minimalismo formal, en el mayor movimiento de la cámara, en el incremento de la acción, en el abandono de la estructura en tres partes y en la organización de la trama en base a tres personajes (algo todavía presente en el último capítulo de *Mystery Train*).

Nos gustaría comentar algunos detalles acerca de la estructura del presente film. Llamamos la atención dos aspectos: el montaje en paralelo (aunque no combinado, sino estructurado en tres bloques) o la simultaneidad de las acciones y la construcción de la trama a través de un diálogo realizado a lo largo de un viaje. Vemos que, de nuevo, el tema de la *road movie* vuelve a aparecer. Podríamos señalar que se trata de una *road movie* al revés, que no mueve a los personajes al desplazamiento, sino que los detiene. En este punto, Jarmusch incorpora un dato “culto”. A propósito del modo de composición del film, el director afirmó que parte estaba parcialmente inspirado en *Los cuentos de Canterbury*, de Chaucer (de hecho, colocaron la señal de una calle llamada

Chaucer y que, en realidad, no existe como tal en Memphis). Lo que le llamaba la atención del texto de Chaucer era que “tenía una bella estructura, de gente viajando y contando historias mientras viajaban” (Jarmusch entrevistado por Rosenbaum. Recogido en Hertzberg, 2001: 129). Rosenbaum señaló la relación entre *Mystery Train* y la peregrinación religiosa. Jarmusch prefirió referirse al *Decamerón* de Boccaccio. Sin duda, el giro jarmuschiano es claramente laico. Como ya señalásemos a propósito del cine de Bresson, el director norteamericano apuesta por un cine que podría considerarse espiritual, pero no religioso. De hecho, es como si abogase por una suerte de espiritualidad terrenal. La visita a las tumbas, más que hacer referencia a la otra vida, señala el destino de cada uno de nosotros y de algunos ideales o sueños: la muerte; la aparición (religiosa) es substituida por el fantasma, que no tiene cabida fuera de este mundo. Por otra parte, como el propio Jarmusch ha señalado, “Ir a Memphis es una forma de peregrinación a al lugar de nacimiento de una cierta parte de nuestra cultura” (Jarmusch en Hertzberg, 2001: 93).

La estructura de *Mystery Train* ha influido notablemente en muchos trabajos posteriores, especialmente dentro del entorno “independiente”: *Flirt* de Hal Hartley (1995), *Ciudad de esperanza* (*City of Hope*, John Sayles, 1991), *Vidas cruzadas* (*Short Cuts*, 1993) de Robert Altman (y basada en los relatos de Raymond Carver) o, de un modo más recientemente, los trabajos de Alejandro González Iñárritu o, especialmente, la obra de Quentin Tarantino. El paralelismo entre el esquema de *Mystery Train* y obras como *Reservoir Dogs* (Tarantino, 1992) y *Pulp Fiction* (Tarantino, 1994) es absoluto. Quizá la gratitud hacia una fórmula que lo catapultó hasta el estrellato fuera el origen de esa frase de Tarantino (no sabemos si espuria): “La existencia de Jarmusch es lo único

de lo que la América de hoy puede sentirse orgullosa”<sup>127</sup>. No obstante, hay alguna diferencia significativa. La más evidente es que mientras el entramado *tarantiniano* se orienta a la resolución de un enigma, en *Mystery Train* ese objetivo desaparece. Con lo que nuestro director preserva su negativa a conceder al suspense o resolución de misterios el papel principal en sus películas.

Este formato tenía claros precedentes en películas como *El espejo de las tres caras* (*La Glace à trois faces*, Jean Epstein, 1927), *La ronda* (*La Ronde*, Max Ophüls, 1950), *Rashomon* (Kurosawa, 1950) o *Atraco perfecto* (*The Killing*, Stanley Kubrick, 1956). A nuestro juicio, *Rashomon* es el antecedente directo. Jarmusch volvería a ese texto en *Ghost Dog*.

El uso del color es el primer homenaje a Ozu. Como es sabido, y también ha sido señalado aquí en el apartado dedicado al director nipón, Ozu sólo rodó seis de sus cincuenta y tres películas en color. Es también conocido que dicho uso del color estaba precedido de un estudio pormenorizado y minucioso (y para nada azaroso). Lo mismo encontramos en *Mystery Train*. Las letras de la cabecera y los créditos son azules y, como veremos “Blue Moon” será una pieza clave del rompecabezas propuesto por el director, además de ser un color asociado a la tristeza (“Blue” puede interpretarse como “triste”). Jarmusch, en diversas entrevistas, ha señalado de qué modo trabajaba en estrecha colaboración con los departamentos de arte y de vestuario. Los objetos rojos presentan, a juicio del director, un contenido simbólico subconsciente; la paleta se basa principalmente en apagados tonos marrones, verdes y azules. No hay ni amarillos ni naranjas, es decir, tonos cálidos –salvo los mencionados detalles en rojo, como la

---

<sup>127</sup> La cita aparece en diversos lugares poco fiables. Mas, para los amantes de la letra impresa, recordamos que también puede leerse en Viejo, 2001: 12.

maleta de los japoneses-<sup>128</sup>. Esto, junto con la cuidada composición de los planos, la presencia de los trenes y dos tomas a la altura del *tatami* en la línea de Ozu, y que comentaremos oportunamente en su momento, constituyen los principales guiños al director de los *Cuentos de Tokio* en este largometraje.

Con estos ingredientes, y otros ya conocidos por los seguidores del director, compone Jarmusch *Mystery Train*. Un buen punto de partida para el análisis de dicho largometraje puede ser la mención del esquema circular tan habitual en los trabajos de nuestro autor. El film comienza y acaba igual: con unos planos de un tren. El espectador paciente –esto es, que no apague el reproductor de vídeo o salga de la sala antes de que los créditos finales hayan terminado- podrá advertir que, mientras la lista de actores y miembros del equipo técnico aparece en pantalla, unos insertos fílmicos nos muestran al tren del principio deshaciendo el camino. Una estrategia jarmuschiana muy frecuente. El tren es un elemento muy característico del cine de Ozu y, al igual que nosotros defenderemos que sucede en la obra de Jarmusch, representa una nueva vida. Al menos la posibilidad de una nueva vida, al margen de su actualización. *Mystery Train* termina de un modo abierto, pero una gran cantidad de detalles nos sugiere que al menos el fragmento de viaje que retrata el director no es particularmente venturoso. El viaje por América, en busca del espíritu americano, o huyendo del mismo (en pos de un futuro mejor, pero presumiblemente truncado), es harto decepcionante para los “turistas” retratados por Jarmusch.

Igualmente el film empieza y termina al son de un tema musical, *Mystery Train*, que habla del amor que, probablemente, se pierda. La primera versión de de Elvis y la última de “Little” Junior Parker. Diseccionemos el film.

---

<sup>128</sup> Más información sobre el uso del color en *Mystery Train* en Hertzberg, 2001: 95 y 101.

### *Lejos de Yokohama*

La película, como hemos apuntado, se abre con un plano de un tren atravesando un hermoso bosque o puerto de montaña. En él viajan dos jóvenes japoneses. Jarmusch emplea viejas herramientas para señalar el paso del tiempo, recurriendo por momentos a las pantallas en negro de *Extraños en el paraíso*. El idílico paisaje se desvanece rápidamente conforme los japoneses llegan a su destino. Unas imágenes de escombros en medio de la nada nos indican que los viajeros han llegado a América. Esta pequeña presentación ya anuncia el desenlace de ese otro viaje interior. Esa magia que esperan encontrar pronto se trunca en sueño roto.

Otro de los temas, también caros al director, que se presenta desde el primer momento es la incomunicación. Los dos japoneses llevan puestos unos cascos unidos a un mismo reproductor que les permiten escuchar la música que desean, esto es, recrear su propio mundo al margen del resto. Echan a suertes qué cinta van a poner. Gana Elvis. Aquí se insinúan dos de los juegos de todo el capítulo: la discusión mientras se comparte algo y el triunfo de Elvis.

La llegada a la estación de Memphis no puede ser menos desalentadora. Jarmusch nos muestra un lugar solitario y ligeramente cochambroso. En este instante comienzan las primeras comparaciones y las primeras discusiones entre los dos japoneses Jun (Nashatosi Nagase) y Mitzuko (Youki Kudoh). Mitzuko afirma preferir la estación de Memphis a la de Yokohama, mientras que Jun defiende la modernidad de la estación nipona. El primer cameo de todo el film lo hace Rufus Thomas –uno de los cantantes de la Sun Records, y la Stax y de quien aparece un significativo tema en el

film, “The Memphis Train”- quien se acerca a pedirles fuego. Les pide cerillas concretamente y Jun le ofrece su encendedor tipo *Zippo*. A lo largo de toda la película la gente recurrirá a ese tipo de encendedores, clara señal del anacronismo al que ya hemos hecho mención en repetidas ocasiones con anterioridad. Rufus les da las gracias en japonés (Arigato), lo cual sorprende enormemente a la cándida Mitzuko.

Jun sugiere ir a Graceland, la emblemática residencia de Elvis, y Jun propone visitar la Sun Records. Finalmente deciden ir a Graceland, pero el azar les hará pasar por la puerta de la discográfica. Es importante señalar que la visita a Graceland (el equivalente al lugar turístico por excelencia de Memphis) será omitida. Los dos japoneses cargarán a medias una voluminosa maleta de color rojo y vagarán por una deteriorada ciudad. Jarmusch nos ofrece a lo largo de su itinerario un buen número de esos *travellings* laterales tan peculiares (el plano arranca de manera estática y cuando los actores entran dentro de campo la cámara comienza a moverse, dando un ligero y deliberado toque *amateur* al movimiento de cámara –estimamos que la maestría de Robby Müller como cinematógrafo está fuera de toda duda-). De nuevo la indecisión y la desorientación queda puesta de manifiesto en esta serie de planos. El primer *travelling* se realiza de izquierda a derecha y el segundo al revés. Dicho sea de paso, la película está repleta de saltos de eje, algo heredado de la *nouvelle vague* y consecuencia lógica del rechazo de la lingüística cinematográfica clásica (que incluiría la estructuración canónica, aristotélica, dentro del plano narrativo). Si se asume la ficcionalidad del medio, si se renuncia a los esquemas tradicionales, ¿para qué ceñirse a una continuidad donde tampoco es tan relevante? Como es frecuente en la obra de Jarmusch, es paseo de Jun y Mitzuko se convierte en un pretexto para exhibir la cara más desoladora del escenario donde se desarrolla la trama. Además, el director aprovecha para introducir algún elemento que tendrá relevancia posteriormente. Al

pasar por la puerta de una barbería, vemos a Charlie (Steve Buscemi), uno de los protagonistas del tercer capítulo. También podemos leer “Shades” en un rótulo de un local. La palabra, “sombras” en castellano, es una débil referencia al *Shadows* de Cassavetes que volverá a aparecer en *Noche en la Tierra* con un significado mayor y también autorreferencial.

La visita al Sun Records es de todo menos idílica. La guía habla un inglés acelerado que los japoneses no logran comprender. A la salida, ambos, sin decir ni una palabra, darán claras muestras de decepción. Siguen caminando hasta el anochecer por la ciudad. Sentados en un banco conversan sobre los parecidos y diferencias entre Memphis y Yokohama. Jun afirma que la ciudad estadounidense es igual que la japonesa si se le quita el sesenta por ciento de las casas, Jun sostiene que no hay parecido posible. También discuten sobre quién es mejor si Elvis o Carl Perkins. Mitzuko se inclinará por el primero y Jun por el segundo. Mientras van intercambiando opiniones fuman un cigarrillo a medias, tenue símbolo del amor entre ellos, de un amor frágil y que amenaza con evaporarse rápidamente. Estas dos conversaciones nos dan un indicativo del talante de los dos adolescentes. Jun es crítico, “alternativo” e irrealista y Mitzuko se ciñe más a la realidad a pesar de su aparente ingenuidad y candidez (¿no nos recuerda al Bob de *Bajo el peso de la ley*?) Hay un detalle a tener en cuenta en la secuencia del diálogo, especialmente la parte que corresponde a Jun. A lo largo del capítulo irá pasando de un cierto rechazo o distanciamiento, manifestado verbal e tácitamente, de lo americano y sus iconos (prefiere la estación de Yokohama, reduce la originalidad de los Estados Unidos al afirmar que se parecen mucho a su ciudad, considera que Carl Perkins es más grande que *The King* –claro *megaicono* de la cultura popular norteamericana-, etc.), a una aceptación, también débilmente expresada, de dicha cultura y de las diferencias entre ambos universos. Este rechazo inicial no está

exento de tensiones en cualquier caso: Jun desea visitar Graceland, luce un peinado al más puro estilo Presley, calza unos *creepers* (los típicos zapatos *rockabilly*) y adopta un *look* claramente afín a la estética del rock'n'roll, etc. Dicha resistencia artificial y paulatinamente pulverizada nos recuerda a la que Willie mostrase en *Extraños en el paraíso*. En ese largometraje, el hierático personaje interpretado por John Lurie rechazaba sus raíces húngaras; aquí, Jun defiende sin mucho entusiasmo su “japoneidad”. En ambos casos, asumen bien una forma de vida (Willie), bien un estilo (Jun) que no deja de una caricatura de lo americano. El anacronismo de los dos personajes y su descontextualización ponen de manifiesto esta idea, en tanto que se aferran a una visión poco realista de aquello que o bien abrazan o bien rechazan.

Jarmusch nos conduce otra vez a través de las calles desiertas de una Memphis en la que ya ha anochecido. Mitzuko divisa un hotel. Realmente una especie de picadero de mala muerte (si se nos permite el coloquialismo), lo que queda evidenciado por la presencia de una prostituta saliendo del mismo. Los dos japoneses entran dispuestos a alojarse en él. Dos recepcionistas de color que se hallaban hablando de Elvis los reciben con una cierta sorpresa. Uno de ellos, el recepcionista, es interpretado por el mítico rockero y *bluesman* Screamin' Jay Hawkins y el botones por Cinqué Lee (hermano del cineasta Spike Lee). La presencia de Screamin' Jay no es fortuita. Al margen de ser oriundo del estado de Ohio, como Jarmusch (el músico nació en Cleveland), la conexión más directa con el cineasta es el hecho de ser el intérprete del tema que Eva escucha constantemente en *Extraños en el paraíso*, “I Put a Spell on You”<sup>129</sup>. La inocente charla sobre un ídolo blanco que tiene lugar entre los dos trabajadores de color dará pie a uno

---

<sup>129</sup> Dos años después del estreno del film, en 1991, Screamin' Jay Hawkins sacaría a la venta un álbum con el significativo nombre de *Black Music For White People*, que incluiría una versión *dance* de “I Put a Spell on You” y una adaptación del tema de Tom Waits, incluida en el disco homónimo, “Heartattack and Vine”.



de los subtemas que se irán desarrollando a lo largo de todo el film. *Mystery Train* es, en cierto sentido (y sólo en cierto sentido), el film más “político” de Jarmusch dentro de su primera etapa. Eso sí, abordado desde su humor característico y el alejamiento del panfleto. Tampoco es casual, por tanto, la presencia de Cinqué Lee interpretando a un personaje tan entrañablemente ridículo, dado que evoca a los trabajos de su hermano pero desde una perspectiva más lúdica. El director volvería a unir a varios de los personajes de este film, incluido un invisible gemelo de Elvis, en uno de los capítulos de café y cigarrillos. En la entrega de 1989, significativamente bautizada como *Coffee and Cigarettes (Memphis Version)*, en el *sketch* llamado “Twins”, el camarero interpretado por Steve Buscemi expone a Cinqué y su hermana Joie Lee su teoría acerca de la existencia de un gemelo malvado de Elvis<sup>130</sup>.

El botones acompaña a los huéspedes a su habitación. Un espacio decorado con un dudoso gusto, en la que no hay televisión pero sí un cuadro de Elvis (lo que sucederá en todas las habitaciones). El botones espera a que le den la propina. Permanece un buen rato allí hasta que Mitzuko cae en la cuenta de que debe darle algo. Rebusca en la maleta y saca una ciruela, que le entrega a modo de propina. “Una ciruela japonesa”, le dice. El desconcertado botones le da las gracias y se despide. El siguiente plano nos muestra a botones y recepcionista en el mostrador. La ciruela está entre ellos. El gesto de Cinqué Lee muestra un cierto abatimiento (seguramente habría preferido unos dólares a una ciruela japonesa). “No deberías comerte eso”, le dice Screamin’Jay al botones. Éste asiente y, acto seguido, el recepcionista engulle de un bocado la ciruela. Posteriormente, ante la mirada sorprendida del botones, preguntará si no tiene otra fruta exótica por ahí. En esta secuencia de la habitación donde se alojan los japoneses y la recepción se encierran dos claves del film. Una de ellas es el curioso desaparego con

---

<sup>130</sup> Es sabido que Elvis fue el fruto de un parto doble, y cuyo mellizo murió al nacer.

respecto al dinero que muestran muchos de los personajes jarmuschianos. Mitzuko da una ciruela como propina; en el siguiente episodio, Luisa repartirá dinero constantemente. En *Noche en la Tierra* la actitud de no sentir apego al dinero vendrá representada por Helmut (Armin Mueller-Stahl).

Otra de las claves es una consideración particular de lo cotidiano. No podemos dejar de recordar las palabras de Wittgenstein en las *Investigaciones filosóficas*: “Los aspectos de las cosas más importantes para nosotros están ocultos por su simplicidad y su cotidianeidad. (Se puede no reparar en algo –porque siempre se tiene ante los ojos-.)” (Wittgenstein, 1958, p. 131, § 129). En efecto, la ciruela japonesa es algo absolutamente ordinario para Mitzuko, pero para los dos empleados del hotel no deja de ser algo “exótico”. Una cosa sacada de su contexto habitual adquiere nuevos significados y esa es justamente una de las herramientas de nuestro director: sacar objetos y personajes de su “hábitat” natural.

La siguiente escena nos lleva de nuevo a la habitación de los japoneses. Jun señala la ausencia de la televisión y constata la presencia del retrato de Elvis. “Nada de Carl Perkins”, añade. Mientras Mitzuko recorta fotografías de revistas y periódicos para su colección, su pareja se dedica a echar fotos de la habitación. Ella le pregunta por qué siempre hace fotos de las habitaciones y nunca del exterior, de los sitios que visitan, a lo que él responde que eso lo guarda en la memoria, pero las habitaciones se le olvidan. No es difícil ver aquí una reflexión sobre los espacios anónimos, impersonales y reproducibles<sup>131</sup>. Mitzuko recopila en un álbum pares de imágenes de Elvis y de otros personajes o esculturas históricas que, a su juicio, se le parecen (Buda, la Estatua de la libertad, Madonna...). Este plano es otro de los homenajes a Ozu. La cámara se sitúa un

---

<sup>131</sup> Cf. Bégout, 2003.

poco por debajo de lo habitual, a la altura del *tatami*. Ese tipo de plano también es denominado “vista de perro”. La presencia de Madonna y la Estatua de la libertad es significativa, no por el hecho de ser una mujer comparada con un hombre, sino porque incide en el reconocimiento de los iconos populares de la cultura norteamericana y vincula el pasado y el presente de la misma, al tiempo que expresa, desmesuradamente, la proyección y magnitud histórica de Elvis.

Jun acerca a la ventana y contempla el exterior. Sostiene que es *cool* tener dieciocho años, estar en Memphis. “Yokohama está lejos”. Mitzuko le recuerda que es como América, según él. Pero éste reconsidera lacónicamente su posición. “No. Esto es América”. Mientras va hablando, un tren cruza a lo lejos, visto desde la ventana. El símbolo del cambio.

Sentados al pie de la cama, y encuadrados en otro de los “planos Ozu”, Mitzuko recrimina a Jun su permanente gesto de seriedad. Le pregunta si siempre está triste, si no es feliz, a lo que éste responde que es muy feliz. El contraste entre lo dicho y lo mostrado, la inexpresividad o hieratismo, forman parte de tradición (estereotípica) japonesa, marcada por la ausencia de manifestaciones externas de los sentimientos. Dentro del campo cinematográfico podemos ver la representación de ese “espíritu japonés” en los films de Ozu, Kurosawa y Mizoguchi, directores que han influido en la propia obra de Jarmusch. Mitzuko decide pintarle los labios a Jun, con el fin de que parezca más feliz. El problema reside en que después de eso le da un beso que hace que todo el carmín se salga fuera del contorno de los labios, confiriéndole a Jun un aspecto de agotado payaso. El esfuerzo por aparentar, más que mostrar, un determinado estado de ánimo o una forma de ser está muy presente en todos los trabajos de nuestro director. De nuevo aquí se introduce, en este caso vagamente, la cuestión del estilo, que tendrá un enorme peso a lo largo de todo el film: el peinado (véanse los comentarios de Jun al

respecto, el peine de Elvis en el siguiente capítulo o lo que hace que Johnny (Joe Strummer) sea comparado con Elvis, etc.); el atuendo (piénsese en la conversación que el recepcionista y el botones mantienen acerca del ridículo aspecto de éste<sup>132</sup>, la ropa de Jun, la preocupación de Mitzuko por su colección de camisetas...).

Mitzuko enciende un cigarrillo mediante un curioso ejercicio de pies. El cigarrillo, símbolo de la posibilidad de comunicación entre seres humanos en los films de Jarmusch, anticipa en este caso la transitoriedad del amor. Tema que cruza todo el largometraje (y otros tantos del mismo director, especialmente *Noche en la Tierra*) y que será directamente abordado en la siguiente escena. En ella los dos amantes realizan un breve acto amoroso. Los gemidos, como veremos, serán escuchados por Luisa y DeeDee en el siguiente episodio, y constituirán otro de los indicativos de la sincronía dentro de la trama. Después de esta fugaz escena sexual, un plano cenital muy prolongado concentrará un gran número de los problemas y cuestiones que plantea el film. Por una parte encontramos la ya mencionada cuestión de la transitoriedad del amor. Mitzuko da muestras de resignada insatisfacción sexual; Jun, por su parte, de hastío. Acto seguido le pregunta a su chica si las mujeres siempre se preocupan tanto por el peinado, lo cual resulta irónico a la vista del enmarañado cabello de la japonesa y del impecable peinado de Jun. Por supuesto es otra referencia al estilo, si bien aquí se convierte en una suerte de recriminación. Ella le había echado en cara su falta de emoción, ahora parece estar fastidiada por la precocidad de su amante y él, entre la justificación y el insulto descafeinado, le pregunta por una determinada actitud “general” de las mujeres.

---

<sup>132</sup> A modo de curiosidad, nos gustaría señalar que la tienda donde el recepcionista recomienda al botones que, dado que “El hábito *hace* al monje” –como sostiene el recepcionista-, adquiera su ropa es Lansky, donde Elvis compraba sus prendas. Es por tanto una irónica invitación (en tanto que hecha a un personaje de color) de adoptar el estilo de un icono blanco.

A propósito de este tipo de planos debemos señalar que únicamente encontramos, aparte de éste, dos más en toda la filmografía de nuestro director: uno en *Dead Man* y otro en *Ghost Dog* (comentado en el apartado sobre Samuel Fuller). Breixo Viejo ha señalado que, curiosamente, los dos tienen por objeto un “animal muerto” (Viejo, 2001: 108). En el caso de *Dead Man* es evidente, ya que se trata de un cervatillo. En el de *Ghost Dog* tiene un carácter metafórico, el de un perro fantasma. En cualquier caso, en ambos ejemplos lo que se rueda es la muerte, como si se estuviese llevando una aproximación a la camilla de autopsias. El plano que nos ocupa sucede a una escena de sexo, de modo que alguien podría establecer una conexión entre sexo y muerte, tal y como hace Viejo. Por nuestra parte señalamos que esa muerte hace menos referencia al hecho concreto del final de la vida física como al final de algo, en general, y de manera simbólica. En este caso se refiere al término de una relación o un amor. En los casos anteriores, al de una época o un sueño.

El radio-despertador marca las “2:17”. Jun enciende la radio. Un tema de Roy Orbison está terminando. Un Dj (la voz de Tom Waits) anuncia la siguiente canción: “Blue Moon” en la versión de Elvis. No estimamos necesario reproducir íntegramente la letra de la canción, pero una estrofa resulta significativa: “Blue Moon/You saw me standing alone/Without a dream in my heart/Without a love of my own”. La ausencia del amor y de un sueño en el corazón resume parte de la temática de *Mystery Train*. Como ya hemos apuntado, esta escena está repleta de aspectos a considerar. La primera es la aparición de un tema de Roy Orbison. Si recordamos, en *Bajo el Peso de la ley*, mientras Zack conducía el coche con el cadáver, tarareaba un tema de Orbison (no el mismo). En ambas películas, tema del músico de Tejas, preludia un camino hacia la perdición. Asimismo la presencia de la voz de Waits (que aquí no adopta el mismo alias que en el film anterior) sugiere el presente y la continuidad del personaje de Zack, su

nueva vida (bastante similar a la anterior, por cierto). La intertextualidad nos permite llevar a cabo un análisis de cada film en particular, pero también esbozar una serie de líneas generales que cruzan todas las películas del director.

La marca horaria nos da una pista del momento en que las acciones se solapan. Este procedimiento volverá a ser empleado en *Noche en la Tierra*. La noche, canónico momento de las actividades delictivas, se presenta también como el escenario donde se desarrolla el *insomnio americano* y el momento en que afloran los sentimientos y estados de ánimo que el director pretende retratar (soledad, incomunicación, desorientación, etc.). Como reza la letra de “Blue Moon”, la ausencia de un sueño marcará a todos los personajes jarmuschianos. Recuperando la metáfora del insomnio, advertimos cómo Mitzuko es una de las pocas personas que *puede* dormir. Aunque Jun se empeña en perturbar su sueño. Hace que se despierte y le dice que se pasa la mitad de la vida durmiendo. Ella le responde que le gusta dormir y que “cuando te mueres ya no duermes más. O sea que no sueñas”. No es, por tanto, fortuito el carácter fantasmagórico de los personajes y escenarios jarmuschianos, incapaces de dormir, incapaces de soñar. Incapaces, por tanto, de vivir propiamente y condenados a vagar por un limbo situado entre el cielo y la tierra.

A la mañana siguiente se disponen a abandonar la habitación. Jun se empeña en robar las toallas del hotel, algo, a su juicio, incluido en el precio de los hoteles estadounidenses. Mitzuko se opone pero finalmente consiente en llevarse una. Jun insta a su compañera a dejar las camisetas en la habitación para que la toalla quepa en la maleta, pero ella se niega. Es su colección de camisetas. Se va poniendo una sobre otra. En ese momento se escucha un disparo. Mitzuko pregunta si ciertamente has sido un disparo, a lo que Jun responde “Probablemente. Esto es América”. La visión de América como un lugar violento, donde la gente está familiarizada con las armas está muy

arraigada en la obra de Jarmusch. Sus trabajos posteriores, como *Dead Man* o *Ghost Dog*, son una buena muestra de ello. El tratamiento que Jarmusch hace de esta cuestión es humorístico y poco sangriento (desde el punto de vista visual): un asesinato en defensa propia usando una bola de billar (*Bajo el peso de la ley*), un disparo en el pie (*Mystery Train*), un criminal accidental, ingenuo y desastroso (*Dead Man*), un asesino a sueldo con un código de honor y buen corazón (*Ghost Dog*), etc. Lo que el director parece querer decirnos con esto es que, por estar los personajes tan descontextualizados y desubicados dentro de la cultura americana, su aproximación a la violencia es también inusual y casi cómica.

Como Breixo Viejo ha señalado oportunamente, si un personaje se va perfilando progresivamente en la obra de Jarmusch es el payaso (Viejo, 2001: 108-109). La representación más lograda y evidente de este personaje será Helmut (Armin Mueller-Stahl) en *Noche en la Tierra*. Después de ésta, aparecerán individuos simpáticos pero sin llegar al nivel de los anteriores. Debemos señalar que, sobre todo a partir de *Bajo el peso de la ley*, el payaso, el nuevo héroe jarmuschiano, suele encarnarse en alguien que presenta otra cualidad: ser extranjero. Pensemos en Bob, un italiano, en *Bajo el peso de la ley*; Mitzuko en *Mystery Train*, Helmut, alemán, en *Noche en la Tierra*; Nadie (Gary Farmer), un indio nativo, en *Dead Man*; Raymond (Isaach de Bankolé), un vendedor de helados que no sabe hablar inglés, en *Ghost Dog* o Winston (Jeffrey Wright), un inmigrante jamaicano, en *Flores rotas*. El distanciamiento o marginalidad que impone el idioma, el origen o la raza es lo que posibilita esa lectura crítica, a veces ingenua, casi siempre humorística del sueño americano. No podemos dejar de recordar las palabras de Ray Monk referidas a Wittgenstein, pero aplicables en este contexto: «Comprender no es descubrir hechos, ni extraer inferencias lógicamente válidas de premisas aceptadas – ni, menos aún, construir teorías– sino que consiste en adoptar el punto de vista

adecuado (desde el cual “ver” el chiste, oír la expresión de la música o ver la manera de salir de la niebla filosófica)» (Monk, 1990: 480)<sup>133</sup>. Los personajes jarmuschianos no consiguen adoptar ese “punto de vista adecuado”, no logran comprender la totalidad de una cultura y, en consecuencia, se hallan encantadoramente perdidos en una cosmovisión que no asumen. Lo que podría ser motivo de desolación se convierte en algo hilarante. El “chiste”, por tanto, surge la incapacidad que experimentan a la hora de comprender ese otro “chiste”, encriptado en tanto que propio de una cultura que les resulta ajena.

Los dos jóvenes japoneses abandonan la habitación y con ello se cierra este capítulo.

### *Un fantasma*

El siguiente episodio nos presenta a Luisa, una italiana que se encuentra en el aeropuerto realizando los trámites de repatriación del cadáver su marido. No podemos de momento establecer una relación entre ellos, Luisa y el marido fallecido. De hecho, ni siquiera nos es dado pensar que el finado guarde alguna relación con la protagonista. Indudablemente, si nos regimos por la lógica habitual en los trabajos de Jarmusch de incluir elementos anteriores en los trabajos posteriores, a modo de “continuación” de la historia (como el caso de la voz de Zack/TAD Tyler en *Bajo el peso de la ley* y aquí en

---

<sup>133</sup> Vinculadas a esta misma línea encontramos las siguientes palabras de Wittgenstein: “Las palabras que llamamos expresiones de juicios estéticos desempeñan un papel muy complicado, pero muy definido, en lo que llamamos cultura de una época. Para describir su uso o para describir lo que ustedes entienden por gusto cultivado tienen que describir una cultura” (Wittgenstein, 1966: 72) o “No es sólo difícil, sino imposible, describir en qué consiste una evaluación. Para describir en qué consiste tendríamos que describir todo el entorno” (Wittgenstein, 1966: 70). Sobre cuestiones ligadas a éstas, véanse los trabajos de Rubio Marco, 1995 y 2002.



*Mystery Train*), el muerto es efectivamente el esposo de Luisa, su “matón” (como Nicoletta denominase a Bob en *Bajo el peso de la ley*). Un avión atraviesa la ventana que hay detrás de la italiana. Podemos verlo como una señal de que ha perdido el vuelo y por eso debe permanecer una noche en Memphis. De nuevo la acción se inicia de día e irá desarrollándose hasta el día siguiente.

Mientras Luisa deambula por las solitarias calles de la ciudad, todavía bañadas por la luz del sol, encuentra a Will Robinson (Rick Aviles) arreglando su furgoneta. Tal y como sucedía con los turistas nipones y Charlie, el barbero. El espectador todavía no sabe que esos personajes, aparentemente accesorios, serán los protagonistas de la tercera historia.

Entra en un pequeño establecimiento de revistas y periódicos y compra uno en cuya portada aparece una noticia referida al fantasma de Elvis. El tendero le sugiere que compre algo más. Ha advertido que es una mujer extranjera y sola en una tierra desconocida y le invita a hacerse con una guía y algunas revistas. Ella se niega inicialmente, pero él se lamenta de que si la gente únicamente entrase y se llevase un periódico le resultaría muy difícil subsistir. Le muestra todo un catálogo de revistas de diversa índole (incluyendo coches y musculación masculina) y en el siguiente plano vemos de nuevo a Luisa caminando con un paquete enorme de revistas. Seguramente ha debido comprarlas todas. Se le caen y quedan desparramadas por todo el asfalto. Esta pequeña escena nos da varias pistas acerca del carácter del personaje y del tono del capítulo en general. Por una parte encontramos el tema del fantasma de Elvis, que será el hilo conductor de todo el episodio. Por otra, el desinterés de Luisa con respecto al dinero. Más allá de la bondad de la italiana, se halla ese desapego por lo monetario, tal y como sus acciones irán constatando a lo largo de todo el capítulo.

Luisa entra a una cafetería desierta. Únicamente dos tipos están apoyados en la barra. Uno de ellos sale y el otro se aproxima a la italiana. El tipo se sienta enfrente de ella y se pone a contarle una historia. Sin duda, una anticuada leyenda urbana ideal para engatusar a los turistas o a los extranjeros. En líneas generales es otra variación sobre la leyenda popular de la autoestopista, pero sin advertencia de por medio. El charlatán se supone que ve varias veces a un autoestopista hasta que se decide a recogerlo. El señor quiere ir a Graceland y el conductor, finalmente, descubre que se trata del fantasma de Elvis. Como un buen quiromántico, el narrador va reteniendo la información dispersa que Luisa da acerca de ella misma, como su procedencia, y la adapta al texto. El supuesto fantasma de Elvis le dice que dentro de un año encontrará a una mujer romana en ese local y que debe darle una cosa. Esa cosa resulta ser un peine, el peine de Elvis. También se supone que ella debe darle diez dólares por la entrega. En ese momento Luisa advierte el timo pero en lugar de negarse a entregar el dinero le da diez dólares por el peine y otros diez para que el tipo se marche.

Al margen del matiz folclórico de la historia, el detalle del peine es significativo. No obstante, no tan significativo como otros elementos que aparecerán en el capítulo, como la aparición del propio fantasma de Elvis. Dicho de otro modo, podríamos tratar de argumentar que aquí encontramos un rechazo de lo americano al despreciar uno de sus iconos más representativos, al menos desde un punto de vista pintoresco. Pero no hallamos indicios suficientes para afirmarlo. En efecto, en este apartado la cuestión del estilo es mucho menor que en el resto. El peine de Elvis, por tanto, es un pequeño juego de interconexión entre todos los episodios y su importancia reside justamente en ese esfuerzo por vincularlo todo.

Luisa abandona el local y encuentra a los dos tipos en un callejón. La llaman, pero ella no presta atención y sigue caminando. Sin duda esta pequeña escena es de las

más tensas de toda la filmografía del director de Akron, a pesar de no ser particularmente explícita o con un desenlace desagradable. La italiana vislumbra el hotel a lo lejos y decide resguardarse. El destartalado hotel se convierte en un refugio. Esto resulta curioso y hasta cierto punto irónico ya que cerca de éste se halla el hotel donde Martin Luther King fue asesinado. Se supone que James Earl Ray asesinó a Luther King desde el edificio donde se rodaron los interiores de *Mystery Train*, con lo que se añade un *plus* extrafílmico y anecdótico al relato<sup>134</sup>.

Antes de que Luisa entre en el hotel, Jarmusch nos presenta al otro personaje femenino de la historia. Se trata de DeeDee, una chica que lucha con los empleados para que la dejen pernoctar por menos dinero de lo que cuesta la habitación. Como se verá más tarde, no tiene un dólar. Ya desde el principio, advertimos que se trata de una mujer que no para de hablar. Se reproduce ligeramente la escena de la visita al Sun Records, ya que se une a una americana que habla muy deprisa y una extranjera. La diferencia estriba en que Luisa domina un poco más el idioma que los japoneses. El recepcionista se niega a cobrarle menos y DeeDee está dispuesta a marcharse entre quejas. En ese momento aparece Luisa. De nuevo el paquete de revistas se le cae. En medio de la confusión, el personaje interpretado por Screamin' Jay Hawkins le dice que está dispuesto a cobrar la mitad de la tarifa porque hay muchas habitaciones libres. En el fondo, podemos intuir que el hotel está vacío (a excepción de los dos empleados y los japoneses). Casi podríamos hablar de un hotel fantasma que se ajusta perfectamente al planteamiento global del film, reforzado por las tomas de las calles prácticamente desiertas. Luisa sugiere que pasen la noche juntas ya que no le apetece dormir sola y propone compartir los gastos. DeeDee acepta, añadiendo que “ya arreglarán cuentas en la habitación”. El recepcionista manifiesta su satisfacción y le dice a DeeDee que al

---

<sup>134</sup> Véase sobre esto Hertzberg, 2001: 128.

final todo se arregla. Se dirige al botones, pero en realidad es un guiño al espectador, y añade que, además, no perderán dinero. El comentario nos hace pensar en las comedias televisivas donde los actores interpelan a los espectadores como si el resto de los actuantes no pudiese oír. Detrás de Luisa vemos un cartel que anuncia un club llamado “Club Paradise”. La referencia a *Extraños en el paraíso* es clara. Sin duda, Memphis visto por Jarmusch es tan poco paradisiaco como Florida en el film anterior. Si atendemos a las declaraciones del director que sitúan el lugar de nacimiento de una parte de la cultura norteamericana en ese lugar, apreciamos su ironía en toda su magnitud: América, desde sus orígenes, es un lugar poco paradisiaco y el sueño americano se convierte automáticamente en un relato sin encanto ni esperanzas.

A pesar de no ser un lugar idílico, el hotel –y por extensión, toda la cultura norteamericana- se presenta como un escenario “exótico”, gracias al mestizaje y el multiculturalismo. En él se han reunido japoneses, italianos, personas de color y americanos a la deriva. Toda una representación de esa otra América ajena al sueño americano.

Luisa y DeeDee suben a la habitación acompañadas por el botones. En esta ocasión Luisa, haciendo gala de su desapego al dinero da una buena propina (en dólares). El botones se muestra sorprendido por lo excesivo del importe. Tal y como era fácil de suponer, tampoco en esta habitación hay televisor, pero sí el retrato de Elvis. Las dos mujeres se meten en sus respectivas camas y comienza una conversación sobre el amor. O mejor dicho, sobre el fracaso del amor. DeeDee cuenta cómo se ha separado de su novio a pesar de estar enamorada de él. El novio resulta ser un tal Johnny (uno de los protagonistas del tercer episodio, como el espectador descubrirá posteriormente), un inglés al que todos llaman “Elvis”, muy a su pesar, que se pasa el día “ahí sin decir nada”. La queja de DeeDee nos recuerda a la de la mayor parte de las mujeres en los

films de Jarmusch, especialmente con respecto a los personajes interpretados por John Lurie en *Extraños en el paraíso* y, sobre todo, *Bajo el peso de la ley*, y en el presente largometraje el paralelismo con Jun es absoluto. El retrato del varón como un ser prácticamente estúpido e infantil cruza toda la filmografía del autor de *Mystery Train*. DeeDee menciona el hecho de que Johnny quiere casarse con ella, pero no puede ser. Charlie, su hermano, tiene una peluquería. Ese Charlie resultará ser el tercer integrante del desastroso trío de la tercera parte del film y al que el espectador ya vio, sin saberlo, en “Lejos de Yokohama”, durante el vagabundeo de los dos jóvenes nipones. Además, descubriremos posteriormente que Charlie pensaba que ellos estaban casados. Mientras va relatando todo esto a una silenciosa Luisa, de pie junto a la ventana (como en el caso anterior) se escucha de fondo el sonido de un tren. Otro plano desde el interior de la habitación nos lo muestra cruzando a lo lejos, en este caso de izquierda a derecha –lo contrario que el tren que Jun divisa-. Como ya hemos apuntado anteriormente, además de ser una referencia directa al cine de Ozu, el tren representa la posibilidad de una nueva vida. DeeDee confiesa que se marcha a Natchez (curiosamente en Mississippi, esto es aproximándose al lugar donde se desarrolla la trama de *Bajo el peso de la ley*). El monólogo de DeeDee está repleto de elementos a tener en cuenta. El primero de ellos es la manifestación más clara o explícita de todo el largometraje de uno de sus temas centrales: la transitoriedad del amor y una cierta incredulidad con respecto a su perdurabilidad salvo en los cuentos de hadas (Bob y Nicoletta en *Bajo el peso de la ley*). En este largometraje, al igual que sucede en *Noche en la Tierra*, aunque de modo más diluido, se refleja el movimiento del amor desde la juventud hasta la madurez. DeeDee reprocha a Johnny “quedarse ahí y no decir nada”. Jun se limita a no hacer ni decir nada también y Mitzuko pone el dedo en la llaga al mencionar el fantasma de la infelicidad. Es fácil transitar de un momento a otro. La relación de los japoneses en el futuro puede

ser similar a la de Johnny y DeeDee. Jarmusch no niega que el amor exista (de hecho es la base de su propuesta cinematográfica), pero plantea que no es suficiente por sí mismo (la idea del amor romántico mal comprendido tal y como ha sido atacada por Erich Fromm entre otros) y, desde luego, no es duradero.

Por otra parte se acentúa la referencialidad externa e interna. Es decir, se rescatan o adelantan aspectos que sólo se descubrirán posteriormente (como quién es Johnny o Charlie) y también se hace alguna alusión extrafílmica, como por ejemplo el origen británico de Johnny. A pesar de que Joe Strummer, el actor que lo interpreta, nació en Ankara (Turquía), se desplazó a Gran Bretaña a los nueve años y allí desarrolló toda su carrera musical como líder de *The Clash* (y posteriormente de *The Mescaleros*, mucho menos conocidos). La procedencia británica (real y en la ficción) de Johnny añade otro miembro a las filas de los extranjeros que pueblan el universo de *Mystery Train*. Lo irónico es que se le apode Elvis debido a su peinado (de nuevo la cuestión del estilo) y que sea un extranjero el que encarna el “verdadero espíritu americano”.

Luisa no menciona nada acerca de su esposo, ni de los motivos que le han llevado hasta esa habitación, pero sí menciona el suceso de la cafetería. DeeDee acaba la historia antes de que lo haga su compañera de habitación y añade que se trata de un viejo timo local. La conversación es interrumpida por los gemidos de dos personas haciendo el amor. El espectador ya puede imaginarse que se trata de la pareja de japoneses de la habitación contigua y, a partir de este momento, puede hacerse una idea de que la trama se está desarrollando simultáneamente. Movidas por la envidia o una cierta nostalgia, y ligeramente incómodas –no hay que olvidar que son dos absolutas desconocidas asistiendo indirectamente al acto sexual de otros dos desconocidos- las dos mujeres deciden dormirse. DeeDee pregunta si puede encender la radio, Luisa dejar la luz encendida. Suena de nuevo “Blue Moon” y al espectador ya no le queda duda de

que la trama se desarrolla en paralelo. Por supuesto, todavía no puede saberse el origen de algunos sonidos, como el de la pistola del primer capítulo, o la continuidad de personajes como Charlie, Johnny, etc.

DeeDee duerme plácidamente, pero Luisa es incapaz de hacerlo. En ese momento vemos aparecer el fantasma de Elvis ataviado con su típico traje de lentejuelas. Le pregunta a la italiana, que permanece estupefacta, dónde se encuentra. Presenta buenos modales, ligeramente anticuados (no por ser buenos), semejantes a los de un campesino sureño. La mención de la buena educación de Elvis ya había sido hecha por el tipo que asalta a Luisa en la cafetería, de modo que podemos llegar a pensar que se trata de una ensoñación. Pero siguiendo el juego que plantea el film en su conjunto, asumiremos que se trata del verdadero fantasma de Elvis. De todos modos, es irrelevante. Lo verdaderamente significativo es su última declaración. Tras pedir disculpas, dice: “Debí coger mal la dirección o algo así”. ¿Era esa leyenda urbana cierta?, ¿a qué dirección se refería?, ¿a la que le conduciría al sitio donde se dirigía?, ¿a la dirección global de América y el espíritu americano y que él representa? Luisa llama a DeeDee, pero antes de que se despierte, el fantasma ha desaparecido y vuelve a dormirse. Luisa permanecerá despierta. El espectro de Elvis se le ha aparecido a una extranjera en una noche de insomnio. No encuentra el regreso a casa porque esa casa, esa América a la que él pertenece ya no existe. Ha sido sustituida por una serie de iconos y manifestaciones culturales externas y populares: rutas turísticas, peinados característicos, un buen puñado de canciones y muchas fotografías. El fantasma de Elvis encarna el fin o el carácter ilusorio del sueño americano. Esa América, sencillamente, ha desaparecido. En trabajos posteriores que caen fuera de la presente investigación, Jarmusch se planteará cómo un sueño así ha podido existir alguna vez en una tierra

fundada sobre un genocidio<sup>135</sup>. Por eso, justo antes de desaparecer, el fantasma de Elvis añade: “Sería mejor que me fuera”.

Amanece y Luisa sigue despierta e impactada. En la recepción se escucha la radio. El locutor informa de que la policía busca a tres individuos sospechosos de haber atracado una licorería. Van armados y son peligrosos.

Las dos mujeres se disponen a partir. DeeDee coge todas las revistas para leer algo en el tren. Comienza a hablar del dinero de la habitación, pero Luisa, antes de que la otra mujer acabe, saca doscientos dólares y se los entrega. Un último ejemplo del desapego y también de malinterpretación lingüística. Curiosamente, es la primera vez que Luisa interrumpe a DeeDee y no a la inversa. Se oye el disparo y Luisa añade “Quizá un 38”. La familiaridad con las armas confirma la profesión del marido fallecido de la italiana. Al mismo tiempo cierra el episodio del mismo modo que el anterior, con la relación entre América y la violencia. La figura del italiano inserto en la cultura americana y su relación con la violencia será posteriormente retomada por Jarmusch en *Ghost Dog*. Otra clara señal de que ese sueño americano es internacional e intercultural e igualmente frustrado. *Noche en la Tierra* lo sugerirá y *Ghost Dog* lo constatará.

### *Perdidos en el espacio*

Johnny se halla en el interior de un típico bar americano conversando con un compañero negro. Como advertiremos posteriormente, por la puerta de ese local ya habían pasado los dos turistas japoneses durante su peregrinaje. Pone “Memphis Train”

---

<sup>135</sup> Véase *Dead Man* y el estudio de Rosenbaum sobre la misma (Rosenbaum, 2000).



de Rufus Thomas en el *jukebox* y enciende dos cigarrillos con un mechero tipo *Zippo* (anacronismo señalado a propósito de la escena en la que el propio Rufus pide fuego a los japoneses). Entre bebidas alcohólicas hablan sobre el desempleo. Acaban de despedir a Johnny. Toda la ciudad parece estar en paro, lo que nos recuerda a los protagonistas de *Extraños en el paraíso*. Al fondo hay tres tipos grandes, de color, jugando al billar. Uno de ellos se refiere a Johnny como Elvis cuando éste tira un vaso y lo rompe, a lo que este responde que no le llame así y que si no sabe su nombre se refiera a él como Carl Perkins Junior. “¿Acaso os llamo yo Sam y Dave?” –como es sabido, un dúo que firmó con la Stax-. Uno de ellos, mastodóntico, se acerca a él y le dice “Oye tío, yo me llamo Dave”. El amigo negro de Johnny impide la pelea. Lo importante de este momento es por un lado la mención de Carl Perkins y la negativa de Johnny a ser comparado con Elvis. La relación con Jun es inevitable. Al igual que éste, Johnny se decanta por Perkins, compositor del tema “Blue Suede Shoes” que luego fuera popularizada por Elvis. No llegó a lanzar otro gran éxito y vivió a la sombra (musical) del *Rey*. Lo irónico es que ambos, a pesar de su rechazo del héroe, lucen un peinado similar (motivo por el que se apoda a Johnny de ese modo). Otro dato, éste de carácter metacinematográfico, tiene que ver con la propia biografía de Joe Strummer. Strummer, entre otros estilos musicales, cultivó el *rockabilly*, estilo en el que el propio Perkins fue pionero.

Johnny saca una pistola, bastante afectado por el alcohol. Su compañero le insta a que la guarde. La pistola en este contexto es una mención explícita de que la violencia es el recurso del débil. Tras sentirse físicamente inferior, Johnny ha optado por hacer gala de una falsa superioridad. Jarmusch no hace de la raza el motivo de dicha superioridad (Johnny está en un bar de negros, pone música negra), sino que muestra un arma para dejarla patente.

A continuación, mediante un corte, el director nos conduce a la barbería de Charlie, donde éste le está cortando el pelo a un tipo y, mediante otro corte, a la habitación de Will Robinson, que está calentando un *marshmallow* en un hornillo. En ese momento recibe una llamada del compañero de Johnny, quien le informa de que éste está tonteando con una pistola y le sugiere que vaya a por él, a ser posible acompañado. Ese acompañante será Charlie. El siguiente plano nos muestra a Charlie y Will llegando al *Shades* en la furgoneta que se vio en el capítulo anterior. Charlie propone quedarse fuera porque ese no es su barrio. Will le contesta que no se preocupe, que “Dejan entrar a los blancos”. Entre Will y un asustado Charlie consiguen sacar a Johnny del local. En la puerta hay clavado un poster de Martin Luther King, quien, además de ser un icono de la cultura negra, es una clara referencia al hotel donde todos se alojarán (por el motivos ya comentado un poco antes). En la puerta, Johnny sugiere dar la vuelta en el coche de un tal Earl, algo rápidamente impedido por Will. Charlie pregunta “¿Quién es Earl?”. No podemos evitar que acuda a nuestra mente el pasaje de *Pulp Fiction* donde el personaje interpretado por Bruce Willis llega a recoger a su novia (Maria de Medeiros) montado en una motocicleta de un tal Zedd. Ella pregunta “¿Quién es Zedd?” a lo que él responde “Zedd está muerto, nena, Zedd está muerto”<sup>136</sup>. Deciden, a pesar de las objeciones de Charlie, dirigirse a una licorería. De camino pasan por delante de una destartalada Stax, únicamente reconocible por unas pintadas donde se lee el nombre. Antes de entrar al establecimiento, Will anuncia que tiene que mirar la correa de la furgoneta, que es, presumiblemente, lo mismo que estaba haciendo cuando lo vimos por primera vez en el episodio anterior, durante el paseo de Luisa.

---

<sup>136</sup> Hay multitud de comentarios en la red que sugieren que el tal Zedd no es sino un homenaje a Nick Zedd. Tarantino por su parte siempre ha negado esto.

Los dos personajes blancos entran al local, regentado por un dependiente interpretado por Rockets Redglare y pide dos botellas de bourbon<sup>137</sup>. Will entra un poco después y coge una botella. El empleado le pregunta si va a comprarla o si va a jugar con ella toda la noche. Y, dirigiéndose a Johnny, del mismo modo que hiciera el recepcionista cuando se resolvió el problema de la habitación de DeeDee, añade: “A los negros siempre hay que tenerles el ojo encima”. A modo de respuesta, Johnny saca una pistola. El encargado le hace frente y le dice que tendrá que usar ese arma, algo que el inglés hace sin dudar. Comienza una huida al son de una pieza de John Lurie que nos recuerda a la música que acompaña a los tres presidiarios de *Bajo el peso de la ley* durante su escapada. Tras unos lamentos y quejas y un breve nerviosismo moderado, la conversación de los tres fugados cambia de tercio. No es difícil ver aquí otra parodia del cine de acción. El atraco ha sido llevado a cabo sin premeditación y sin el consentimiento de dos de los participantes; el momento de pugna entre el encargado de la licorería y Johnny ha sido mínimo, sin tensión y la huida se convierte en un pretexto para abordar otras cuestiones.

El momento de tensión se disipa cuando Charlie afirma que su mujer va a matarle. Los otros dos compañeros comienzan a reírse. Will dice sentirse afortunado de no estar casado y Johnny confiesa que DeeDee lo ha dejado, justo antes de enterarse de que lo habían despedido. El fragmento, proyectivamente, evoca sin duda al episodio de Helsinki de *Noche en la Tierra*, donde dos compañeros suben a un taxi a un tercero, también borracho, al que acaban de despedir y al que su mujer ha abandonado. Comienzan a dar vueltas por la ciudad en una escena cargada de elipsis y pantallazos en negro que nos recuerdan a los famosos cortes de *Extraños en el paraíso*. Al igual que

---

<sup>137</sup> A modo de dato curioso, podemos señalar que el importe de la compra es veintidós con diecisiete. Veintidós dólares es lo que cuesta una habitación en el hotel donde todos se alojan, aunque ellos no pagarán la tarifa.

sucediese allí, más relevante que las palabras son los gestos. En especial los del personaje interpretado por Steve Buscemi. Hasta el momento no ha probado una gota de alcohol pero, viendo a sus dos compañeros y haciéndose cargo de la situación, tras pasarle la botella a sus compinches, decide dar unos tragos de bourbon. Charlie incide en el nombre de la bebida: “*Butchers*”<sup>138</sup>. El coche pasa por debajo de un puente sobre el cual circula un tren. De este modo se transita de una escena a la siguiente. Will enciende la radio y escuchamos por tercera vez la presentación de “Blue Moon” en la versión de *El Rey* y el Dj menciona la hora (las 2:17).

Mediante un corte, el director nos lleva hasta el hotel, a la recepción, donde en la radio, además de publicitarse un nuevo restaurante de comida rápida de marisco, se hace referencia a la hora (las 2:20). En ese momento aparecen los tres fugados. Will Robinson resulta ser el cuñado del recepcionista y le pide que le aloje en alguna habitación. El modo de expresar la situación en la que se hallan y lo que desean no puede ser más significativa: están en líos y necesitan “ser invisibles” por unas horas. ¿Qué mejor sitio para ser invisibles que el interior de un hotel fantasma? El recepcionista pide al botones que les dé la llave de la habitación número 22 (casualmente lo que cuesta la noche allí –y dos botellas de *Butchers*- pero que ellos no van a pagar). A Charlie se le cae una botella de bourbon (como a Luisa las revistas). El recepcionista comenta algo que puede darnos una clave del significado de esos repetidos accidentes y del tema “Blue Moon”, además de los ya mencionados: “Tío, te han echado una maldición, tan seguro como que la *luna* gira alrededor de la tierra” (las cursivas son nuestras). Al igual que en el caso de Luisa, Charlie tiene contacto con alguna epifanía del espíritu de Elvis.

---

<sup>138</sup> “Butcher” en castellano es “Carnicero”.

Los tres compañeros entran en una habitación extremadamente cochambrosa. Pero no por ello exenta de los elementos propios de las demás, esto es, la ausencia de televisión y el retrato de Elvis. Este retrato presenta un aspecto acorde al resto de la habitación, dentro de un desvencijado marco azul (“Blue Moon”). A diferencia con las demás habitaciones, en ésta no hay radio, sino únicamente la cadena de seguridad. Will bromea diciendo que esa es la sala de las perversiones. Realmente la radio ya no es precisa dado que su función era la de informar y ya a lo largo de este capítulo hemos recibido toda la información necesaria. A partir de este momento, por tanto, sólo queda que se resuelva el pequeño enigma (si es que puede llamárselo así). Johnny dice que no puede librarse de Elvis al ver el retrato. También su fantasma le persigue. Comienza una de las conversaciones más reveladoras de todo el film, puesto que resuelve o sintetiza toda la temática de la película e incide en una de las cuestiones que se habían insinuado como de pasada: la cuestión racial. Recuerda a los diálogos que harían famoso a Tarantino. “Estamos en un barrio de negros, en un hotel de negros, con negros en la recepción, ¿por qué no ponen un retrato de Otis Redding o de Martin Luther King?” pregunta Johnny, a lo que Will, el negro del grupo, responde: “Porque los dueños son blancos”. A diferencia con *Bajo el peso de la ley*, donde a pesar de desarrollarse en Luisiana apenas había gente de color, aquí se habla de iconos blancos en un entorno lleno de negros. La gente de color desempeña labores de servicio. No es casual, por tanto que, en la escena que venimos analizando se mencione la serie “Perdidos en el espacio” y Robinson Crusoe. La serie narra las peripecias de la familia Robinson, que viaja en el tiempo (otra referencia a transito temporal en los films de Jarmusch –dentro siempre del tiempo presente-). En una ocasión quedan atrapados entre dos mundos, como los personajes jarmuschianos, y son incapaces de regresar a la Tierra. El integrante inglés del grupo no sabe qué es “Perdidos en el espacio”. Una gran serie a

juicio de Charlie y el relato de “Unos blancos gilipollas perdidos por ahí en otro planeta” en palabras de Will. Irónicamente, el apellido de Will es Robinson, como uno de los hijos de la familia que protagoniza la serie. “Como Robinson Crusoe”. La mención del relato de Defoe no es fortuita: naufragio, imperialismo y una tierra prometida para el hombre blanco. Por no hablar de la presencia de Viernes. “Pues me perdí ese trozo de la cultura americana” confiesa Johnny a propósito de la serie. “Pues la verdad es que no te has perdido mucho” añade Will. Johnny corta el discurso racial de su compañero negro al señalar que “No es culpa nuestra. Nosotros no elegimos ser blancos”. Indudablemente aquí se encierra otro de los habituales ataques jarmuschianos contra el cliché. Ya hemos hablado de esto en diversos lugares, pero aquí nos gustaría rescatar unas palabras del propio Jarmusch acerca de cómo construye a sus personajes. El ejemplo se refiere a Nadie (Gary Farmer), el indio de *Dead Man*, pero es aplicable a prácticamente toda la galería de personajes jarmuschianos:

A propósito de *Dead Man*, sólo quería construir un personaje indio que no fuera ni A) El salvaje que debe ser eliminado, la fuerza de la naturaleza que está bloqueando el camino hacia el progreso industrial, ni B) El inocente noble que lo sabe todo, que es otro cliché. Quería que fuera un ser humano complejo (Jarmusch entrevistado por Rosenbaum en 1996. Recogido en Hertzberg, 2001: 163)

Un breve inserto nos muestra la recepción. La radio informa que el vendedor de licores ha resultado gravemente herido, pero no ha muerto (con lo que desaparece el factor trágico de la trama). Acto seguido Jarmusch nos devuelve de nuevo a la habitación. Ya ha amanecido. Se retoma el tema de la ruptura con DeeDee, en el aniversario de su boda. Johnny confiesa que nunca se casaron, lo que hace que Charlie se irrite. La confesión, como se verá en el apartado dedicado a *Noche en la Tierra*,

comenzará a convertirse en otro de los elementos constantes de la obra posterior del director de *Mystery Train*. Esto refuerza nuestra idea del crecimiento de la complejidad temática de la obra de Jim Jarmusch y la referencia constante a aspectos abordados en sus anteriores films.

Johnny saca de nuevo la pistola y comienza a jugar peligrosamente con ella, apuntando directamente a su frente. Charlie se abalanza sobre él y se inicia un forcejeo que culmina con el disparo en el muslo de Charlie. De este modo se resuelve el misterio de un modo bastante ridículo. Charlie sólo atina a decir: “¡Increíble! ¡Primero no eres mi cuñado y ahora me pegas un tiro!” A modo de anticipo, señalaremos que la relación difícil entre cuñados será otro de los motivos (secundarios) de *Noche en la Tierra*, su siguiente film.

Un fundido a negro nos lleva a la escena final, construida mediante un montaje en paralelo clásico, no por bloques estancos a modo de historias independientes, sino mezclando las diferentes líneas de acción que ya el espectador sabe se desarrollan simultáneamente. Los japoneses suben al tren y repiten el ritual inicial de compartir los cascos para la audición de música. Mitzuko comenta de pasada que esa mañana había visto Graceland y anuncia que ahora van a ver la casa de Fats Domino en Nueva Orleans (un regreso a las tierras de *Bajo el peso de la ley*). De un golpe ha eliminado lo que sería el punto álgido de un viaje al lugar de nacimiento de Elvis (con lo que se desacraliza o desmitifica el icono americano). Así Jarmusch persiste en su alejamiento de los lugares transitados y los momentos de clímax narrativo. DeeDee entra en plano y pregunta a los japoneses si ese es el tren de Natchez. Mitzuko entiende “Matches” (cerillas), lo que cierra su intervención con un malentendido lingüístico y una referencia al principio (las cerillas de Rufus Thomas en la estación) –con lo que se refuerza el carácter circular del relato-. Vemos a Luisa corriendo para coger su avión que parte

hacia Roma y a los tres fugitivos continuando su huida<sup>139</sup>. Suben a Charlie en la parte de atrás del *pickup* y le dicen que en Arkansas un médico lo curará. De repente surge una discusión sobre qué sonido se escucha. Johnny escucha el tren (el autor del disparo piensa en una nueva vida), Will unas sirenas (el presidio). Los sonidos comienzan a solaparse entonces y entra dentro del plano un tren (el mismo en el que viajan los japoneses y DeeDee). La furgoneta arranca y escapa al lado del tren. Un coche de policía cruza la pantalla cuando el coche de los fugados toma otra dirección. Es el modo que tiene el director de cerrar este film de un modo abierto y circular a la vez. Por una parte todo termina, visualmente, como empezó. Pero por otra hay una posibilidad de que las cosas sean de otra manera. El tren. ¿Comenzará una nueva vida DeeDee en Natchez? ¿Cogerá finalmente el avión Luisa? ¿Soñarán el sueño americano Mitzuko y Jun en Nueva Orleans? ¿Escaparán Charlie, Will y Johnny “Elvis” de la policía? No hay modo de saberlo. “Little” Junior Parker comienza a interpretar el tema “Mystery Train” y con él la vida vuelve a ponerse en movimiento dentro de la incesante rueda del “eterno retorno de lo diferente”, como lo hemos llamado en alguna ocasión sin pretensiones de acuñar una expresión.

Un músico de color cierra musicalmente el film que abriese un blanco interpretando la misma canción. A pesar de que todo apunta a que la película se cierra con un tema que puede sugerir que finalmente el “triunfo” está del lado de los rechazados del sueño americano, Jarmusch tiende una mano a la comunicación. “Mystery Train” fue compuesto por Junior Parker en colaboración con Sam Phillips, fundador del sello Sun Records y, huelga decirlo, blanco. Si en *Dead Man* se dictamina que América se erige gracias al genocidio, en *Mystery Train* se aborda el tema del

---

<sup>139</sup> También huyen de día. Recuérdense los comentarios de este aspecto a propósito de *Bajo el peso de la ley* y la parodia del género negro.



“apropiacionismo” y la mezcla de culturas (aunque también la segregación). El director se muestra crítico, pero no grave ni dogmático. Si bien es cierto que la Sun Records en su mayor parte produjo a músicos blancos, también grabó discos de intérpretes de color; aunque seguramente el tema “Mystery Train” sea más conocido en la versión de Elvis, también se hace referencia a la popularización de un tema compuesto por un blanco llevada a cabo por otro blanco. Nos referimos a “Blue Suede Shoes”, a Carl Perkins y Elvis.

### *Afterpop*

Efectivamente éste es un film “político”, al menos el más político, junto con *Dead Man*, de la filmografía de Jim Jarmusch. Ahora bien, si atendemos al estilo, advertimos que su discurso se aleja del panfleto y no adopta en absoluto posiciones dogmáticas. Hemos dado numerosos ejemplos de su alejamiento de dicho fanatismo y hemos tratado de poner de manifiesto su preferencia por el diálogo y la comunicación entre culturas antes que por los tópicos. Evidentemente, como toda obra de arte, su cine es ideológico. Pero, remitiéndonos al principio de este estudio, no hay adscripción a programa político alguno. Este limbo nos sirve también para ilustrar la difícil catalogación de Jarmusch en términos de moderno/posmoderno. Si, en última instancia, establecemos como rasgo definitorio entre ambos la presencia o ausencia de carga política y una cierta desesperanza, resultará prácticamente imposible vincularlo a uno u otro movimiento. Hay carga política, es moderno; no hay panfleto, es posmoderno. Hay esperanza, no es posmoderno... Como vemos, su obra queda en una deliciosa indeterminación, en una apertura tal como la del final de sus propios largometrajes<sup>140</sup>.

---

<sup>140</sup> Cfr. Viejo, 2001: 111.

A propósito del aspecto lúdico del enfoque jarmuschiano nos gustaría señalar una curiosidad. No es particularmente relevante, pero nos da un indicativo de la extremada conexión de todos los elementos, por insignificantes que parezcan, dentro de su obra. Durante los créditos finales, en uno de los insertos fílmicos, se ve desde la ventanilla del tren el hotel donde se ha desarrollado gran parte de la trama. En ese momento podemos advertir su nombre: “Arcade”. “Arcade” puede ser entendido, al menos, en dos sentidos. Uno de ellos es “Galería comercial”, el otro “Salón de juegos”. La primera acepción es irónica por dos razones: porque resulta difícil imaginar un lugar menos encantador para los negocios y –lo cual es más significativo- uno de los temas que todo el film es justamente el desprecio o despreocupación por el dinero. La segunda acepción nos da una pista sobre el carácter lúdico del film a pesar de su carga política. Asimismo es también un buen lugar para que se alojen personajes bastante infantiles. Con estas pinceladas pretendemos también señalar hasta qué punto se hace necesario visionar cada película varias veces para poder percibir todos los detalles y ver algo más que “otra película de cine independiente”. Aquí se encierra un ataque, indirecto si se quiere, a la noción de espectador pasivo, que suele consumir cine de entretenimiento (un cine no consumido exclusivamente por espectadores pasivos y contra el cual no tenemos nada, dicho sea para evitar malentendidos y para eliminar toda sospecha de esnobismo de nuestro discurso).

*Mystery Train*, además de los ya conocidos temas de Jarmusch (la soledad, la incomunicación, la presencia del extranjero, las cuestiones lingüísticas, las reflexiones sobre el tiempo, etc.), añade otro: la transitoriedad del amor. Esta problemática volverá a ser explotada en trabajos posteriores como *Noche en la Tierra* o *Flores rotas*. En el fondo, encierra una reflexión sobre lo transitorio en general. Todo está sometido a un profundo cambio y los intentos de fijar el movimiento a través de iconos o un estilo de

vida que ha desaparecido fracasan. Éste es el motivo por el que el fantasma de Elvis o los viajeros “Perdidos en el espacio” no consiguen regresar a una casa que ya no existe. La representación del amor a lo largo del tiempo permite ilustrar el cambio de una manera muy gráfica y vinculando otros aspectos como la incomunicación y el hastío en la vida cotidiana. Por obvio que resulte, todo cambio no implica necesariamente una mejora. Jarmusch no sugiere del todo que de un momento de esplendor se haya pasado a otro de decadencia. Más bien sugiere que esa decadencia estaba insertada, agazapada, en el mismo esplendor. De aquí reflexiones como el apropiacionismo o la segregación racial en el periodo feliz de los años cuarenta y cincuenta; de aquí la visión de una nación fundada en la violencia y nacida de un genocidio. No obstante, y esto es perceptible en toda su obra, se da un cierto reconocimiento de que el pasado es un lugar más feliz o, al menos, más lleno de esperanzas. El pasado colectivo y personal. Afirmación que queda reforzada por la presencia de objetos y elementos “clásicos” (cerillas, mecheros *Zippo*, rock’n’roll, etc.) y por el propio desarrollo de los acontecimientos. Es curioso ver de qué modo el director transita de la historia personal de sus personajes a la general. Jarmusch fractura la de cada uno de ellos y muestra su futuro encarnado en otro personaje, como señalando que sucede (o puede suceder) a cualquiera. El presunto fracaso amoroso de Mitzuko y Jun no es escenificado por ellos, sino que el director opta por trasladarlo a otros personajes y otras relaciones. En el caso de *Mystery Train* a Johnny (claramente vinculado con Jun) y su relación con DeeDee, otra parlanchina. En *Noche en la Tierra*, especialmente en el episodio de Los Angeles, el futuro de Corky (Winona Ryder), se insinuará en el personaje interpretado por Gena Rowlands o en los tres borrachos que viajan en taxi por las calles de Helsinki y que, como hemos indicado, guardan una estrecha relación con los tres fugitivos del último episodio del film que aquí nos ocupa. La ilusión, la esperanza se asocia al periodo de

juventud (Mitzuko y Jun, Corky) y el desencanto a la edad madura (Johnny, Victoria, borrachos de Helsinki, Don Johnston). Extrapolando esto a un marco más general, podemos dictaminar que es lo mismo que sucede a América, una nación llena de sueños, de un gran sueño, que con el tiempo se ha convertido en mera utopía.

Jim Jarmusch, a pesar de su esbozo desencantado, nunca abandona la esperanza. Fílmicamente esto queda puesto de manifiesto mediante finales siempre abiertos. Pero incluso en su tratamiento de lo cotidiano es perceptible. Breixo Viejo apunta a propósito de lo cotidiano en Jarmusch que:

En el cine de Jarmusch lo *cotidiano* no es un fin en sí mismo, aunque a veces pueda parecerlo. En sus películas ciertos ritos del modo de vida actual carecen de sentido, pero los individuos marginados que se ven definidos por ello, no. La presentación de la vida cotidiana en Jarmusch es, como en Ozu y el Bresson, una etapa dentro de un estilo, pero dicha etapa no prelude un tiempo de redención religiosa. En el caso de Jarmusch, la desdramatización induce a un estado de reflexión moral (Viejo, 2001: 75)

En efecto, lo cotidiano en Jarmusch no es un fin en sí mismo. Al igual que sucede en los relatos de Raymond Carver, como también ha apreciado Viejo. De ahí que tanto el realismo de Jarmusch y Carver deba ser replanteado. ¿Qué consideraciones podemos llevar a cabo acerca de lo cotidiano en Jarmusch? En primer lugar, como hemos señalado, los objetos son tomados del pasado, de un pasado reciente, de una generación “feliz”. Por otra parte, la relación entre objetos y personajes está sacada de contexto o es paródica (*Tv Dinner*). Esa descontextualización permite que el objeto sea visto mediante otra óptica. Los objetos encarnan otros significados diferentes al habitual y están cargados de nuevas posibilidades (si felices o no es algo que Jarmusch deja a nuestra consideración). El distanciamiento jarmuschiano no es, por tanto, religioso –

como en el caso de Bresson u Ozu- ni político –como el brechtiano- sino poético. Al alejarse de la visión convencionalmente establecida de las cosas, permite que otras opciones, otras esperanzas salgan, o tengan la posibilidad, de salir a flote.

Hemos tratado de mostrar hasta qué punto cultura popular y alta cultura (menos presente en este film, aunque también) se entremezclan en la obra de Jarmusch. Desde el principio Jarmusch se hizo eco de la tradición *pop* y trató de integrar elementos populares entre reflexiones “cultas” o para hacerlas más ilustrativas (recordemos el comentario de la *nouvelle vague* y el rock’n’roll). Pero con el paso de tiempo, la situación ha cambiado. Uno de los problemas que nos encontramos, al menos a nuestro juicio, en muchas de las manifestaciones “artísticas” (permítansenos las comillas) de la actualidad es la presencia masiva de elementos populares y un escaso conocimiento de la tradición artística<sup>141</sup>. Esta es una opinión particular y no pretendemos polemizar con nadie. Es cierto que en un determinado momento, anterior incluso al *pop art*, resultase imprescindible desprender al arte de la capa elitista y esnob. Pero tenemos motivos para seguir hablando de un cierto esnobismo en algunas producciones artísticas actuales, no ya por su excesivo contenido cultural sino por cuestiones paralelas, tales como la necesidad de estar inmerso en un determinado subgrupo –que no contexto histórico- para poder comprender o disfrutar mínimamente de ellas. Hoy más que nunca se hace difícil establecer si una cosa es arte o chorrada<sup>142</sup>. Algo que puede deberse al hecho, positivo en sí mismo, de la democratización del arte y de la mayor producción de objetos aspirantes a ser considerados artísticos, hecho que nos obliga a extremar la atención.

---

<sup>141</sup> Debemos añadir que, afortunadamente, hay numerosas y notables excepciones a lo que acabamos de apuntar.

<sup>142</sup> Aquí hacemos un guiño al texto de Ian Ground, *Art or Bunk?* Hay una reciente traducción al castellano de la mano de Salvador Rubio Marco: Ground, 1989.

Al hilo del análisis de este largometraje se suscita una serie de preguntas: ¿Qué peso tiene la cita culta en los films de Jarmusch? ¿Qué función cumple esa hibridación de alta y baja cultura? ¿Es un mero aderezo? ¿Es un *plus* para iniciados? ¿Es una suerte de vinculación a la posmodernidad? Estas cuestiones, no obstante, encierran una trampa. Lo cierto es que deberían estar formuladas a la inversa y resumidas de este modo: ¿Qué papel desempeña la cultura popular en el cine de Jarmusch? La primera respuesta es simple: facilitar la digestión de una temática culta o dura que, de otro modo, no llegaría a un público ya no mayoritario pero sí más amplio. La segunda es de orden evolutivo dentro del cine del propio autor. En los años ochenta todavía se hacía necesario desacralizar la alta cultura y para ello nada mejor que el recurso a la cultura popular. Con el paso del tiempo, sin embargo, la situación se ha invertido por completo. Es como si Jarmusch hubiese cerrado un círculo: del elitismo a la “vulgarización” y de la excesiva vulgarización (no ya de sus trabajos, sino del panorama general) a un cierto endurecimiento de sus propuestas en el plano cultural y esto mediante la inclusión de referencias cada vez más cultas. Aunque cae fuera de nuestra investigación, debemos señalar que a partir de *Flores rotas* esa vuelta a la dureza cultural comienza a resquebrajarse de nuevo (aunque no a desaparecer por completo). Tendremos que esperar a la llegada de nuevos trabajos de este director para poder emitir un dictamen más acertado<sup>143</sup>.

Por otra parte, es preciso señalar que el conocimiento del pasado, incluso de lo que fuera cotidiano en ese momento, se convierte, gracias al peso de la historia, en un conocimiento cultural, por la razón de que el sujeto ya no tiene un conocimiento

---

<sup>143</sup> Sabemos que en *In the Limits of Control*, todavía no proyectada, aparecen obras de Tàpies (el protagonista, Isaach de Bankolé contempla, entre otras piezas, *Gran sábana*, localizada en el Reina Sofía). Pero el resto de imágenes a las que hemos tenido acceso apuntan en otra dirección más “comercial”. A fecha de hoy, por tanto, no podemos hacer un balance preciso.

inmediato (el que proporciona la contemporaneidad) del objeto. De modo que, tener un conocimiento erudito sobre la cultura del *rock* (un formato popular) cuarenta o cincuenta años después se convierte en un rasgo de (alta) cultura. Si retrocedemos más en el tiempo, se ve con mayor claridad. Una persona que hoy conociera las canciones populares del siglo XV, los utensilios de cocina del paleolítico o cualquier ejemplo que nos venga a la mente, automáticamente ese conocimiento se convertiría en “cultural”. Algo que no sucedería en el caso de las personas que hubieran vivido en esa época, para las que ese conocimiento sería cotidiano o inmediato. Así pues, esa “cultura popular” se transforma en otra cosa.

Quisiéramos cerrar este apartado con unas palabras de Jim Jarmusch publicadas originalmente en 2000. Estimamos que recogen perfectamente esta problemática y nos ofrecen una pista sobre la propia actitud del director, al tiempo que adelantan parte de nuestras propias conclusiones acerca de su proceso creativo (aumento de la complejidad y la densidad) y sobre su aportación general, extensiva a otros autores norteamericanos: la devolución de la herencia europea tras haber sometida a un *lifting* estilístico que no elimina necesariamente la carga cultural. La cita es la que sigue:

Amo la cultura popular, y espero que mi trabajo lo ponga de manifiesto. Cuando estaba en la facultad en Columbia, mi amigo Luc Sante y yo solíamos discutir con los académicos acerca de la jerarquía de la cultura. Diríamos, “Está bien, nos encanta escuchar a Bach, pero nos gustan los Ramones del mismo modo. Nos encanta Dante, pero también Charles Willeford”. ¿Y cómo puedes decir que Willeford es sólo literatura basura, pero Dante un clásico? Dante escribió en la lengua vernácula de su época, lo cual era inaudito y escandaloso. Fue la primera persona que usó el italiano hablado -¡justo como el *hip-hop* en la actualidad!- de modo que ¿cómo podría ser eso diferente a escuchar a Wu-Tang? No veo la diferencia. Por supuesto, ahora que soy más viejo, me veo a mí mismo defendiendo el reverso de la misma cosa, diciendo, “Ya sabes, me encanta la

cultura popular, pero chicos, ¿os suena Dante?” (Jarmusch entrevistado por Tod Lippy. Recogido en Suárez Sánchez, 2007: 167-168)

#### **2.4. *Noche en la Tierra*: La explosión de la intertextualidad. Referencias, autorreferencia y experimentos con la verdad**

A este último film que vamos a analizar deseamos prestarle una atención muy especial. Y esto por dos motivos principales. El primero de ellos es que *Noche en la Tierra* ha sido objeto de nuestras investigaciones durante mucho tiempo<sup>144</sup>. El segundo es que, como hemos repetido en diversas ocasiones, es una especie de puente entre su primera y su segunda etapa. Otra de las razones, secundaria, es de carácter sentimental y autobiográfica. *Noche en la Tierra* fue la primera película de Jim Jarmusch a la que nosotros tuvimos acceso. Durante un viaje a Inglaterra en 1992 adquirimos un ejemplar en VHS, un mes después de que la película se estrenase en los cines de nuestro país<sup>145</sup>. Los subtítulos estaban, evidentemente, en inglés. Años después, Televisión Española emitiría un ciclo sobre Jarmusch. Lejos de tratarse de una cuestión estrictamente personal, este hecho es un indicativo más de lo que venimos defendiendo: que el largometraje que nos ocupa supuso el lanzamiento definitivo del director, en términos “comerciales” o de difusión. A partir de ese momento, sus films llegarían a las salas de manera más regular. Es evidente que la presencia de grandes estrellas contribuyó decisivamente a ello.

---

<sup>144</sup> Hemos dedicado a ella un monográfico: Ródenas, 2009.

<sup>145</sup> *Noche en la Tierra* se estreno en España el 17 de junio de 1992.



Asimismo, *Noche en la Tierra* incluye una serie de innovaciones dentro de la propia filmografía jarmuschiana tales como: el uso de encadenados a modo de transición en algún momento, el abandono de la historia organizada en torno a tres bloques, la abundancia de planos medios y de primeros planos (a diferencia con sus otras realizaciones anteriores donde estos escaseaban o no estaban presentes)<sup>146</sup>, la desaparición de sus característicos *travelling* laterales, etc.

Pero también insiste en sus temas y estilemas conocidos: la soledad, la incomunicación, la figura del extranjero, la importancia del lenguaje, o, desde un punto de vista formal, un cierto estatismo de la cámara, la circularidad, la ausencia de artificios y otros elementos que iremos señalando oportunamente.

A nuestro juicio, *Noche en la Tierra* es la culminación de todos los planteamientos jarmuschianos hasta el momento de su estreno: recoge toda su problemática anterior y, al mismo tiempo, señala el curso que tomará su obra posterior.

Para los fines que nos hemos propuesto en la presente investigación, dos son los temas unificarán todo el capítulo: el primero es la mezcla/juego entre realidad y ficción, apoyado de manera principal en el mecanismo de la cita, el homenaje o la referencia (auto)biográfica<sup>147</sup>, y, siguiendo el hilo conductor de todo el texto, una reflexión sobre el insomnio americano, que se extenderá a otros puntos del globo (especialmente Europa). Sin pretender adelantar conclusiones, sí nos gustaría señalar, a modo de aperitivo, que ésta será una de las respuestas en forma de largometraje a una de las cuestiones más conceptuales que desarrollaremos en la última sección de esta investigación: la devolución de la herencia cultural europea (sobre todo) una vez

---

<sup>146</sup> Sin embargo serían el tipo de transición más empleado en *Ghost Dog*.

<sup>147</sup> Tres años más tarde, en 1994, Wes Craven extremaría este planteamiento en el film autoparódico *La nueva pesadilla de Wes Craven* (*Wes Craven's New Nightmare*).

sometida a un proceso de tamizado o reciclaje en tierras norteamericanas. En cierto modo el opuesto al primer viaje realizado por los Leningrad Cowboys de Aki Kaurismäki<sup>148</sup>, durante el cual los estafalarios músicos trataban de implantar su peculiar estilo en corazón de la cultura de las barras y estrellas.

A diferencia con otros autores, como Sergi Sánchez quien afirma que “*Ghost Dog* es la película más godardiana de Jarmusch, la más insolente a la hora de citar y hacer evidentes sus referencias” (en VV.AAa, 2003: 29), nosotros sostenemos que es en *Noche en la Tierra* donde la cantidad de referencia es mayor<sup>149</sup>. A lo largo de estas páginas trataremos de argumentar debidamente nuestra posición con el fin de que no se base en un criterio meramente subjetivo o caprichoso.

*Noche en la Tierra* se ha prestado a interpretaciones diversas respecto a su génesis, de las cuales destaca la de ser un film realizado ante la frustración de no poder realizar otro que traía de cabeza al director. “Como Jarmusch ha reconocido en varias ocasiones, su estímulo para componer *Noche en la Tierra* fue el desdén: frustrado por la imposibilidad de rodar una película que le traía de cabeza, decide escribir algo sencillo –de hecho, asegura haber acabado el guión en ocho días- una historia sin dificultades que fuese poco más que el pretexto para reunir a colegas a los que hacía mucho que no veía, y poder contar con una serie de actores a los que siempre había querido dirigir” (De Fez en VV.AAa, 2003: 49)<sup>150</sup>. Esa afirmación procede de una entrevista que el director concedió a Geoff Andrew en 1999 (en Hertzberg, 2001: 183). A nuestro juicio, los estudiosos han descuidado un aspecto fundamental no solo de las películas de

---

<sup>148</sup> Véase *Leningrad Cowboys Go America*, Aki Kaurismäki, 1989.

<sup>149</sup> Robin Wood, por su parte, afirma que las películas más godardianas de Jarmusch son *Permanent Vacation* y *Extraños en el paraíso* (Wood, 1986 edición ampliada en 2003: 343).

<sup>150</sup> Sobre esa “frustración”, véase también Mosca, 2000: 68.

Jarmusch, sino también de sus propias declaraciones: la ironía. Como indicaremos hasta la saciedad con innumerables ejemplos, *Noche en la Tierra* puede ser muchas cosas excepto una: “sencilla”. No hay otro film en toda su filmografía donde todos los elementos se hallen relacionados de un modo tan endiablado. Para explicar su estructura, nos gusta relacionarla con una muñeca *matrioska*. Pero también con un enorme palimpsesto donde se cruzan las referencias internas, las externas, los guiños a otros directores y películas, la planificación extremadamente cuidada, la coherencia narrativa y de medios, etc.

Y también podemos apelar a una lógica común. Nos resulta difícil entender por “sencillo” o “sin dificultades” algo rodado en cinco ciudades de dos continentes distintos, con el consecuente desplazamiento de equipos fijos y contratación de equipos locales, entre otros inconvenientes. Además, si los actores estaban dispuestos a trabajar para él, ¿por qué no rodar esa “otra” película? ¿Acaso ésta resultó más económica de lo que habría resultado ese otro largometraje? Estimamos, por los motivos presentados, que es más que discutible. Hay que admitir que para ser un pasatiempo, *Noche en la Tierra* es bastante cara y presenta una factura demasiado sólida<sup>151</sup>.

La película que parecía traerle de cabeza era un *western* escrito en colaboración con Rudy Wurlitzer y que iba a llamarse, curiosamente, *Ghost Dog* (Suárez Sánchez, 2007: 72). Afortunadamente, y dicho con humor, a raíz de tal incidente surgió la película que nos ocupa ahora, pero también Jarmusch lograría rodar su *western* y su *Ghost Dog*, aunque no fuesen la misma película ni Wurlitzer colaborase (directamente) en el guión.

---

<sup>151</sup> No obstante, el director de fotografía Frederick Elmes afirmó que se trataba de un film de muy bajo presupuesto (LoBrutto, 1999). Lo cierto es que, en comparación con la mayor parte de las producciones hollywoodienses, todas las películas de Jarmusch lo son. La financiación de *Noche en la Tierra* provino de fuera de Estados Unidos o al margen de los grandes estudios: JVC, Studio Canal Plus, Pandora, Locus Solus, entre otros.

*Sinopsis, estructura y cuestiones previas.*

*Noche en la Tierra* narra cinco historias que se desarrollan dentro de un taxi. La acción tiene lugar en cinco ciudades diferentes, aunque debemos suponer la simultaneidad de las tramas (como en *Mystery Train*) por los motivos que esgrimiremos a lo largo de nuestra exposición.

La primera historia se desarrolla en Los Angeles. Una directora de casting, Victoria Snelling (Gena Rowlands) necesita encontrar una actriz desconocida para un film. Toma en el aeropuerto un taxi conducido por Corky (Winona Ryder). Durante el trayecto, Victoria advertirá que Corky es la persona que busca, pero la respuesta de ésta será inesperada.

La segunda tiene lugar en Nueva York. Yoyo (Giancarlo Esposito) tiene problemas para que un taxi le recoja. Finalmente aparecerá uno conducido por Helmut (Armin Mueller-Stahl), un recién llegado de Alemania que no sabe conducir un coche automático. El cliente intercambiará los papeles con el taxista. Yoyo insistirá en establecer diferencias entre ambos a pesar de la cantidad de similitudes, tal y como constatará Angela (Rosie Perez), la cuñada de Yoyo, a quien recogerán a mitad del trayecto. Después de dejarla en su casa y llevar a Yoyo hasta la suya, Helmut ocupará de nuevo su posición original dentro del vehículo. Yoyo tratará en vano de indicarle el camino de vuelta a Manhattan y el taxista acabará perdido en la noche de Nueva York.

La tercera historia nos lleva a Europa. El escenario París. Allí un taxista marfileño (Isaach de Bankolé), después de expulsar del taxi a dos emisarios cameruneses muy maleducados, recogerá a una chica ciega (Béatrix Dalle) y se iniciará

una conversación acerca de la ceguera –elemento presente en todos los episodios, pero que aquí combina su dimensión moral con la física-. Al abandonar el taxi la chica, el espectador tendrá que responder quién de los dos está más ciego.

El cuarto episodio nos conduce a Roma, donde un histriónico conductor (Roberto Benigni) recogerá a un sacerdote. Gino, el taxista, iniciará una confesión de sus perversiones sexuales que culminarán con la muerte por parada cardíaca del cura.

El último episodio se desarrolla en Helsinki. Allí Mika (Matti Pellonpää) atenderá a la llamada de tres borrachos. Uno de ellos se encuentra en estado de inconsciencia y sus dos compañeros explicarán al taxista los motivos que le han llevado a llegar a ese estado. Mika sostendrá que su historia no es tan terrible y relatará algo mucho peor que le ha sucedido a él. Al final, tras dejar a los dos compañeros en casa, conducirá al tercer cliente a la suya. Éste se quedará sentado en el suelo de la calle, mientras la luz del sol comienza a despuntar.

Dos temas se convierten en hilo conductor de toda la trama: ceguera y confesión.

A pesar de la nitidez y simplicidad del argumento cuando se lleva a cabo una sinopsis, el largometraje presenta serias dificultades a la hora de ser desglosada en apartados clásicos como presentación, nudo y desenlace. No porque no estén presentes, sino porque el tránsito de unos a otros sólo se aprecia tras visionar varias veces el film. No sería la primera vez que alguien nos objetase una cierta arbitrariedad a la hora de subdividir o delimitar los distintos apartados. Por nuestra parte argumentaremos que una serie de planos concretos, que hacen las veces de transiciones, indicarán el paso de una parte a otra. Ahora bien, y en esto estamos totalmente de acuerdo, aparte de los indicativos formales, no hay diferencias sustanciales entre unas secciones y otras. O, dicho de otro modo, al igual que sucedía en *Extraños en el paraíso*, donde ciertos planos deberían acabar un poco antes o un poco después (según los modos clásicos),

aquí hay contaminaciones textuales de una parte a otra. Ciertamente que están formalmente delimitadas, pero, salvo una breve presentación y un desenlace (abierto), los capítulos son una conversación continua saltando de tema y volviendo a ellos constantemente.

La repetitividad es el factor constante en la estructura, lo cual remite a la idea de circularidad tan característica del cine de Jarmusch y que aquí será analizada con especial atención. Geoff Andrew ha sintetizado la estructura del siguiente modo: 1) Prefacio a base de planos estáticos de espacios propios de cada ciudad; 2) Presentación de uno o de los dos personajes que van a interactuar en cada apartado; 3) Corpus, organizado en base a planos interiores de los ocupantes del vehículo, planos generales de las calles por donde pasa el taxi, planos exteriores del coche y planos del exterior desde el punto de vista de los pasajeros; 4) Epílogo, en el que se produce un pequeño cambio de estado de ánimo. Ahora bien, Andrew y Viejo ligan este uso de planos al deseo de evitar una cierta “claustrofobia” en el espectador, dado que todo el film se desarrolla dentro de un taxi. (Andrew, 1999: 153-157). Por nuestra parte sostenemos que esto supone una aproximación parcial, aunque acertada (o acertada, aunque parcial). El uso de determinados tipos y orden de planos, además de evitar la claustrofobia, tendrá otras funciones.

Pasemos ahora al comentario de la estructura general del film. Una regularidad obvia ya ha sido señalada con anterioridad: todas las historias se desarrollan en un taxi. El taxi se representa un corte en el tiempo y una metáfora del viaje interior; la carrera simboliza ese intervalo temporal. El tiempo congelado o fragmentado, el estudio sobre lo fugaz es una de las bases del cine de Jarmusch, como ya hemos apuntado en todos los capítulos. Pero encontramos más elementos a destacar. A diferencia con el uso mayoritario que se hace de los vehículos en las películas, aquí este medio de transporte no es un medio para trasladarse de un lugar a otro, sino el escenario de la acción.

Normalmente las escenas de este tipo se omitirían mediante una elipsis en un film convencional, pero Jarmusch lo convierte en el centro del relato. Es otro ejemplo más de esa narración de en medio (*in between*) a la que la mayor parte de estudiosos y el propio director aluden. Tal y como Juan Antonio Suárez ha señalado, el taxi representa la gestión del tiempo que, al igual que el dinero, no debe malgastarse. El taxi se convierte en el medio más rápido y seguro de desplazarse de un lugar a otro en el medio urbano<sup>152</sup>. De este modo, al trasladar la acción al interior del taxi, a esa suerte de microcosmos al margen del tiempo y el espacio, Jarmusch lleva a cabo otra de sus críticas habituales: la de la importancia del dinero. Asunto que aparecerá constantemente a lo largo de todo el film.

Cada uno de los episodios comienza con una serie de planos de la ciudad donde se va a desarrollar la acción. Resulta ya gratuito repetir que el director no nos ofrece una colección de monumentos o lugares *glamourosos*, sino que nos ofrece una panorámica del otro lado de la ciudad. *Noche en la Tierra* es una visita no turística por la parte menos transitada de la ciudad (retomando el juego con el poema de Robert Frost). Suárez Sánchez ha señalado oportunamente que tal vez sería más acertado denominar a los capítulos “intervalos”, dada su apertura y que nada realmente dramático –en el sentido de suspense o de presencia de *plot points*- se desarrolla en ellos (Suárez Sánchez, 2007: 79). El tipo de planos que abre cada episodio rozan la imagen estática, instantáneas de la ciudad sin apenas movimiento<sup>153</sup>.

---

<sup>152</sup> Véanse las interesantísimas reflexiones al respecto y su relación con las tesis de Lefebvre en Suárez Sánchez, 2007: 82.

<sup>153</sup> A juicio de Suárez Sánchez, Jim Jarmusch en este largometraje, por la mezcla de rigor estructural e interés humano, por su enfoque directo, evocaría los trabajos de Walker Evans de los principios de los 40. (Suárez Sánchez, 2007: 73).

Además de contextualizar la acción, a través de esas imágenes, el director anticipa detalles que se desarrollarán a lo largo del episodio y, en cierto modo, nos da un indicativo del carácter de alguno o todos los personajes que aparecen en cada capítulo. Predispone al espectador a que vea con determinados ojos y lleva a cabo un dictamen sobre el tema más general del largometraje: la soledad. A esa cuestión se sumarán otras como la incomunicación o la ceguera, pero todos ellos llegan solos (o mal acompañados) y solos desaparecen en lugares no menos deshabitados (correspondencia entre el exterior y el interior de los personajes). Esa soledad no está exenta de belleza y recupera las palabras de Bob en *Bajo el peso de la ley*: “Es un mundo triste y hermoso”.

Al final de cada historia, podemos ver al cliente, ya fuera del taxi, en su nuevo destino. Mediante una planificación compleja que iremos desbrozando, Jarmusch saca al cliente, y también al espectador, del microcosmos representado por el taxi y lo lleva de nuevo a la vida “real”. Podemos hablar de tres niveles de realidad dentro del film: una realidad-función (el relato que tiene lugar dentro del taxi), una realidad-ficción (el relato en su conjunto, y no únicamente la parte que tiene lugar dentro del vehículo) y una realidad-real (expresada a través de las alusiones a la biografía de los actores que participan en el film). Jarmusch llevará al espectador desde esa realidad-función a la realidad-ficción, para devolverlo a la primera una vez terminado el trayecto. Dicho de otro modo, la realidad-ficción representa la vida (“realidad”) de los personajes fuera del taxi y la realidad-ficción remitiría al breve intervalo de tiempo que supone la carrera dentro del taxi. Hemos llamado a esta realidad “función” en el sentido de representación (teatral). Una vez que la función termina, los personajes regresan a su vida anterior. Esto se verá apoyado por un sutil juego de planos y escalas, además de por la propia lógica del relato.



Otro de los elementos comunes a todas las historias es la música de Tom Waits, que puede ser considerada una suerte de narrador elíptico. Modula el relato mediante las variaciones del tema principal, dotándolo de diversas intensidades y texturas; añade información al contexto, sobre el escenario mismo y, siguiendo la estrategia del propio director, añade o refuerza los guiños hechos a otros directores y trabajos.

La presencia de relojes y mapas es también una constatación. Curiosamente, aunque casi todos los personajes llevan reloj, nunca miran la hora. La función de esos relojes es hacer de marcas temporales que señalen la simultaneidad de las historias, tal y como sucedía con el disparo, el despertador o la canción “Blue Moon” en *Mystery Train*. Los mapas, por su parte, delimitan el marco espacial. Pero adviértanse dos detalles: el marco espacial fuera del taxi, ya que la verdadera historia –la relatada en el interior- es ajena al espacio (y también al tiempo) y los mapas son claramente obsoletos, reflejo de un mundo viejo. Una vez finalizada la carrera, taxistas y clientes volverán al “Good Old World” al que canta Waits.

Como hemos anotado, la cantidad de escenas se reduce, apenas hay cambios de acción y escenario; el modelo clásico de presentación, nudo y desenlace queda puesto en entredicho a pesar de estar presente –eso sí, de forma ligeramente vaga, sin apenas intensidad y cierre-. No hay catarsis final y en cada episodio nos queda un regusto desasosegante. Mas, formalmente, cada uno de los apartados se ciñe a dicho patrón. Los finales parciales y global del film son abiertos.

Otra cuestión en la que nos gustaría incidir es la presencia absoluta del homenaje. Casi todos los autores señalan una serie de referencias claramente apreciables: a Cassavetes a través de Gena Rowlands y de la fotografía de Frederick Elmes; a Fellini en *Roma* (1972), por el tono de la acción y la música a lo Nino Rota, así como un homenaje al *Accattone* (1961) de Passolini, con un plano del Café Tevere y

la visión bufa, casi herética, del mundo eclesiástico; a Spike Lee en Brooklyn (gracias a Rosie Perez y Giancarlo Esposito) y a Fassbinder con la presencia de Mueller-Stahl; a los hermanos Kaurismäki gracias a la aparición de Matti Pellompää y al acto de nombrar al taxista y a uno de los pasajeros borrachos Mika y Aki respectivamente<sup>154</sup>. También aparecen viejos colaboradores como Benigni y Tom Waits, en este caso, gracias a su música. Pero en este periplo internacional se producen elementos inesperados: no hay ningún guiño a Japón y las referencias al cine francés no son las esperadas (Bresson, Melville –salvo un plano fijo de un Citroën DS, el “tiburón”, que remite directamente al Melville de *El silencio de un hombre*), sino a Claire Denis –asistente de Jarmusch durante *Bajo el peso de la ley*- quien contó también con Isaach de Bankolé para varias de sus películas<sup>155</sup>. A esta lista canónica, a la que ya hemos añadido algunos otros ejemplos, añadiremos todavía más, justificándolo debidamente.

Por estos motivos el análisis de *Noche en la Tierra* nos obligará más que en otros casos a hacer un examen exhaustivo de planos y cuestiones técnicas. Nos tememos que nuestra argumentación será ligeramente repetitiva y circular, pero estimamos que es el único modo de dar cuenta de un film que presenta justamente esas características.

### *Los Angeles*

---

<sup>154</sup> Matti Pellompää y Kari Väänänen, otro de los ocupantes del vehículo, volverían a coincidir un año después en un film en este caso de Aki Kaurismäki, *La vida de Bohemia* (*Scènes de la vie de Bohème*, 1992). Sobre el hecho de llamar al más borracho de todos Aki no nos extenderemos, pero sí invitamos al lector a documentarse acerca de la biografía del propio Aki Kaurismäki.

<sup>155</sup> Geoff Andrew también apunta que hay un tributo a *Le Pont du Nord* (1981) de Pierre Rivette al incluir una escena en el Quai de l’Oise (Andrew, 1999:157). Parte de esta relación la podemos encontrar en Mosca, 2000: 78; Kilb (en Aurich/Reinecke, 2001: 81) o Suárez Sánchez, 2007: 72-73, si bien procede originalmente del artículo de Andrew (1999:156-157).

En la cabecera del film aparece una bola del mundo que gira al son del tema principal de Tom Waits, “Back in the Good Old World”. Mediante una serie de encadenados, esa bola se transforma en un mapamundi anticuado y, posteriormente a una sala donde cinco relojes muestran la hora en los diversos lugares donde se desarrollará el largometraje. Teniendo en cuenta los cambios horarios, podemos señalar la hora de inicio: las cuatro de la madrugada. Una lucecita señala en el mapa el lugar donde se desarrolla el primer capítulo (lo mismo hará en los sucesivos). Los Angeles. Una variación del tema principal abre el film. Se trata de “Back in the Good Old World (Gipsy)”. “Gipsy” (Gitano) anticipa el carácter itinerante y nómada del relato. Lo anticuado del mapa señala dos aspectos: la atemporalidad y lo cíclico de la acción. Como si se nos adelantase que la historia que se va a relatar es una vieja historia, la historia de siempre. Breixo Viejo ha señalado que esa bola del mundo supone “una imagen que nos recuerda irremediabilmente a las películas hollywoodienses de los años treinta y cuarenta. Es el mundo en el que se sitúa la torre de la RKO [...]” (Viejo, 2001: 119). Otra mención de la generación del *pie and coffee* señalada por Andrew y una ironía si tenemos en cuenta que ese cine es justamente la antítesis del practicado por Jarmusch. Mapamundi y relojes pueden verse también como un rasgo metacinematográfico que denota que los elementos que componen el film son ficticios. Sin desdeñar esta otra función, nosotros nos inclinamos por ver esos elementos como indicadores espacio-temporales y marcador de la simultaneidad de la acción al margen de la diferencia de escenarios.

Al igual que sucede en *Mystery Train*, la acción se inicia y se cierra de día. Este es un aspecto delicado. Un reloj digital marca las 7:07, y no las 19:07, de modo que no podemos estar seguros de si la acción tiene lugar al amanecer o al caer la noche.

Ninguno de los planos de la ciudad resulta de gran ayuda. Los escasos seres humanos que aparecen bien pueden estar comenzando la jornada laboral, bien terminándola. Breixo Viejo se decanta por la segunda opción (Viejo, 2001: 119). Pero si atendemos a la circularidad de todo el film y tenemos en cuenta que éste termina al despuntar la mañana, resulta más razonable inclinarse por la primera. Así se preservaría el concepto de bucle que, sin duda, está presente en *Noche en la Tierra*.

En esos planos ya encontramos algún elemento que volverá a aparecer más adelante, en otro episodio, como, por ejemplo, el alce Bullwinckle de una serie de dibujos muy populares en los años 60, el Show de Rocky y Bullwinckle, situado sobre un restaurante de mala muerte (el destino de los iconos de la cultura popular ya comentado anteriormente a propósito de *Mystery Train*). Esa serie de dibujos volverá a ser mencionada en el capítulo de Nueva York.

En cualquier caso, una elipsis nos lleva directamente al momento en que comienza a anochecer. Ahí vemos aparecer a Corky (Winona Ryder) que lleva al aeropuerto a dos rockeros completamente borrachos, esto es, coloquialmente hablando, “ciegos” (el inglés también recoge esta acepción coloquial: *blind drunk*). Ese es precisamente el estado en el que viajarán los últimos ocupantes de un taxi en la película, en el episodio de Helsinki.

Mientras el taxi se desplaza por las calles de Los Angeles, un avión cruza el por detrás de él. No se trata del mismo modelo del que descenderá Victoria, pero podemos hacer una concesión narrativa y admitir que es así. Una transición al corte nos lleva precisamente a la pista de descenso. Victoria baja de un pequeño *jet* y luce un vestido que evoca el clásico símbolo del *yin* y el *yan*. Porta un lujoso maletín y un sofisticado (para la época) teléfono móvil, dos pseudo-personajes que la acompañarán a lo largo de

todo el trayecto. De este modo Jarmusch caracteriza por contraste a Victoria. Corky, ya lo habíamos podido ver, opta por un estilo desaliñado. Las diferencias, de estatus social o económico, de raza o nacionalidad, de sexo o de credo, entre taxista y cliente serán otro de los motivos de todo el film. Por su parte, los teléfonos o radios desempeñarán en la película una función opuesta a la que se les supone habitualmente: facilitar la comunicación. El mecanismo de Jarmusch, como en sus otras obras, vuelve a ser desmontar los clichés e invertir los modelos y patrones estereotipados.

Mediante un montaje en paralelo, se nos va mostrando la llegada al aeropuerto de las dos mujeres. Una mujer recrimina a los dos músicos el estado en el que se hallan (de nuevo la mujer como símbolo de la lucidez). De camino hacia la terminal, podemos advertir un gesto de preocupación en el rostro de Victoria, que, evidentemente, todavía no podemos saber a qué atiende. También en paralelo se nos ofrece una visión de Corky y Victoria hablando por teléfono. Ésta tiene que esperar a que le pasen a alguien por teléfono, mientras una sirena suena estruendosamente; Corky, por su parte, tiene que vérselas con el encargado del servicio de taxis para que le resuelva un problema mecánico, adelantando otro de los aspectos que se desarrollarán más adelante: su deseo de convertirse en mecánico ella misma. En cualquier caso, aquí encontramos una primera disolución del estatus y una aproximación de los desemejantes. Victoria tendrá que aparcar temporalmente su estatus, padecer las mismas molestias que un usuario cualquiera de la terminal, coger un taxi en lugar de una limusina, usar una guía de teléfono destrozadas –que hace las veces de almohada bajo el trasero de la conductora– encender sus cigarrillos (extraídos de una lujosa pitillera) con mecheros baratos... en definitiva, tendrá que recurrir al “otro”, al margen de su condición económica.

Las dos mujeres se van aproximando hasta que un plano medio encuadra a ambas. Por motivos diferentes, exclaman a la vez “¡Mierda!” y de este modo entran en

contacto. Corky pregunta a la directora de casting si necesita un taxi a lo que ella responde, sorprendida de que la pequeña muchacha sea taxista, “Supongo que sí”. El contraste entre conductora y clienta se sigue acentuando de camino al coche. Corky arroja literalmente las maletas de Victoria dentro del maletero, ante la mirada estupefacta de ésta. La delicadeza de la directora de casting choca con los modales toscos, de *muchacho* maleducado, de Corky, quien está a punto de pillarle la pierna con la puerta del coche.

Un primer plano del asiento del copiloto nos permite ver los objetos personales de la taxista: herramientas, un radiocasete (¿no nos recuerda a Eva de *Extraños en el paraíso?*), unas cintas y una gran cantidad de trastos (manifestación del desorden y la despreocupación de la conductora). Corky advierte que sus gafas de sol se han roto, lo cual, como se descubrirá *a posteriori*, es fundamental. A diferencia con el resto de los personajes, la ceguera no afectará a Corky.

Victoria solicita ser llevada a Beverly Hills (un icono de la clase adinerada de Los Angeles y, por extensión, del dinero). El coche arranca y abandona la terminal de derecha a izquierda. Al igual que sucedía en *Mystery Train*, el sentido de la marcha, más que ser relevante en sí mismo, remite a la idea de pérdida o desorientación o, a un nivel más profundo, de viaje a ninguna parte. Por supuesto, atendiendo al plano físico, podemos hablar de un destino concreto, mas no es la clave de la propuesta de Jarmusch –por lo demás, centrado en el trayecto más que en la meta-.

Una variación musical de Tom Waits, “Los Angeles Mood (Another Private Dick)”, nos introduce en el desarrollo del capítulo, aunque el espectador tendrá que esperar un poco para advertir que se ha cambiado de sección. Como hemos señalado en la introducción de este apartado, esa será la tónica general a lo largo de toda la película.

Ahora bien, hay criterios para establecer esa sutil o confusa, según se quiera ver, transición de la presentación al nudo. De manera constante escuchamos una variación del tema principal de Waits y vemos una serie de planos del exterior del vehículo abandonando el lugar donde coge al cliente e iniciando su recorrido. En este caso en particular, encontramos uno desde el exterior, desde la parte trasera y recogiendo el momento de salida; otro desde el exterior, adoptando el punto de vista del director/espectador y que nos muestra al coche cruzando el encuadre (de derecha a izquierda) y otro tomado desde el interior, pero que nos muestra la calle (tomado desde el punto de vista de la conductora).

Del mismo modo, y para iniciar la serie de referencias fílmicas y homenajes, Jarmusch ha realizado toda una serie de menciones a Cassavetes. Las más obvias son el desarrollo de la acción en Los Angeles, la presencia de Gena Rowlands (viuda de Cassavetes) y la fotografía de Frederick Elmes. Pero la serie no termina ahí. En los primeros planos estáticos de la ciudad, el *look* del entorno urbano y los coches evoca abiertamente los primeros minutos de *El asesinato de un corredor de apuestas chino*, especialmente cuando Cosmo (Ben Gazzara) realiza el último pago a Marty (Al Ruban) con el fin de empezar a trabajar por cuenta propia. La segunda referencia directa tiene un carácter perversamente biográfico: Victoria busca actrices desconocidas para un film de un director cada vez más “inhumano” (en palabras de la directora de casting). Como sabemos, el difunto esposo de Gena Rowlands (como Bresson) buscaba ese tipo de actores en la vida real<sup>156</sup>.

Podemos referir otra mención, en este caso secundaria, al director de *Faces* y es, precisamente, el uso de los primeros planos. Evidentemente, el limitado espacio en el

---

<sup>156</sup> Acerca de sus modos “inhumanos” remitimos al lector al texto de Carney, 2001.

cual se desarrolla la acción de *Noche en la Tierra* obliga a emplearlos, pero no está de más señalar este punto. Antes de *Mystery Train*, no encontramos un solo primer plano en la filmografía de Jarmusch e, incluso en el caso del mencionado film, los primeros planos son bastante abiertos, aproximándose al plano medio. La función principal de ese tipo de planos es imprimir un cierto dramatismo e identificar al espectador con el actor, hacer que se ponga momentáneamente en su papel aunque, visualmente, no se cambie el punto de vista. Dos mecanismos de los que nuestro director había huido absolutamente. No obstante, y a pesar de la presencia de primeros planos, Jarmusch subvierte su uso habitual. A diferencia con Cassavetes, donde ese tipo de planos eran movidos, nerviosos y ligeramente desenfocados, Jarmusch se inclina por planos fijos, congelando la imagen y el movimiento y, por tanto, impidiendo una identificación total del espectador con la trama y los personajes. La supresión de dicha identificación se refuerza mediante la inserción de elementos y procedimientos metacinematográficos (mapas, relojes, cambios en la escala de los planos que introducen y sacan al personaje y al espectador de la ficción, etc.).

En cualquier caso, además de los rostros, los escenarios también “hablan”, dándonos información acerca del estado anímico de los personajes. No será un caso aislado en el capítulo de Los Angeles. Victoria se entera a través de una llamada telefónica de que su supuesto novio no ha preguntado por ella y la decepción se percibe en su rostro. Mediante una transición al corte, Jarmusch nos muestra las calles desoladas, a modo de reflejo del estado de ánimo del personaje interpretado por Rowlands.

Por otra parte, el director comienza a adelantar parte del desenlace del relato, siguiendo su habitual procedimiento de eliminación del suspense. Una serie de planos del rostro de Corky nos muestran, a pesar de la suciedad, su delicadeza. También



podemos advertir sus agallas cuando ésta grita a un mal conductor. Dulzura y agallas son dos características de la actriz que Victoria anda buscando.

El acercamiento entre las dos mujeres se produce a partir de un tema tópico: los hombres. Mediante este chascarrillo, ambas dejan a un lado sus diferencias. A *Good Man Is Hard To Find*, reza el título de uno de los libros de relatos de Flannery O'Connor, escritora en la línea de Faulkner y Tennessee Williams, y también afín a los presupuestos del realismo sucio<sup>157</sup>. Juan Antonio Suárez señala que los deseos de Corky de encontrar un buen candidato chocan con la desesperanza de Victoria (sin duda debido a la edad, esto es, al paso del tiempo) y, sobre todo, contrasta con la visión del amor conyugal encarnada en los ocupantes del taxi de Helsinki. Para reforzar esta idea, Suárez Sánchez apela al texto del tema principal de Tom Waits:

When I was a boy, the moon was a pearl the sun a yellow gold.

But when I was a man, the wind blew cold the hills were upside down.

But now that I have gone from here there's no place I'd rather be

than to float my chances on the tide Back in the Good Old World.

On October's last I'll fly back home rolling down winding way.

Scarecrows are all dressed in rags out at the edge of the field I lay

and all I've got's a pocket full of flowers on my grave.

Oh but summer is gone I remember it best

Back in the Good Old World.

---

<sup>157</sup> ¿Una mera coincidencia o un guiño a *Bajo el peso de la ley*?

[Cuando era un muchacho, la luna era una perla, el sol oro amarillo  
Pero cuando me hice un hombre, el viento soplaba frío, las colinas se pusieron del revés.  
Y ahora que me he marchado de aquí, no hay otro lugar en el que prefiriese estar  
para tentar la suerte en la marea. De nuevo en el viejo y buen mundo.  
A finales de octubre regresaré a casa rodando por un camino serpenteante.  
Los espantapájaros están cubiertos de harapos en la orilla del campo en el que me hallo  
y todo lo que tengo es un bolsillo lleno de flores para mi tumba.  
Oh, pero el verano se ha acabado, lo recuerdo perfectamente  
De vuelta en el viejo y buen mundo]<sup>158</sup>.

Como es habitual en los films de Jarmusch, esta transición dolorosa de la juventud a la madurez no se muestra como algo doloroso. Advirtamos que aquí se repite uno de los temas de *Mystery Train*: el desgaste del amor, y el consiguiente desencanto con respecto a la pareja, con el paso del tiempo. Para reforzar la idea de que las mismas miserias y pequeños dramas cotidianos afectan a cualquiera al margen de su condición social o económica, Jarmusch inserta dos planos maliciosos del exterior: el primero de un lujoso hotel, el segundo una hamburguesería de mala muerte (metáforas de los ocupantes del taxi). Asimismo, en este breve pasaje, se halla otro de los guiños a Cassavetes. En este caso una reinterpretación en clave femenina de la problemática

---

<sup>158</sup> Agradecemos a María José Alcaraz León su ayuda a la hora de intentar reproducir la poética del texto. Mucho nos tememos que nuestros esfuerzos han sido en vano.

abordada por éste en *Husbands*. Pero también una conexión circular con el final de la *Noche en la Tierra* gracias a esa revisión del film de Cassavetes. Los borrachos de Helsinki son una especie de versión obrera de los maridos infantiles de *Husbands*, de esos hombres que ven acercarse la madurez y el fin de sus sueños de juventud, y que se sienten aplastados por la monotonía y una cotidianeidad gris. Dicho sea de paso, *Husbands*, a su vez, encierra un buen número de claves autobiográficas y autorreferenciales. Ejemplos de ello son la mención de la procedencia griega de Gus (John Cassavetes) y la aparición del hijo del propio director haciendo de hijo de Gus (el personaje interpretado por él), llamado además por su nombre real (Nick)<sup>159</sup>. Consideramos que esto constituye otra prueba más de la complejidad y estructura en forma de muñeca *matrioska* de *Noche en la Tierra*. Debemos señalar, por lo demás, que no hemos encontrado en toda la bibliografía sobre Jarmusch ninguna mención de este film de Cassavetes y mucho menos la sugerencia de que se halle íntimamente vinculado a *Noche en la Tierra*.

El siguiente tema sobre el cual conversan las dos mujeres es la ceguera nocturna. La ceguera, como hemos apuntado, es un *leitmotiv* de todo el film. Pero aquí se vincula a la cuestión del tiempo (la edad). Victoria constata que la ha padecido desde joven. La conductora trata de ponerse en su lugar entrecerrando ligeramente los ojos. Con esto el director nos dice dos cosas: que Corky no sufre ningún tipo de ceguera (ni física ni moral) y que puede sentir empatía por el otro. El paso siguiente es fácil de dar: no padece ceguera precisamente por su capacidad de salir de sí misma y ser capaz de escuchar al otro al margen de sus propias consideraciones y planteamientos (que también los tiene, y muy sólidos). Dado que ya no podemos suponer la inocencia en el desarrollo del film, no es difícil establecer una relación entre ceguera, tiempo y amor

---

<sup>159</sup> Curiosamente Nick Cassavetes no aparece en los créditos finales.

(las subescenas van seguidas). Indudablemente, Corky, una mujer más joven que Victoria, no padece ceguera y las posibilidades de encontrar a ese hombre ideal para ella son –por pura probabilidad- mayores. La directora de casting no puede menos que sentir un deje de envidia, que sólo puede ser superado aferrándose a su posición económica. Ella es una triunfadora, aunque ahora se halle en un pequeño aprieto.

Jarmusch no duda en asestar otro golpe a la figura del triunfador autosuficiente e inserta otro plano sarcástico. Nos muestra una limusina pasando justo al lado del taxi. Ante el sentimiento de ligera inferioridad, Victoria saca un cigarrillo de una lujosa pitillera. Pero, irónicamente, no lleva fuego. De modo que tiene que recurrir a Corky, al igual que antes había tenido que hacer con el listín telefónico para telefonar al hotel y preguntar por su novio. Tras encender el pitillo, se apoya en el asiento delantero y menciona un detalle de la vida del propio Jarmusch: su incapacidad para dejar de fumar. “Reconozco que no es asunto mío, pero fumas demasiado”, a lo que Corky responde con una broma que se repetirá por boca del personaje interpretado por Rowlands al final del episodio: “De acuerdo, mami”<sup>160</sup>. Una parodia sobre este asunto aparece en *Blue in the Face* (Wayne Wang, 1995), donde Jarmusch fuma su último cigarrillo junto a Auggie (Harvey Keitel). Aunque en el film, Jarmusch es llamado “Bob”, cuenta cómo se inició en el hábito del tabaco en Akron que, como sabemos, es la ciudad natal de nuestro director.

A partir de ese momento, la conversación se centra en la profesión y expectativas laborales. La conductora confiesa que le gustaría ser un mecánico. Algo que sorprende a Victoria. No puede comprender cómo Corky puede estar satisfecha con

---

<sup>160</sup> El juego de palabras es evidente cuando vemos la versión original (la única que hay, al menos en España). “Mum” (mami) y “Madame” -“M’d’me”- (señora) suena muy similar cuando lo pronuncia una persona con mal acento, como es el caso de la tosca Corky. La traducción como “mami” es la más adecuada, dado que Victoria se preocupa por la salud de la taxista, pero hace que se pierda esta doble significación.

su trabajo y tener unas aspiraciones tan curiosas. A fin de cuentas, ella es una mujer luchadora que no lo está, a juzgar por su rostro y sus declaraciones sobre su vida personal (una de esas *intimidades transitorias*, como las ha bautizado magníficamente Suárez Sánchez). La conversación es interrumpida por una llamada telefónica. Al otro lado del auricular alguien pregunta, presumiblemente, si Victoria ha encontrado a esa actriz. Ésta adelanta que sí, pero que no puede decir nada más. Esboza una sonrisa. Un plano nos muestra el rostro de Corky reflejado en el espejo retrovisor –forma en que Jarmusch representará a lo largo de todo el film el acceso a los pensamientos de algún personaje-. Por si a algún espectador despistado no le había quedado claro, ya se hace evidente. Corky es la seleccionada.

El director inserta unas tomas de la calle. El taxi se adentra en la residencia de Victoria. Mediante una transición al corte, las dos mujeres se ven ya fuera del coche (cambio de planificación y escala para ir sacando al espectador y al personaje de los distintos niveles de “realidad”, como ya hemos apuntado al principio de esta sección)<sup>161</sup>. Victoria informa a Corky de su profesión y le propone, como era de esperar, que sea la actriz que busca. Para su sorpresa, ésta se niega, alegando que no se trata de una vida real. Algo irónico, puesto que Winona Ryder es, en la realidad, una *movie star*. Victoria entiende que no hay nada que hacer. Corky se despide deseándole que se cuide, a lo que esta responde “Sí mami”, devolviéndole la broma anterior e invirtiendo fugazmente los papeles. El taxi desaparece y la directora de casting se dirige a casa. El teléfono comienza a sonar y Victoria dice en voz alta: “Y tú a callar”. Aunque sea de un modo efímero, ha conseguido librarse de la tiranía del teléfono y lo que representa en su caso: el dinero, el estatus, el control, la decepción (su novio que no llama), el trabajo, la incomunicación, etc.

---

<sup>161</sup> A todo aquel interesado en conocer más detalles de esta escena lo remitimos a Ródenas, 2009.

No queremos cerrar este capítulo sin señalar otro pequeño detalle. Corky es sin duda la persona menos ciega de todo el film. También puede considerarse una suerte de *alter ego* femenino del propio Jarmusch. No solo por su adicción incurable al tabaco. Al igual que ella, había interpretado un pequeño papel de mecánico en *Leningrad Cowboys Go America* (Aki Kaurismäki, 1989), tratando de vender un viejo taxi destrozado a los músicos. Pero esto no es lo más importante. Realmente Corky encarna la propia actitud de rechazo moderado de Jarmusch con respecto a la industria cinematográfica de Hollywood.

### *Nueva York*

Un recorrido por el mapamundi nos conduce al segundo escenario: Nueva York. Las manecillas del reloj retroceden y vuelven a marcar las cuatro de la mañana (forma de representar la simultaneidad de la acción). De nuevo las instantáneas de las ciudad. Una de ellas nos llama particularmente la atención. En el rótulo de un quiosco de una de las innumerables esquinas de la ciudad leemos “Shades”. No se puede atribuir a este plano inocencia alguna. Como sabemos, “Shades” es el bar donde se desarrolla parte de la acción de su film anterior, *Mystery Train*. Desde *Bajo el peso de la ley* hasta *Noche en la Tierra*, cada largometraje contiene, como mínimo, un guiño directo al film que le precede, ya lo hemos constatado. Pero hay una referencia más, concretamente a John Cassavetes y a su película *Shadows* (“Shades” y “Shadows” significan lo mismo: sombras). *Shadows* es una de las películas neoyorquinas de Cassavetes. Cassavetes rodó sus películas en Los Angeles y Nueva York, escenarios seleccionados por Jarmusch

para desarrollar los dos capítulos estadounidenses del presente largometraje. Un reloj instalado en un rascacielos apunta la hora, las diez de la noche.

Yoyo (Giancarlo Esposito) intenta parar un taxi sin conseguirlo. Hasta que, finalmente, Helmut (Armin Mueller Stahl) hace su aparición. Conduce a trompicones y, desde el primer momento, tenemos conciencia de su condición de extranjero. Yoyo le dice que quiere ir a Brooklyn y Helmut admite no saber dónde está “Brookland”. Le pide al cliente que le indique el camino. Éste se muestra sorprendido pero acepta. El conductor arranca el vehículo y pronto se pone de manifiesto que no sabe conducir un coche automático. Yoyo decide abandonar el vehículo, pero el taxista le ruega que se quede, ya que es su primer cliente y no quiere perderlo. Yoyo acepta, pero no debemos atribuir a su actuación un exceso de bondad. No olvidemos que ningún otro taxista quería recogerlo. De este modo, Jarmusch reintroduce la cuestión del personaje moralmente híbrido y ajeno a los estereotipos que ya hemos comentado en alguna ocasión. Yoyo impone, no obstante, una condición: será él quien conduzca el coche, aunque pague la carrera. Helmut repone que eso está prohibido, a lo que su cliente contra argumenta: “¡Claro que está permitido! ¡Esto es Nueva York!”. El rechazo de la prohibición o de las normas establecidas estará presente en tres de los cinco episodios que componen *Noche en la Tierra*, concretamente (y de modo significativo) los tres centrales. Sin duda, el primer y el último episodio presentan características especiales y un poco diferentes al resto: cierran la estructura circular y presentan una lógica propia más centrada en conectarse entre sí que en reproducir los patrones de las otras historias –aunque la relación con ellos sea enorme, claro está-. Podemos decir que estos dos capítulos son una especie de prólogo y epílogo, pero, dado su carácter abierto y circular, son susceptibles de ser intercambiados de posición y sugieren un movimiento perpetuo

sin principio ni fin (¿no cobra mayor significado ahora el “casual” traje de Victoria que reproduce el símbolo del *yin* y el *yan*?)

Yoyo ocupa la posición del conductor y trata de dar unas lecciones elementales de conducción y sobre la profesión de taxista: encender el taxímetro, poner el cartel de “Ocupado” y posicionar la palanca de cambios en “D” para conducir. Tres planos marcan la transición: uno desde la parte trasera que nos muestra al coche saliendo de la parada; otro desde la frontal que nos permite ver la colocación particular de los ocupantes, que han intercambiado sus papeles; y un último desde el interior mostrando el exterior desde el punto de vista del conductor. Asimismo, Tom Waits nos regala otra variación en clave de *jazz* etílico que evoca los films de Cassavetes. “New York Theme (Hey, You Can Have That Heartattack Outside Buddy)” [Canción de Nueva York (Ey, puedes sufrir ese infarto en el exterior, colega)]. Como vemos, el texto o título de los temas de Waits cumplen también una función narrativa. Aquí además sugiere que el interior de taxi es una especie de refugio contra esa otra realidad exterior, que puede provocar infartos.

Una vez que el taxi está en marcha, Helmut contempla la ciudad como por primera vez y le parece “bonita”, según sus propias palabras. Yoyo advierte que su punto de vista es ingenuo y trata de educarle en el argot callejero. Esto sirve de introducción a la primera serie de comparaciones entre ellos. Los dos lucen un gorro con orejeras, pero Yoyo insiste en que no son iguales (a pesar de las evidencias) sosteniendo que el suyo es más *cool*. Esta diferencia y pretendida superioridad del cliente-taxista sólo está justificada por ser un ciudadano estadounidense, ya que *cool* tal vez no sea el término más adecuado para catalogar el aspecto de Yoyo. Siguiendo la tónica habitual, Jarmusch procede a destruir estereotipos. Aquí un hombre de color, que ha sufrido el ninguneo por parte de los otros taxistas, se dedica a imponer una



superioridad absurda y basada en la pertenencia a un grupo que, a todas luces, lo rechaza. Dicha superioridad será desmontada por Jarmusch mediante la mención de sus nombres. Yoyo se ríe de Helmut porque fonéticamente suena que “Helmet” (casco) – aunque para hacer comprensible la broma al espectador de habla hispana se empleó el término “Vermut”-. Como no podría ser de otro modo, cuando Yoyo menciona el suyo, Helmut sonrío porque se llama como un juguete de niños. El neoyorquino protesta airadamente y dice que “No es lo mismo”.

El uso de las desviaciones del lenguaje, de la sonoridad de las palabras y de las diversas acepciones, así como la apuesta por una comunicación no necesariamente mediada por un idioma determinado, es una constante en el cine de Jarmusch. Ya hemos señalado un uso intertextual a propósito de la sinonimia entre “Shades” y “Shadows” y, en boca de Helmut, se convierte en explosión de los significados, que se multiplican y abren nuevas posibilidades de comunicación. Normalmente el agente de esta operación viene representado por el extranjero, metáfora de “lo otro”, lo extraño, lo marginal. Sin duda quien mejor ha representado esto en la filmografía de Jarmusch es Roberto Benigni, quien encuentra su máxima expresión en este sentido en el personaje Bob de *Bajo el peso de la ley*. Pero a lo largo de estas páginas han ido apareciendo más ejemplos: los japoneses de *Mystery Train*, Helmut en la obra que estamos analizando ahora o Eva en *Extraños en el paraíso*. Uno de los más bellos ejemplos de comunicación más allá del idioma es la relación entre Ghost Dog y el vendedor de helados interpretado por Isaach de Bankolé en el film homónimo. Uno habla francés, el otro inglés. No entienden lo que dice el otro y, sin embargo, se consideran mutuamente sus mejores amigos. Jarmusch apunta a una comunicación no condicionada por la raza, el idioma, la condición social o económica o distinción de este tipo. De hecho es como

si esa comunicación, imposible al final, pudiese darse al margen del lenguaje en general.

Sergi Sánchez ha apuntado acertadamente que:

No en vano, el gran tema de su cine es el lenguaje en todas sus formas y tamaños, y el esfuerzo que hacemos para que ese lenguaje, relleno de elipsis y silencios, se convierta en una posibilidad de comunicación y comprensión mutua; para que se convierta, en definitiva, en un aliado que nos ayude a vencer esa monotonía –que, sublimada, podría ser la muerte- ese nunca pasa nada que parece reinar en el escéptico, lacónico universo de Jim Jarmusch (Sánchez, 2003: 22)

A esta observación sólo nos queda apostillar que tan importante como el propio lenguaje es su ausencia o su inutilidad, en última instancia.

Comienza entonces la serie de confesiones y acercamiento mutuo. Yoyo le pregunta de dónde es y si tiene familia. El taxista responde que es de Dresde, Alemania, y que no tiene familia. Lo que podría ser interpretado o representado en clave dramática pronto es contrarrestado mediante un giro humorístico. El alemán confiesa haber sido payaso (de nuevo el payaso) y lo demuestra interpretando una alegre e infantil melodía con dos pequeñas flautas, lo que provoca una sonora carcajada en su acompañante. Al igual que Kaurismäki o Kiarostami, Jarmusch nunca muestra el dolor desnudo, sino que siempre ofrece una posibilidad de escape, una esperanza.

Un cambio de escena se produce mediante el socorrido juego con la planificación. Vemos a Angela, la cuñada de Yoyo, caminando por la calle. Aquí apreciamos un eco de los famosos *travellings* laterales del director, ausentes -salvo estas excepciones- en el film. El cliente convertido en taxista, sale del vehículo y forcejea con su cuñada. Se trata de una “discusión de familia”, como Yoyo señala. La relación del

conductor de un taxi con su cuñada, en clave de tensión sexual, volverá a repetirse en el siguiente capítulo, el de Roma. Yoyo consigue introducir a Angela en el coche y se iniciará una curiosa situación. Helmut declarará que ella es muy guapa, algo que Yoyo no parece compartir. La recién llegada prestará más atención a las atenciones del alemán, lo que hará que Yoyo se disguste todavía más. En el fondo, toda su actuación infantil no hará sino indicar que se siente atraído por ella.

En un momento dado, ella pregunta por su nombre a Helmut, pero Yoyo se adelanta y contesta que “Vermut” (según la adaptación al castellano). Helmut, por su parte, señala la placa donde puede leerse “Helmut Grokenberger”. Apellidar al taxista de ese modo supone un homenaje a uno de los productores de *Extraños en el paraíso*, Otto Grokenberger. Angela, que no termina de entender muy bien qué se traen entre manos esos dos, contesta: “Estupendo. Voy en un coche con un gilipollas y un payaso”. Por supuesto que ella no sabe que, al menos parcialmente, ha acertado. Helmut, ante la mirada divertida de Yoyo, comienza a tocar las pequeñas flautas y arranca una sonrisa de Angela.

Dos planos del exterior marcan la transición a la siguiente subescena de manera un tanto débil, puesto que, acto seguido, se retoma brevemente la temática de la tensión sexual. Helmut mira a Angela y ésta le sonríe. Yoyo le sugiera que “Pase de ella” y le señala el puente de Brooklyn, que parece maravillar al extranjero. Helmut comienza a imitar los gestos del conductor y Yoyo le dice: “Lo has pillado, tío”. Angela interrumpe el inicio de un mayor acercamiento, advirtiéndolo, después de un buen rato, que allí está pasando algo extraño. Cae en el detalle de que ambos lucen un gorro similar, a pesar de las protestas de su cuñado, y pregunta por qué Yoyo conduce el taxi. Lo que en cualquier otro film sería una cuestión obvia y formulada desde el primer momento, ha sido pospuesta bastante tiempo, lo cual nos indica que a Jarmusch no le interesa tanto lo

evidente como lo marginal. De esta forma también se suspende temporalmente la lógica de lo “real”. En condiciones normales, la primera pregunta que Angela habría formulado es “¿qué haces conduciendo el taxi?” Pero no ha sido así. La cuñada de Yoyo formula una pregunta cuyo alcance se pierde en la traducción. En la versión castellana leemos: “¿Y de que van esos gorros? Parece que salís de un puto dibujo animado”. En la versión original, no obstante, la pregunta incluye un elemento de referencia interna dentro del film, ya que menciona el show de Rocky y Bullwinckle (véase el análisis del episodio de Los Angeles).

Angela acusa a su cuñado de ser un dictador y comienza de nuevo el intercambio de insultos. En este momento reaparece la prohibición. Yoyo sugiere a su cuñada que lea el cartel donde pone: “Siéntese atrás por los frenazos”. Ella responde con violencia (no procede reproducir sus palabras en este contexto). La situación se mantiene hasta que Helmut repite graciosamente las palabras de ambos: “Que te jodan, que te jodan, que te jodan, que te jodan”. Y apostilla: “Simpática familia”. Como vimos en todos los films anteriores, y volveremos a verlo en éste un poco más adelante, la relación problemática y extraña con la propia familia es una constante en la temática jarmuschiana.

Para introducir la llegada a Brooklyn y el momento en que abandonan a Angela, el director inserta un plano desde el exterior y luego otro desde el interior del vehículo, asumiendo el punto de vista del conductor, pero que nos muestra la calle. Están el Brooklyn, un lugar maravillo a juicio de Yoyo y una basura según su cuñada. El extranjero repite “Brookland”. Con este pequeño error lingüístico, Jarmusch nos da una pista del carácter irreal de la visión de Helmut. Ciertamente, no ha logrado comprender del todo a sus interlocutores. Pero no por falta de voluntad, sino por la candidez que lo caracteriza. Al igual que Bob en *Bajo el peso de la ley*, el alemán rechaza el discurso

violento y pesimista de sus acompañantes. Lejos de ser un personaje estúpido, como veremos a continuación, su ingenuidad aparente le permite tener una visión más lúcida y, siguiendo el juego con la ceguera desarrollado en el presente largometraje, convertirse en uno de los personajes menos ciegos.

Tras dejar a Angela en la puerta de su casa, Yoyo anuncia que se queda ahí. Se dispone a pagar, pero le da dinero de menos con el fin de despertar a Helmut de su inocencia. Para su sorpresa, como si de un mago se tratase, el alemán saca el dólar que falta de su mano y hace una de las declaraciones más sugerentes de este episodio:

HELMUT: El dinero, el dinero... no es importante para mí. Soy un payaso. Necesito dinero, pero no es lo más importante para mí.

Por supuesto, esto evoca las palabras de Jarmusch ya mencionadas en el apartado 1.1:

Para mí “independiente” significa no dejar que tu trabajo sea dictado o configurado por las normas del mercado, lo cual no quiere decir que no dejes que tu película entre a formar parte de él. Cada vez que hago un largometraje, el dinero que empleo no es mío, así que, evidentemente, tengo que hacer consideraciones financieras, no soy ingenuo. Pero para mí el dinero sirve a la película y no la película al dinero tan pronto como el trabajo está a disposición del presupuesto y no el presupuesto a disposición del trabajo, se acaba la “independencia”.

Asimismo, hallamos una clara conexión entre estas afirmaciones y las pronunciadas por Corky al final del episodio anterior.

Yoyo abandona el vehículo y Helmut recupera su posición inicial. El encuadre reproduce un confesionario, aunque las confesiones hayan cesado. El neoyorquino trata de explicar cómo regresar al punto de partida. Algo completamente inútil. Helmut ni podrá regresar a ese lugar, ni habrá aprendido un poco más de inglés, ni, evidentemente, sabrá conducir un poco mejor. Este capítulo se cierra también, por tanto, con el fantasma de la incomunicación.

### *París*

En una pared azulada vemos unos relojes. Las manecillas retroceden. “Back in the Good Old World”. Recordemos que la luz para Los Angeles era rosa; para Nueva York, gris; Roma presentará una tonalidad marrón y Helsinki malva<sup>162</sup>. La música de Waits incorpora el acordeón. Entre las tomas casi estáticas se encuentra un “tiburón” (Citroën DS), que nos hace pensar en las películas de *Fantomas*, pero, sobre todo, en *El silencio de un hombre* de Jean-Pierre Melville. En dicha película, el personaje interpretado por Alain Delon roba dos de estos coches. Un reloj marca las 04:07. Podemos ver una boca de metro, *camp* a juicio de Susan Sontag, diseñadas por Hector Guimard. Otro plano recurrente, el del hotel, recoge la idea de transitoriedad.

Dos maleducados diplomáticos cameruneses ríen y hablan de asuntos entre lo político y lo burlesco. El taxista frena bruscamente y los dos clientes comienzan a

---

<sup>162</sup> No deseamos comprometernos con una interpretación simbólica de los colores por estimar que supone un terreno pantanoso. A todos aquellos interesados en la cuestión, les remitimos al texto de Alex Tanous y Timothy Gray (1991), *Sueños y poder psíquico*, Barcelona, Booket, 1998, p.93. Adviértase que hemos elegido este documento, que debe leerse a modo casi de divertimento, porque vincula sueños y colorimetría y porque uno de los autores es, entre otras cosas, licenciado en filosofía.

dirigirse a él. Podemos apreciar que el conductor lleva una tirita en la frente. Detalle que, como veremos en breve, no es para nada fortuito. Los primeros ciegos del capítulo, no obstante, son los embajadores. A pesar de pertenecer a la misma raza, se comportan como seres absolutamente ajenos a ella. No se nos malinterprete. No consideramos que todos los miembros de una raza sean idénticos por el mero hecho de pertenecer a ella. Lo irónico de este pasaje es que las burlas tendrán un marcado acento racista. Ahí reside la gracia. Lo primero que le dicen es que ellos son personas extremadamente importantes. Al igual que Victoria se apoyaba en su estatus económico y Yoyo en su condición de ciudadano norteamericano, éstos lo hacen basándose en su estatus social. Por supuesto, Jarmusch elimina rápidamente cualquier resto de antipatía que pudiera teñir el comentario, para lo que les hace preguntar a continuación, “¿Qué te has creído? ¿Que estás en tu selva? Ni que fuéramos de la misma selva”. Los viajeros comienzan a examinarlo como si se tratase de un animal de feria. El propio taxista, al igual que Yoyo, actuará posteriormente de este modo con su siguiente cliente, la chica ciega. Lo cual no puede dejar de recordarnos al neoyorquino, otro despreciado que no duda en tratar de imponer su absurda superioridad. Breixo Viejo ha anotado acertadamente al hilo de esto:

No obstante, Jarmusch evita caer en falsos maniqueísmos. Ninguno de sus personajes es totalmente inocente o experimentado; Helmut también aprende de Yoyo (el idioma, el oficio, la ciudad), y la ciega tampoco “entiende” el problema del taxista africano (ya que se ríe cuando choca con otro automóvil) (Viejo, 2001: 125)

“Estos hermanos que vienen a Francia no tienen ningún respeto”, continúan. Se referirán a él en lo sucesivo como “hermanito”, esto es, burlándose de la forma

estereotipada de llamarse unos a otros (“hermano”). Le preguntan sin ningún tipo de pudor: “Hermanito, ¿de dónde eres, que eres tan maleducado?”. Empiezan a descartar opciones: no puede ser de Camerún, el lugar de donde proceden ellos, ya que entonces podría establecerse entre ellos algún tipo de paralelismo o, lo que es peor, un vínculo. ¿Será de Gabón? Uno de ellos, faltándole el respeto de manera abierta al conductor, se le acerca para examinarle mejor, ninguneándole sin reparos. Su conclusión, que enuncia en voz alta, es que tiene muy mala cara y que su mirada podría matar. Hay un cambio de plano significativo: mientras ellos hablan, el plano está más cerrado, como dando a entender que es el taxista quien escucha; cuando ellos le interpelan, el plano se abre un poco. La puesta en escena juega con esta cercanía/distancia para señalar, por una parte, el estado de ánimo o el acceso a la mente de alguno de los personajes –casi haciendo partícipe al espectador a través de un inusual y casi soterrado mecanismo de identificación- y, por otra, el tipo de plano empleado no es inocente. Planos medios más cerrados (literalmente más cercanos) para resaltar el punto de vista del taxista, planos más abiertos, esto es, más distantes, para recoger el de los poderosos. Esto también se había empleado en el capítulo de Los Angeles, especialmente al final, cuando Corky y Victoria se hallan fuera del vehículo y ésta le hace su oferta.

El compañero del embajador que examina al taxista parece divertirse mucho con sus observaciones. El taxista responde que es de Costa de Marfil, lo cual explica todo para los diplomáticos: es un cegato. Esto explicaría su mala conducción y, presumiblemente, la presencia de la tirita en su frente (ocultando alguna herida provocada por su “ceguera”). Aunque en la primera historia ya se había mencionado el tema de la ceguera nocturna, es aquí donde el juego entre ceguera física y moral se lleva al extremo. Es, sin duda, el episodio más instintivo, corporal, primario, como veremos



al hilo de los comentarios del conductor a la chica ciega. Para Jarmusch, la ceguera moral será mucho más grave que la de carácter físico.

El taxista, cansado de las burlas de los pasajeros, les dice que trabajo de ocho a ocho y que le importa bastante poco el embajador de Camerún o quiénes sean ellos. Con este comentario se trae a colación, fugazmente, el tema del trabajador alienado –como en *Extraños en el paraíso*, *Mystery Train* o el último episodio de este mismo largometraje-. El personaje interpretado por Isaach de Bankolé decide echarlos del taxi, a pesar de las justificaciones que ellos dan de su mal comportamiento y falta de educación. Un pequeño comentario sirve para contextualizar temporalmente al espectador y para reforzar otra vez la idea de simultaneidad narrativa. Un embajador informa de que son las cuatro de la mañana. Hecho que no impide que el taxista abandone a sus clientes en plena calle. Cegado por la rabia ha olvidado cobrar la carrera. Un plano general nos muestra al taxista a punto de atropellar a unos barrenderos, retoma el juego con la ciega y, de un modo un tanto sarcástico, nos conduce a la siguiente sección.

Una serie de planos generales y planos medios nos muestran a una chica ciega esperando un taxi. El conductor piensa que al menos ella no le dará muchos problemas. Se supone que ha habido una llamada a radio-taxi porque, sin que ella lo detenga, él sabe que tiene que recogerla. A modo de curiosidad, señalamos que todos los servicios en Europa han sido solicitados telefónicamente, mientras que en Estados Unidos son fruto del azar. La chica entra en el coche sin ayuda. Se plantea de entrada un pequeño misterio. El rostro del conductor nos induce a pensar dos cosas: o que nunca ha tratado con un ciego o que siente una suave atracción hacia la mujer, quien, ciertamente, ostenta una particular belleza de *femme fatale* alejada de los estereotipos (sus ojos son completamente blancos, pero ello no impide que podamos apreciar su atractivo).

Al igual que en el episodio de Roma, el taxista recoge a su cliente en una rotonda. Un elemento de orden urbanístico se carga aquí de aspectos narrativos, reproduciendo a un nivel fílmico la propia estructura circular del relato. Los puentes a lo largo del film, cumplen una función similar. El taxi hace y deshace el camino. Es la misma idea que se recoge dentro de los planos en los cuales vemos al vehículo cruzarlo de izquierda a derecha o a la inversa. Esto remite a la idea de desorientación, tal y como se expresaba mediante los *travellings* laterales presentes en *Bajo el peso de la ley* o *Mystery Train* y que son substituidos aquí por dichos planos (salvo escasas excepciones ya mencionadas). Cuando el taxi abandona la rotonda, nos instalamos en lo que podría denominarse el nudo del relato.

El tema central será la pugna por demostrar quién ve más (o mejor). La ciega solicita al taxista que siga un itinerario concreto, a lo que él replica que no le diga cómo hacer su trabajo. Ella palpa un letrero en el cual se lee que si el cliente tiene un recorrido favorito se lo indique al conductor. Él se apresura a retirarlo. Es justo lo que Gino (Roberto Benigni) hará en el siguiente episodio. Al igual que Yoyo, el taxista tratará de resarcirse basándose en su (supuesta) superioridad física. Un plano del espejo retrovisor nos muestra a la chica pintándose los labios. Como hemos apuntado, el espejo retrovisor es uno de los recursos que Jarmusch emplea para que el espectador tenga acceso a la mente de los personajes. Esto no significa que sus pensamientos queden claramente expresados, sino más bien una suerte de recurso formal, similar al cambio de punto de vista pero no idéntico. El punto de vista del personaje, por ejemplo los planos de la calle desde la perspectiva del conductor, se representa mediante el cambio convencional de la posición de la cámara. Mediante los retrovisores lo que se pretende es implicar al espectador. Éste advierte que uno de los personajes está pensando en algo que tiene que ver con aquello que se refleja (aunque no se nos diga de entrada de qué se trata).

Ahora es precisamente el taxista mira a su cliente como si de un animal de feria se tratase, reproduciendo la actuación de los embajadores cameruneses, pero invirtiendo el rol. Enciende una luz roja y la chica capta la diferencia lumínica. Juan Antonio Suárez ha señalado que el acto de dar la luz, y de ese color en particular, es un gesto *voyeurista* que refuerza la presencia de tensión sexual en este capítulo (Suárez Sánchez, 2007: 77). Despistado, el taxista vuelve a pegar otro frenazo. Tal vez no sea ciego, pero desde luego sí bastante torpe. Continúa mirándola. Algunos analistas se decantan a partir de este momento por establecer que a partir de aquí la presencia de la tensión sexual es evidente. Nosotros, por nuestra parte, consideramos que al espectador esto le quedará claro un poco más adelante y que, de momento, queda la duda de si se trata de una mirada de atracción o de compasión.

Incluso desde un punto de vista estrictamente fisiológico, la ciega demuestra ya no ver más (por razones obvias) pero sí poseer una mayor sensibilidad que el conductor. Al tomar un túnel subterráneo, la chica muestra su desagrado ya que el taxista no ha seguido el itinerario sugerido por ella.

Una serie de planos de la calle dan paso al siguiente subapartado, que se inicia con un retrato del conductor como una persona bastante lerda e insensible. Éste confiesa creer que los ciegos siempre llevaban gafas de sol, a lo que la chica responde de una manera contundente: “Ni idea. Nunca he visto un ciego”. Como podemos advertir, aquí se encierra otra negación del estereotipo. Otro de los autores, en este caso un escritor, que ha aparecido en diversas ocasiones a lo largo de estas páginas, lleva a cabo una operación similar. En “Catedral” (recogido en Carver, 1983:189-205), apunta el mismo cliché (y su aniquilación): “Pero no utilizaba bastón ni llevaba gafas. Siempre pensé que las gafas oscuras eran indispensables para los ciegos” (Carver, 1983: 194-195). La respuesta de la mujer ciega hace que el marfileño se muestre, brevemente, un poco más

comprendido. Pero ella sigue atacando y afirma que la ceguera no es un motivo de desigualdad. Esto hace que el conductor vuelva a la carga de un modo bastante tosco. Le dice que, por ejemplo, ella no puede pilotar un coche. “Tú tampoco”, es la implacable respuesta que obtiene. El taxista se disculpa y se excusa diciendo que nunca ha conocido a un ciego. Parece que las posiciones comienzan a aproximarse, pero se trata tan solo de una ilusión. La invidente corta bruscamente la conversación y, por tanto, toda tentativa de comunicación al responder: “Déjalo ya. Eres un coñazo de tío”. El conductor, incapaz de desalentarse, continúa poniendo ejemplos de cosas que ella no puede hacer, puesto que se basan en lo físico más que en las sensaciones. Él exhibe una noción primaria del concepto de “visión”, limitándolo al plano fisiológico. Jarmusch trató, en el episodio de Nueva York, de anular ese tipo de concepción. Helmut no había reparado en que Yoyo era negro, lo cual daba pie a que los taxistas no lo recogieran, en el hecho de que Angela es mulata (y cuñada de un negro). Únicamente los viajeros de color, haciendo gala de una ceguera considerable, advertían o daban importancia a ese detalle o característica (del “otro”, por supuesto).

La siguiente pregunta que el taxista formula tendrá una respuesta que desmontará parte de sus presupuestos. Con el fin de que ella demuestre lo lista y autosuficiente que es, le pregunta si puede determinar de qué lugar procede. La primera respuesta no puede ser más maliciosamente deliciosa: “Camerún”, con lo que establece un paralelismo entre su estupidez y ceguera y las de los embajadores oriundos de ese país. Pero rápidamente rectifica y contesta que es de Costa de Marfil. Éste se sorprende y añade que es de Treichville. Aquí se esconde otra referencia rica en implicaciones. Treichville es el lugar donde se desarrolla el (falso) documental de Jean Rouch *Moi, un*

*noir* (1958)<sup>163</sup>. En ese film, los actores-personajes parodian a los actores-ficción de Hollywood, justo la situación inversa de *Noche en la Tierra* –donde los actores-ficción parodian a los actores-personajes-. La chica muestra un gesto de satisfacción y apaga el cigarrillo en la puerta. Ha demostrado su superioridad a pesar de su ceguera (física).

La música de Tom Waits acompaña el inicio de la siguiente escena. En primer lugar vemos un primer plano del rostro del taxista, después dos tomas de la calle y finalmente otro plano del espejo retrovisor desde el cual vemos a la ciega ajustándose el sujetador. En este preciso instante es cuando nosotros establecemos que la atracción sexual se manifiesta abiertamente y no hay lugar para dudas. El marfileño le pregunta que “Cómo lo hace en la cama”. Al margen de lo primario que resulta la cuestión, aquí aparece la segunda alusión al film de Rouch. En éste, un chico esgrime como argumento para seducir a una mujer su fortaleza física. Precisamente en lo que se apoya el taxista frente a la invidente.

Una serie de planos de la calle alternados con primeros planos del rostro de los ocupantes del vehículo y una melodía de Tom Waits nos conducen al último apartado de este capítulo. El taxi ha llegado a su destino y es hora de realizar el pago. El conductor, movido por una compasión que ya no se justifica, pide un importe inferior al que marca el taxímetro. La chica dice que debe ser más, dado el espacio que han recorrido e, irritada, le da incluso una propina. Cuando sale del taxi, el espectador puede apreciar la decoración nefasta del vehículo: jarapas africanas, lucecitas casi navideñas bordeando la ventana trasera y una puerta con motivos tribales de dudoso gusto (exhibición del orgullo de la procedencia, similar a la de los embajadores de Camerún o la de Yoyo con respecto a Brooklyn). El orgullo por la procedencia o lugar de acogida

---

<sup>163</sup> Agradecemos a Francisco Javier Gómez Tarín el habernos mencionado este film fundamental que se nos había pasado por alto.

que cruza toda la filmografía jarmuschiana es un mecanismo de defensa contra el desarraigo, lo cual se manifiesta en el hecho de que la mayor parte de esos personajes que lo ostentan son inmigrantes, turistas o marginales.

El marfileño le pide desde el interior que se cuide y ella le replica que sea él quien lo haga. Consejo inútil, dado que, nada más reiniciar su viaje, el taxista choca contra otro coche. La colisión se escucha fuera de campo, mientras la cámara sigue a la chica que sonrío satisfecha. Ha resultado ser la vencedora de un combate absurdo. “¿Está ciego o qué?”, pregunta el otro conductor. “No es por racismo, pero conduce usted como un negro”. De este modo reinicia el círculo, remite al taxista a la situación anterior (la de los taxistas cameruneses), pero con una diferencia: los incluye a ellos también<sup>164</sup>.

La cámara de Jarmusch sigue a la chica mediante un suave *travelling* lateral de derecha a izquierda. La música de Tom Waits comienza a sonar y un fundido a negro da fin al episodio. Nos gustaría detenernos un instante en el tema de Waits. Se llama “Beatrice Theme (Baby I’m Not a Baby Anymore)” [Canción de Beatrice (Cariño, ya no soy una niña)]. A lo largo de todo el capítulo, el nombre de la ciega no ha sido mencionado ni una sola vez. Por otra parte, aquí se encierra un pequeño guiño biográfico, dado que la actriz que interpreta a la invidente se llama Béatrice también. En cualquier caso, el título de la canción añade valor narrativo al texto fílmico. El “cariño”

---

<sup>164</sup> A modo de curiosidad, nos gustaría señalar que la relación entre ser negro, y no sólo marfileño, y ceguera tiene que ver con la *oncocercosis* o “ceguera de los ríos”, la segunda causa de ceguera infecciosa en el mundo y de la cual más del noventa y cinco por ciento de los casos tienen lugar en África. Dudamos, en cualquier caso, de que el conductor del otro vehículo tuviera conocimiento de este dato. Luego el racismo se convierte, a pesar de sus palabras, en la base de su observación.

es, sin duda, una forma de ironía orientada hacia el taxista/espectador que todavía sienta una innecesaria e injustificada pena por la chica. Como ya hemos apuntado, la banda sonora de Waits excede sus funciones de acompañamiento, aumenta la información o el contenido fílmico y, desde luego, nos sugiere que es preciso salir del film (en sentido estricto) para comprenderlo cabalmente.

### *Roma*

Vuelta a los relojes y los mapas. La música de Waits adopta tintes que evocan a las piezas de Nino Rota escritas para Fellini. De este modo caracteriza este capítulo de un modo burlesco. Al igual que en el resto de capítulos, la mirada no es inocente. Los referentes contextuales van más allá de la mera ubicación espacial, sino que apuntan al tono del relato. Junto a las *vespas* y coches de formas redondeadas, encontramos el café Tevere -referencia a *Accattone* (Pasolini, 1961)-; las prostitutas; el sempiterno reloj – que en este caso marca las cuatro y seis minutos-; la pareja haciendo el amor apoyados en una *vespa*, lo que contrasta con el plano que sigue inmediatamente y donde vemos una figura de la virgen. Jarmusch va adelantando determinados aspectos del episodio y lo hace con su típico humor que roza el sarcasmo. Algo tan banal como un plano estático de un pequeño coche aparcado al lado de una señal de sentido único es un anticipo del inicio del relato, donde Gino (Roberto Benigni) irá conduciendo en sentido contrario. Y este es el sentido de estas breves panorámicas de cada ciudad que Jarmusch lleva a cabo. Cumplen la función de condensar, de resumir, de darnos el tono y de anticipar algunos aspectos de capítulo en cuestión. Lo de circular en sentido contrario es

otra de las apelaciones a la realidad extrafílmica. El propio Jarmusch relata haber vivido eso en Roma con Roberto Benigni al volante (Jarmusch en Hertzberg, 2001: 139-140).

Gino (Roberto Benigni) luce un atuendo estrafalario y lleva gafas de sol a pesar de ser de noche. Adviértase que la presencia de las gafas de sol en Gino y Corky es antitética: El primero es el personaje más ciego del film, la segunda la que mejor “ve”. Tararea canciones americanas y entona el tema de apertura de la serie *Alfred Hitchcock presenta*. Mencionar al rey del suspense en un film de Jarmusch no deja de tener su gracia, dado que, si algo está ausente en sus películas es, justamente, dicho suspense. La letra de la canción dice “Veo por tu atuendo que eres un cowboy”, algo que se aleja bastante del propio Gino, quien viste de un modo descoordinado y bastante hortera. No ve, pero lo achaca a la escasa iluminación de Roma (“Podrían poner más farolas”). Evidentemente, se trata de un personaje narcisista y tremendamente ciego (en un sentido moral).

Gino recibe un aviso a través de la radio del taxi. Debe atender a un cliente. Esta llamada sirve para introducir otra de las características del personaje. El taxista tiene una especie de fijación sexual, que, como descubriremos, presenta un carácter más burlesco que erótico. Bromea en estos términos con la tele operadora y empleará ese tipo de discurso para provocar al que será su próximo cliente.

El taxista conduce a una velocidad superior a la recomendable e ignora por completo las señales de tráfico. Esta indiferencia por las normas y las prohibiciones serán otro de los rasgos de su carácter. De camino hacia el lugar donde se encuentra su cliente pasa por delante del “Hotel Genio”, lo cual aprovecha para continuar con su monólogo solitario. Entre la lista de genios que menciona (Leonardo, Einstein, Dante, Shakespeare, Newton o Beethoven) Gino incluye a otro: Charlie Parker. Ya hemos



mencionado la importancia del *be bop* en la obra de Jarmusch en el apartado 1.3.1., y desde *Permanent Vacation* queda puesta de manifiesto su admiración por el músico (Aloysius Christopher “Chris” Parker, el protagonista, escucha su música).

Después de burlar a la policía y objetar que él no es un peligro (son ellos los que llevan armas), Gino llega al lugar donde le espera el párroco. Un plano general ligeramente picado nos muestra al conductor tomándole el pelo al cura, dando vueltas alrededor de una estatua con motivos religiosos y haciendo que su futuro cliente tenga que trotar un poco para alcanzarle. La música de Tom Waits intensifica el carácter jocosos de la escena. Tras disculparse el taxista, asegurando que no le veía, el sacerdote entra en el vehículo. Desde el primer momento, Gino se lanza a iniciar su largo monólogo “herético”. El sacerdote pide ir a Tiburtino y el taxista le pregunta que por qué no al Vaticano. La respuesta del padre es que no quiere ir al Vaticano y que él no es obispo. Detalle que el taxista ignorará por completo y seguirá otorgándole ese rango. El taxi deshace el camino y regresa por el mismo puente pero en sentido contrario. Un primer plano del rostro del cura nos lo muestra ligeramente desconcertado, sin que de momento podamos determinar la razón más allá del excéntrico comportamiento del conductor. Otro primer plano de Gino nos advierte que éste va a iniciar su perorata bufa. El cura le pide que se quite las gafas de sol. Gino obedece y aprovecha para hacer un comentario satíricamente religioso y que recoge el juego de la ceguera propio de toda la película: “Me siento como un ciego que ha recuperado milagrosamente la vista”. Nada más lejos de la realidad. El cura se afloja el alzacuellos y Gino, a través de espejo retrovisor, advierte que no se encuentra muy bien y que respira con dificultad. Ocasión perfecta, a juicio del taxista, para encender un cigarrillo. Apreciamos una modificación de la escala que, precisamente por no contrastar demasiado, chirría un poco, como un plano mal insertado. Ya hemos mencionado que esas variaciones de la escala cumplen,

entre otras, la función de informar al espectador de quién lleva el peso de la conversación o la acción en un momento dado.

Fumar en este episodio, a diferencia con otros –donde su función habitual es facilitar la comunicación (teóricamente)- tiene por objeto molestar al otro. Gino fuma como un niño que se inicia en el tabaco. Es fácilmente perceptible que no sabe hacerlo y que únicamente desea molestar (algo que, sin duda, debe haber hecho más veces puesto que lleva un paquete destinado a tal fin). El cura comienza a toser y mira al taxista, rogándole discretamente que apague el cigarrillo. Gino hace oídos sordos (u ojos ciegos) y el padre se ve obligado a recordarle lo que se lee en un cartel: “Prohibido fumar”, tal y como hiciera la chica ciega en el episodio anterior. El cartel es un signo de ese código de normas que posibilitan la relación fluida entre desconocidos –en este caso-. “Se me olvida quitarlo. Lo siento” responde Gino y arroja en cartel por la ventanilla. Tanto él como el taxista marfileño vulneran así el respeto hacia el otro. También hallamos una resonancia con el episodio de Nueva York. Allí Yoyo sostiene que estar en esa ciudad es casi sinónimo de que todo está permitido. Vemos que en Roma se aplica la misma lógica. El taxista sigue fumando y mirando a su cliente para cerciorarse de que, efectivamente, sigue molestándole. Un plano de detalle de la palanca de cambios nos permite plantear una serie de consideraciones. Hay una bola negra de billar en el extremo, complemento ideal del atuendo hortera de Gino. Esas bolas de billar que leían el futuro se hicieron bastante populares en los 90, de modo que puede verse como una suerte de premonición. Si además destacamos que la bola negra significa el fin de una partida de billar y que Bob (Roberto Benigni) acaba con uno de sus perseguidores en *Bajo el peso de la ley* arrojándoles una bola de este tipo, el desenlace comienza a perfilarse nítidamente: la muerte futura (pero inminente) del párroco. Fin del suspense.

Un plano de la una calle por la que cruza el taxi a toda velocidad nos sitúa en la siguiente escena, lo que podría denominarse –vagamante, como viene siendo habitual a lo largo de todo el film- el nudo. Gino pide confesarse (otro de los *leitmotiv* de todo el relato), algo a lo que el padre se opone, alegando que no es el lugar adecuado, entre otras razones porque no es posible preservar el anonimato. Detalle que no parece preocupar al taxista, que insiste: le exime de pagar la carrera, tira el cigarrillo por la ventana, apela al infierno (en caso de no ser confesado) y añade que no tiene muchos conocidos allí en Roma, puesto que no es romano sino toscano. En esto, efectivamente, lleva razón si atendemos al juego con la realidad y la ficción desarrollado por Jarmusch: Roberto Benigni es, de hecho, de origen toscano.

A pesar de las negativas del cura, Gino inicia su confesión. Es fácil imaginar que ésta tendrá un marcado carácter sexual, parafílico e incluso depravado, pero preservando un aire infantil e inocente. Ni que decir tiene que el objetivo del taxista es continuar molestando a su cliente más que llevar a cabo una confesión. Sin entrar en detalles, podemos decir que su discurso es una mezcla delirante del relato de su “evolución sexual” y comentarios “piadosos”. El taxista llega a interpelar al sacerdote solicitándole que le ayude a encontrar las palabras adecuadas cuando se atasca. Éste comienza a dar pruebas de hallarse profundamente abochornado. La conducción de Gino se ajusta a su discurso y se hace notablemente más temeraria. Un primerísimo plano nos deja ver las manos del párroco abriendo un frasquito y sacando unas pastillas, presumiblemente para el corazón. Gino asegura que aquellos fueron pecados cometidos por amor. Jarmusch inserta un plano de la calle, donde una pareja ya vista en la introducción hace el amor sobre una *vespa*. El taxi frena bruscamente y retrocede un poco para situarse donde se encuentra la pareja. El cura no se encuentra nada bien, pero Gino muestra un gesto divertido.

La pastilla se cae de las manos del cliente. No sabemos a qué se debe el frenazo hasta un plano después. El taxista ha visto a unos travestis que hacen la calle y a las que Gino conoce. Los travestis comienzan a inspeccionar al padre como si de un animal de feria se tratase (como en el episodio anterior); coquetean con él y le llaman “obispillo” (como Gino). Éste da claras muestras de estar a punto de sufrir un infarto. Gino, tras despedirse de ellas y prometerles que volverá más tarde, retoma la carrera. Las pastillas están en el suelo y el cura no puede cogerlas. El frasco está vacío. Gino prosigue su confesión, ahora centrada en sus relaciones sexuales con calabazas, con una oveja llamada Lola y con su cuñada (evolución de la relación entre Yoyo y Angela). En una escena que se va desarrollando siguiendo un esquema de plano/contraplano, podemos advertir la velocidad del discurso de Gino y la lentitud de los movimientos del cura. Finalmente, en una coda final en la que ambos gritan –por motivos opuestos: placer y muerte- el sacerdote se desploma muerto. Los pecados de amor de Gino han acabado con el corazón del otro.

La escena final se inicia con Gino mirando por el retrovisor. Ve al cura muerto y, entre lamentos tragicómicos, lo conduce hasta un lugar solitario. Allí, lo saca del coche y lo arrastra hasta un banco situado junto a una fuente circular. De lejos se escuchan unas campanas, constatación burlesca de la muerte del párroco. Gino sienta el cadáver en el banco, pero este tiende a desplomarse y, como suele pasar en estas circunstancias, se niega a cooperar. Le cierra los ojos y le pone sus gafas de sol. El taxista se santigua y huye. Ciertamente no ha tenido que cobrarle la carrera a su cliente, pero éste tampoco le ha absuelto. A pesar de haberse desprendido finalmente de las gafas de sol, Gino no ha sido capaz de comunicarse mínimamente con el otro, convirtiéndose en el más ciego de todo el film.

## *Helsinki*

Jarmusch cierra su viaje a través de la noche de un modo similar al resto. El reloj de la pared marca las 05:12, unos minutos más que el reloj de la torre que vemos en la presentación de la ciudad. Una cabina solitaria nos remite a la metáfora del teléfono ya comentada a lo largo de estas páginas y remite también a una escena de *Husbands*, de la cual este episodio sería una relectura en clave obrera.

Mika, un taxista de facciones hieráticas<sup>165</sup>, conduce bajo los efectos del cansancio. Un plano general nos muestra al coche dando vueltas a una estatua situada en el centro (metáfora del viaje circular). La voz de una teleoperadora avisa de que unos clientes han solicitado un taxi. Mika se dirige hacia el lugar donde se encuentran. Los tres individuos apoyan sus cabezas unos en las de los otros. Dan la impresión de estar borrachos y Mika eleva los ojos en un gesto de resignación. Toca el claxon para que despierten de su letargo etílico. Uno de ellos, el más perjudicado, se desploma. Los amigos lo arrastran hasta el coche. Piden que les lleven a casa. La respuesta no puede ser más general, pero nos da un indicativo sobre la temática general del film: el viaje a ninguna parte, lo cíclico; pero también la oposición entre el domicilio y la ciudad, la constatación de la comunidad como el único “hogar” y el fantasma del desarraigo.

El taxi inicia la carrera (de derecha a izquierda). Otros dos más planos constatan el cambio de escena y de bloque temático, adentrándonos en el nudo al son de la música de Tom Waits. Las calles desiertas suponen un triste prelude a lo que en breve acontecerá. Los clientes se muestran hoscos y se dirigen sarcásticamente al taxista.

---

<sup>165</sup> La herencia de Bresson también está muy presente en la obra de Aki Kaurismäki, con quien normalmente se vincula a Matti Pellömpää.

Recordemos que antes de subir, al preguntarles éste si habían llamado un taxi, uno de ellos había contestado: “Habíamos pedido un camión de la basura, pero tú podrás hacer el trabajo” (es la segunda vez que aparece un camión de la basura en el film. El otro en París, donde también los clientes exhibían un comportamiento despreciable). El juego con la ceguera en este episodio es más difícil de detectar que en el resto y prácticamente hay que vincularlo a una cuestión lingüística: la acepción de “ciego” entendido como “borracho”.

Un plano subjetivo de la calle desde el punto de vista del conductor señala el paso a otra subescena (realmente la que podríamos considerar el nudo). Mika desea saber qué es lo que le ha sucedido al cliente inconsciente para verse en esa situación. “¿Qué cosa tan tremenda le ha sucedido a vuestro amigo?” Con un ostensible desprecio hacia el taxista y a pesar de las dificultades debidas a la ingesta masiva de alcohol, los dos compañeros van relatando cómo el día anterior lo echaron del trabajo, le destrozaron el coche que acababa de comprar, se enteraba de que su hija adolescente se había quedado embarazada y que su mujer amenazaba con matar a Aki (el borracho inconsciente) si no se marchaba de casa, puesto que no servía ni como padre ni como marido. Advertimos aquí una conexión directa con el último episodio de *Mystery Train*, pero llevada al extremo. Ateniéndonos al presente film, podemos afirmar que se trata de una especie de respuesta a las quejas de las mujeres de la primera historia. Sin duda se han convertido en eso, en maridos hastiados de la vida familiar, devorados por la rutina que viene “después de los tejanos” (como salvajemente apuntase Raymond Carver<sup>166</sup>). Sus mujeres vendrían a encarnar la ruptura y abandono de sus sueños de juventud, sus aspiraciones y, al igual que ellos, también han sucumbido al paso del tiempo. Otra frase

---

<sup>166</sup> Véase “Después de los tejanos” en Carver, 1981.

de Carver sintetiza perfectamente esta problemática: “Mary no necesitaba dulces, ni Almond Roca ni nada parecido. Esto fue el año pasado. Ahora lo necesita aún menos” (“Bolsas” en Carver, 1981: 49).

Tres planos: uno de ellos de la calle desde la perspectiva de Mika, un primerísimo plano de la mano del taxista cambiando de marcha y uno de la calle por la que pasa el coche desde el punto de vista del director/observador nos introduce en la siguiente escena. “Podría haber sido peor”, responde Mika. Uno de los acompañantes de Aki, malhumorado, pide al taxista que relate algo más terrible que le haya pasado a él. A partir de aquí se inicia un “cuento amargo y triste” (como reza el título del film homónimo de Seijun Suzuki). El taxista comienza a narrar una historia sobre la búsqueda de un hijo que él y su mujer llevaron a cabo. Nótese cómo también aquí la confesión se hace a desconocidos. El uso de la polisemia y ocasional sinonimia desconocido/extraño (y por extensión “extranjero”) es patente. Continúa la idea jarmuschiana de que la comunicación entre extraños, incluso entre aquellos que no hablan el mismo idioma, es posible (teóricamente). Es más, podría decirse que es incluso más factible, dado que está desprovista de los inconvenientes que la confianza, las convenciones y la proximidad pueden suponer. Otro de los sueños del que Jarmusch, de un modo agridulce, despertará al espectador. Con el fin de aumentar el dramatismo, algo raro en Jarmusch, su cámara enfoca una foto de la esposa de Mika. Nótese que en este episodio, esa foto está en el lugar donde, en capítulos anteriores, se encontraba el cartel con algún tipo de prohibición o aviso sarcástico de los peligros asociados a una vida familiar que ninguno de los viajeros de todo el film parece tener muy presente o, al menos, llevar de un modo armonioso: Victoria/Mr. Kinkade; Yoyo/Angela; Helmut afirma carecer de ella; Gino, su cuñada y su hermano; Aki y su esposa y Mika y la suya.

La escena se desarrolla mediante un conjunto de largos planos medios cortos de Mika (más cortos los dedicados al taxista que a los clientes), detrás del cual, desenfocado, se encuentra Aki, en los brazos de Morfeo y Baco, y los otros dos pasajeros (a modo de insertos rítmicos), estructura sólo rota por algunos planos de conjunto de todos los personajes, tomados desde el exterior de la luna delantera. El cuerpo inconsciente de Aki va oscilando de un lado para otro, de modo que aparece en la mayor parte de planos, pero sin captar nada de lo que está sucediendo o se está narrando. Primeramente, Mika describe el mal embarazo que atravesó su mujer y el parto prematuro. La felicidad de Mika se disipó tras escuchar las noticias preocupantes del doctor. A su juicio no había ninguna esperanza de que el bebé sobreviviera. El matrimonio regresó a casa y la criatura permaneció en la incubadora, en el hospital. Ante las nulas esperanzas de vida de la pequeña, Mika tomó la decisión de no sufrir por ella, lo que en la práctica se tradujo por dejar de quererla y adoptar una actitud distanciada. “Decidí matar mi amor por ella”, declara el taxista. En este momento todos comienzan a fumar. El tabaco, al igual que el café, en los films de Jarmusch indica la posibilidad de la comunicación entre seres humanos y, en ocasiones, marca el tiempo aparentemente vacío (es patente que nunca es vacío de un modo absoluto). El cigarrillo que fuma el taxista en esta ocasión es el medio para poder continuar con un relato francamente doloroso, introduciendo un leve lapsus temporal durante la cual repone fuerzas. Los pitillos que fuman aquí los otros ocupantes deben ser entendidos como una muestra de hermandad y empatía.

Contrariamente a los augurios del médico, la niña no moría. Mika estimó que, de sobrevivir la pequeña, necesitaría todo su amor, un amor grande y fuerte. Esas reflexiones tuvieron lugar en la casa del matrimonio. Al llegar al hospital, llenos de alegría renovada y esperanza, el doctor les esperaba para darles una mala noticia. Dos



horas antes, la pequeña había fallecido. “Justo antes del amanecer”, precisa Mika (la misma hora en la que desaparecerá el último taxi de *Noche en la Tierra*). Adviértase que el relato de esta historia terrible tiene lugar dentro del taxi, el microcosmos en el cual el tiempo se suspende momentáneamente. El taxi, en última instancia, se convierte en el refugio de esa otra realidad-ficción (la que se desarrolla fuera del vehículo, pero dentro del relato). No podemos dejar de recordar el subtítulo de la variación del tema de Waits en Nueva York: “Puedes sufrir ese infarto en el exterior, colega”.

El taxista y los clientes que aún siguen despiertos lloran desconsoladamente. El que ha sucumbido a los efectos del alcohol, sonríe plácidamente sin advertir nada. Los pasajeros tratan de consolarle y, de un modo un tanto pueril, restan importancia a la historia de su amigo Aki, argumentando en su contra. Esta puerilidad, que bien podría llamarse “beatitud”, esa mezcla de inocencia y simplicidad rayana en la tontería, como ya hemos señalado, es un atributo de muchos de los personajes de *Noche en la Tierra*. Pensemos en el taxista de Costa de Marfil o en Gino. Algo, por lo demás, extensivo a muchos de los personajes de otros films del mismo director, tal y como hemos puesto de manifiesto a lo largo de estas páginas.

Después de la previsible panorámica de las calles desierta al ritmo de la música de Waits, que hace las veces de transición, el taxi se detiene en la puerta de la casa de dos de los pasajeros. Las palabras de ánimo, los abrazos y el afecto que expresan, nos inducen a pensar que en esta ocasión la comunicación entre seres humanos ha sido posible. Uno de ellos apoya la mano sobre el hombro del taxista y éste lo mira de un modo que no nos permite saber si va a retirarlo o no. No lo hace, en un gesto casi incómodo de aceptación de ese apoyo. Podemos verlo como el cierre del juego de las propinas, repetidamente rechazadas a lo largo del film (irónicamente, sólo Corky, que parece exhibir un desprecio por el dinero, ha aceptado y de muy buen grado la

recompensa económica ofrecida por Victoria). No es dinero, sino afecto (aunque sea efímero y circunstancial), lo que rompe la negativa constante.

Los viajeros se bajan, saliendo de campo, y Mika permanece con los brazos apoyados al volante unos instantes, observando cómo se alejan tambaleándose. Al igual que al final de *Husbands*, dos amigos regresan a casa, aunque finalmente sus caminos se separen, y otro no lo hace. La cámara permanece inmóvil, brindándonos el punto de vista del taxista. Los amigos se separan, cada uno en una dirección, del mismo modo que Jack y Zack en *Bajo el peso de la ley*. Mika se mantiene quieto un instante, parpadea rápidamente como si acabase de despertar de un extraño sueño, mira hacia atrás y comprueba que Aki sigue allí. Lo zarandea un poco para que se despierte. Éste no es capaz de situarse. Mika le informa de que se encuentra en un taxi, cerca de casa y que debe abonar la carrera. “Me lo imagino. No hay nada gratis”, es la respuesta que da el desorientado pasajero. Saca con dificultad el dinero del sobre que contiene el finiquito y se lo entrega al taxista. Abandona el taxi a cuatro patas y, ante la pregunta por si está bien y si sabe dónde está, responde: “Sí. En Helsinki”. Advertimos que Mika asoma la cabeza por la ventanilla del copiloto. El escenario del microcosmos/confesionario representado por el taxi se desmonta y todo vuelve a la “realidad” (esa realidad-ficción antes referida). Ha amanecido un poco más en ese breve intervalo, marcando el tránsito temporal y constatando la idea de que la función ha terminado.

A diferencia con Helmut, Aki no muestra la menor alegría ni esperanza. No hay magia en su mirada, sino desconcierto y desencanto. Finalmente, y a pesar de haber recuperado la consciencia, sigue ciego. El taxi abandona el lugar y el último pasajero permanece de pie, inmóvil, hasta que finalmente se sienta sobre el suelo nevado. Una última variación de la escala, que ahora es más acentuada (de plano medio a planos de

conjunto cada vez más abarcadores) termina de rematar el papel de los personajes y deja que el espectador finalice el viaje, sacándolo progresivamente del relato que se desarrolla dentro del taxi. Dos obreros salen de sus casas, le dan los buenos días sin preguntarle nada más. Él les saluda también. Jarmusch nos ofrece un plano general más largo que nos permite ver a Aki sentado en el suelo, sobre la nieve y en una calle desierta. El sol comienza a ponerse. Las casas nos remiten, por su arquitectura, al episodio de Los Angeles (recordemos el estilo de la vivienda de Victoria), con lo que la circularidad extrema y el movimiento de retorno al principio vuelven a activarse. En el fondo, todo sigue igual. Un fundido a negro es lo último que vemos de este viaje que toca a su fin. Un viaje sin duda inacabado. La noche volverá a caer, millones de taxis cruzarán las calles de innumerables ciudades. Las historias se multiplican y se repiten con mínimas variaciones. Pero al final volverá a amanecer. Es un ciclo eterno, del cual Jarmusch nos ha mostrado unos fragmentos, concretamente cinco momentos de una noche cualquiera en la Tierra.

La escena que cierra el film es la más triste en varios sentidos. Las historias que se narran en este capítulo son las más desagradables –amén de las más desmesuradas, hasta el punto de rozar, extrañamente, lo cómico-. Pero también porque encierran un desconcierto y una soledad no expresados con tanta virulencia en los apartados anteriores. Este capítulo termina por romperse del todo cualquier resto de esperanza en cualquier sentido y Jarmusch nos muestra de manera definitiva la imposibilidad de mejora, el carácter trascendente de dicha soledad y abandono.

### *Observaciones finales*

El presente film cierra de un modo magistral la primera etapa del cineasta de Akron. Sin duda, en *Noche en la Tierra* se recogen todos los elementos característicos de su cine: la incomunicación, la soledad, el desarraigo, la figura del extranjero, los juegos con el lenguaje y el silencio, la cultura popular, la *urban wasteland* y la ciudad fantasma, la *road movie* “interior” y alegórica, la circularidad, el minimalismo formal, etc. Pero también introduce nuevos elementos.

A modo de coda final de nuestra investigación nos gustaría señalar un dato importante. Ya hemos repetido en varias ocasiones que este film supone el puente entre sus dos periodos, básicamente atendiendo al hecho del abandono progresivo de la independencia (entendida en los términos expuestos en el apartado 0.1.), a su mayor proyección internacional y a la inclusión de actores mundialmente reconocidos (por no decir *movie stars*) en sus largometrajes. Y, desde un punto de vista formal, debido a la normalización o estandarización de su lenguaje fílmico. Ahora bien, hay un dato que, de acuerdo a nuestros presupuestos teóricos, es mucho más relevante. Hasta *Noche en la Tierra* el principal objetivo de Jarmusch es el insomnio americano y el *american way of life*. Obviamente hay multitud de aspectos que apuntan fuera de las fronteras estadounidenses. Si bien todas sus historias se desarrollan dentro de las mismas. En este film esas fronteras son sobrepasadas. ¿Qué sentido tiene esto? Nosotros estimamos que dos son las razones principales. La primera de ellas es que lo que se ha llamado comúnmente sueño americano se ha instalado, con las particularidades locales de cada zona, en el resto del mundo, de modo que la crítica que puede hacerse a éste puede también transportarse allende el territorio norteamericano. Cuestiones como la ceguera,

el racismo, la estupidez, la soledad, la incomunicación, el desarraigo, la marginalidad, la pérdida de referentes culturales y demás están también presentes en el resto del mundo. En este sentido podemos hablar de un *Worldwide Insomnia*. Y es justamente acerca de lo cual nos habla Jarmusch en esta película.

Acompañando a este desplazamiento, encontramos otro no menos importante: *Noche en la Tierra* es la constatación de algo que nuestro director ha llevado a cabo en cada uno de sus largometrajes. No de manera caprichosa dedicamos un bloque a una serie de cineastas que influyeron de una manera determinante en Jarmusch y que a su vez eran herederos –no deseamos comprometernos con una valoración de hasta qué punto- de las vanguardias europeas. Consideramos que nuestro director devuelve esa herencia una vez filtrada por la cultura norteamericana. Al igual que durante su estancia en París él conoció, aparte de los trabajos de directores europeos, a los *outsiders* de Hollywood, sostenemos que a través de su obra nosotros, europeos, podemos recuperar el trabajo de un buen número de cineastas del viejo continente, tales como Bresson o Melville, por citar dos ejemplos abordados aquí. De este modo se genera un diálogo intercultural extremadamente valioso. Los mecanismos de revisión ya han sido analizados a lo largo de estas páginas, pero, básicamente, se basan en la cita, el homenaje y/o la parodia y una cierta actitud rebelde con respecto al cine *mainstream* (relajada a partir de *Noche en la Tierra*). Wood sostiene que “era como si Jarmusch estuviera tentado por el encanto del cine comercial pero realizase el film [*Noche en la Tierra*] como vehículo para expresar su rechazo por el mismo” (Wood, 1986: 345). Estimamos que la afirmación de Wood es, al menos parcialmente, errónea. Efectivamente hay en el film muchos elementos que señalan ese rechazo o visión crítica, pero también resulta fácil percibir una clara relajación en dicha oposición. Y, atendiendo a su obra posterior, resulta del todo evidente que la fuerza crítica de sus

primeros trabajos se ve reducida y el peso de lo convencional aumentado. Nuestro veredicto final a este respecto es que Jim Jarmusch con cada película ha ido aproximándose peligrosamente al cine *mainstream*, con ciertas reservas, con cierta actitud distanciada, pero de un modo innegable. Recurriendo a la comparación, podemos afirmar que su cine puede situarse al lado del de los hermanos Coen. Afirmación hecha con las reservas que impone el hecho de tratarse de un director todavía en activo y cuyo futuro, como todo futuro, es felizmente incierto y, por tanto, teóricamente esperanzador.

¿Qué función cumple el homenaje o la cita en los films de Jarmusch? Aquí nos encontramos en una situación similar a la estudiada al final del capítulo sobre *Mystery Train* con respecto a la cultura popular. A nuestro juicio, tiene un carácter “educativo” o supone un ejercicio de honestidad: “Estas películas (o directores, o libros, o lo que sea) influyeron en mí y aquí las pongo a conocimiento del público (o muestro mi gratitud, etc.) o “Éstas son las películas que me habría gustado hacer, pero que ya estaban hechas” o “He tomado de ellas una serie de elementos que he empleado en mi propia obra y deseo ponerlos a disposición del espectador para que contraste ambos planteamientos”. Sostenemos, y así se justifica gran parte de de la presencia del primer gran bloque de esta investigación, que Jarmusch emplea numerosos aspectos de sus predecesores para conformar su propia obra fílmica, su crítica (temática, conceptual y formal) del sueño americano y sus representaciones. Evidentemente su trabajo no se limita a ser un *collage* de propuestas, sino que éstas son revisadas o reinterpretadas e insertadas en un esquema propio y personal.

## CONCLUSIONES

Con la presente investigación hemos pretendido llevar a cabo varios movimientos. El primero de ellos es mostrar la relación del trabajo de Jim Jarmusch con el insomnio americano, entendido como lo contrario del sueño americano. El segundo, examinar algunos procedimientos creativos encaminados a representar ese declive tanto a nivel de contenido como de forma. Finalmente hemos apuntado cómo ese insomnio se ha desplazado a Europa.

El primer bloque de nuestra investigación presenta un marcado carácter histórico y bibliográfico. Pretendíamos mostrar hasta qué punto determinados directores y corrientes habían influido en nuestro director de una manera crítica y no simplemente asumiendo el juicio de estudiosos anteriores, apoyados, en muchos, casos en la mera transcripción de datos de los demás. Aquello nos obligó a llevar a cabo un barrido exhaustivo de textos y films y, de este modo, logramos precisar la influencia de directores y mecanismos fílmicos que no siempre coincidían, al menos cualitativamente, con lo que otros autores habían señalado. La necesidad de realizar este barrido se justifica porque sin esas referencias se perdería la mayor parte de la esencia de nuestro director, que pasaría automáticamente a ser “otro cineasta independiente” sin más, lo cual entrañaría una visión pobre de su obra.

El segundo bloque es metodológicamente distinto. En él tratamos de mostrar cómo estaban integradas esas influencias y de qué forma Jarmusch las adaptaba a su propia visión y la empleaba para llevar a cabo su crítica, especialmente a través de cuatro trabajos: *Extraños en el paraíso*, *Bajo el peso de la ley*, *Mystery Train* y *Noche en la Tierra*, sin descuidar, no obstante, notas marginales a propósito de otros films del

mismo director. Si algo hemos podido aprender es que la cita o el homenaje no es sinónimo de plagio y que a pesar de ellas un trabajo puede presentar una factura absolutamente original, auténtica y genuina. Motivo que explica el mecanismo de retroalimentación constante que hemos mostrado en nuestra escritura: de la tesis al análisis y del análisis a la tesis; las proyecciones durante el estudio de las influencias al análisis en sí y el reenvío durante el análisis al estudio de las influencias. Sin duda, este procedimiento poco convencional habrá disgustado a más de uno, pero atiende a una lógica plenamente estudiada.

El segundo gran bloque, a su vez, supone una exploración pormenorizada de la crítica jarmuschiana al sueño americano, especialmente tal y como se representó en el cine de los años 80. El abandono o rechazo de los mecanismos de plasmación fílmica de dicho sueño es patente desde su primer largometraje, aunque tenemos que esperar a *Extraños en el paraíso* para percibir su impacto de manera determinante. La elección de personajes marginales, perdedores, apáticos, que contrastan brutalmente con los individuos dinámicos, triunfadores y frescos que pueblan la mayor parte de producciones de los ochenta, a pesar de las innumerables excepciones que puedan sacarse a colación, son una buena muestra de ello. Esa temática se corresponde fílmicamente con el uso de planos de larga duración, estáticos, artesanales, sucios, ricos en mecanismos de distanciamiento con respecto de la trama y los personajes, que choca con las prácticas habituales del cine de esa época. Jarmusch inicia así su largo abandono del cine de entretenimiento (aunque sus películas sean muy entretenidas) y obliga al espectador a implicarse y a abandonar una actitud pasiva. De aquí la necesidad de la “información” (apelación al “espectador informado” en términos de Godard).

En cada largometraje el director introduce nuevos elementos, centrándose en éstos sin descuidar los anteriores. A los habituales (la soledad, la incomunicación, los



extranjeros, el lenguaje, la *road movie* interior, la mezcla de alta cultura y de cultura popular, etc.) va bien agregando otros, prestando especial atención a algunas cuestiones: la repetición en *Bajo el peso de la ley*, la cultura (musical) popular en *Mystery Train* o la exportación del insomnio americano en *Noche en la Tierra*. Así pues podemos hablar de dos tipos de ataque contra el sueño americano. Uno de ellos global: cada film en su conjunto y su obra en bloque (con más o menos intensidad) es una crítica en sí misma, temática y formalmente. El otro tipo vendría reflejado por los diversos detalles abordados en los distintos largometrajes. Como hemos mostrado, estos detalles se van superponiendo o incluyendo en sus nuevas producciones, aunque es relativamente fácil señalar qué temas o cuestiones de fondo se abordan en cada uno de ellos. En *Extraños en el paraíso* lo fundamental es la relectura del esquema clásico, digamos aristotélico, en forma de presentación, nudo y desenlace; el intento de explotar o renovar el lenguaje fílmico (elipsis, tipo y duración de planos, transiciones, etc.) y una revisión del tiempo narrativo. En *Bajo el peso de la ley* la maniobra que se lleva a cabo es la relectura de los géneros y el carácter alegórico de su cine. En *Mystery Train*, el peso de la cultura popular (especialmente la música), pero, sobre todo, su cara menos amable: la segregación y el apropiacionismo. Y en *Noche en la Tierra* el homenaje, la cita y la hibridación realidad-ficción desde una perspectiva no documental o fílmica, sino narrativa, mediante la mención de elementos biográficos tomados de las personas que intervienen en el film aplicados en un (des)contexto narrativo. Este film presenta, a modo de coda, y como acabamos de indicar, un salto del insomnio americano al insomnio universal.

Cada trabajo de Jarmusch encierra una o varias instantáneas del declive del sueño americano. La raíz de este fracaso reside en su propia génesis, en sus planteamientos contradictorios. Desde *Extraños en el paraíso* la figura del extranjero,

del “otro”, adopta un papel fundamental y clave. Tengamos en cuenta que la eliminación del “extranjero” (entendido ahora como ese Otro, lo ajeno) es la base de la cultura americana en términos jarmuschianos: pensemos en la segregación e imposición de la cultura blanca en *Mystery Train* o en el genocidio en *Dead Man*, a pesar de que originariamente es una cultura mestiza. A su juicio, el sueño americano fracasa porque se basa en unas premisas falsas e hipócritas. América deja de ser vista como la tierra de las oportunidades desde el momento en que se elimina de un modo u otro a una parte considerable de la población: nativos, negros, marginales, individuos que se niegan a asumir el *establishment* -y que, en los años 80, vendría representado por el patrón y canon humano y social exhibido en la mayor parte de producciones hollywoodienses-. El sueño americano se basa en una mentira, de modo que el rechazo y la denuncia se convierten en la única vía de escape según los presupuestos jarmuschianos.

Si asumimos que esos mismos problemas se repiten a lo largo del globo (racismo, incomunicación, segregación, clasismo, e incluso genocidio) es fácil comprender que en la última película analizada aquí nuestro director traspase las barreras de los Estados Unidos y nos muestre ese *Worldwide Insomnia*.

La elección de Jarmusch como objeto de estudio atiende al hecho de que en él se concentra una tradición cinematográfica, pero también literaria y musical, que da buena cuenta de ese fenómeno. No es caprichosa la mención del *realismo sucio* o la colaboración habitual de músicos como Tom Waits, de músicos negros o raperos. En su obra se aúna la tradición europea y la de los *outsiders* de Norteamérica, favoreciendo así el diálogo y una apertura a interpretaciones menos esnob y locales<sup>167</sup>. Gracias a esta hibridación, el crítico se ve forzado a aparcar lecturas de lo americano como algo

---

<sup>167</sup> Cfr. Fernández Porta, 2008: 18-19 y Verdú, 1996: 104-116.

ingenuo y meramente efectista y de lo europeo como reserva y bastión exclusivo de toda la carga intelectual. *Mystery Train* ya inicia el proceso de desmitificación del extranjero como “vía de salvación” de América al retratar a unos turistas tan incapaces de hallar soluciones como los propios ciudadanos USA. Recordemos que en *Extraños en el paraíso* y *Bajo el peso de la ley* todavía el extranjero era visto como la fuerza capaz de sacar a América de la situación espiritual y moral en la que se encontraba (pensemos en Eva o en Bob). La detonación de esa visión llega definitivamente con *Noche en la Tierra* donde americanos y europeos ponen de manifiesto el hecho de compartir los mismos rasgos indeseables ya mencionados repetidamente.

De manera secundaria, hemos tratado de aproximarnos a otra serie de cuestiones de orden más filosófico, tales como la adscripción de Jarmusch a movimientos como la modernidad o la posmodernidad, señalando los problemas que encierra cualquiera de las dos vías (especialmente la segunda). Sin llevar a cabo una aproximación teórica, hemos puesto de manifiesto el humanismo jarmuschiano, desprovisto de toda vinculación a programas políticos concretos y más ligado a la poética. Esto no significa, por supuesto, que el componente ideológico no esté presente (cualquier obra de arte lo es), pero siempre desde un planteamiento humorístico y no panfletario.

También de manera ilustrada hemos tratado de hacer un repaso a determinadas prácticas como la cita, el homenaje, la intertextualidad o el palimpsesto, prestando atención al uso que Jarmusch hace de ellas de manera personal.

Nuestro enfoque general ha sido, en definitiva un intento de aproximación a la obra de un director que se resiste a interpretaciones ortodoxas. Estimamos más fructífero un acercamiento gráfico, sobre el terreno, que una mera revisión bibliográfica y textual, cargada en exceso de connotaciones teóricas pero estéril a la hora de dar

cuenta de una obra como la de este cineasta. Indudablemente esto nos ha obligado a revisar toda (o casi toda, siendo precavidos) la bibliografía al respecto y un buen número de películas, novelas, música y documentos referidos a la cuestión fílmica en general. Consideramos que solo así se puede dar cuenta de un trabajo de estas características.

En última instancia, como hemos visto en la última sección de esta investigación, Jarmusch devuelve la pelota a Europa, el ciclo se reinicia. Las referencias provenientes originariamente del viejo continente se reciclan y se devuelven a su lugar de origen, estableciéndose de ese modo un diálogo fructífero más que una perpetuación de la vieja confrontación entre Europa y Norteamérica. En cierto sentido, este movimiento ya se había iniciado anteriormente con cineastas como Melville o Godard, pero en un sentido inverso. Jarmusch, como señalásemos en su momento, conoció en París a un buen número de cineastas europeos, pero también a los *outsiders* de Hollywood. Gracias a su obra, ya la de otros cineastas y teóricos norteamericanos, nosotros ahora podemos rescatar viejos autores prácticamente caídos en el olvido, tales como el propio Melville o Bresson, al tiempo que visitar de nuevo a los *autores* (en sentido fuerte) estadounidenses como Ray, Fuller o Cassavetes, por mencionar únicamente aquellos en los que nos hemos centrado. Podemos, sin duda, aprender una importante lección de este movimiento. Advertamos que esas referencias culturales son las que Jarmusch empleará para llevar a cabo su crítica moral y fílmica del sueño americano y sus representaciones cinematográficas. La misma inclusión de, y el propio recurso a, elementos y referentes foráneos, a menos que se modifique la mentalidad, es en sí mismo un ataque y una constatación de que un determinado esquema, el propio, es bien erróneo, bien insuficiente. Finalmente esos males detectados en la cultura norteamericana comienzan a percibirse (no por casualidad) en la europea, la cual, de un

tiempo a esta parte, no deja de tener (mal que les pese a algunos) un ojo en la cultura allende los mares de manera permanente.

La diferencia entre el movimiento jarmuschiano y el modelo europeo, sin afán de generalización, es que aquel primero importó lo bueno de una cultura extranjera y luego comenzó a analizar sus deficiencias. Mientras que éste lleva a cabo una crítica previa (si fundada en mayor o menor medida o si sujeta a prejuicios y estereotipos lo dejamos a la consideración del lector) para finalmente abrazarla de mala gana pero por completo. Podemos decir, permitiéndonos unas comparaciones humorísticas al final del camino, que Jarmusch encarnaría la actitud de Bob en *Bajo en peso de la ley*, mientras que Europa haría lo propio con la de Jun de *Mystery Train*. En cualquier caso, son éstas unas consideraciones personales –en cierto sentido derivadas de lo analizado en estas páginas pero no de manera absoluta- que no pretendemos sean compartidas por un buen número de lectores. Quede, pues, como un último comentario marginal.

Por otra parte, Jim Jarmusch aporta un aire fresco a viejos debates dentro del ámbito de los estudios fílmicos y también filosóficos. Cuestiones como el tiempo, la estructura de la narración, la cita, la intertextualidad, el lenguaje, la soledad, la incomunicación, la Historia, y otras tantas, son analizadas desde una nueva perspectiva, probablemente, más adaptada a los nuevos tiempos. Algo que, de todos modos, sería objeto de otra investigación.

## APÉNDICES

Nos gustaría incluir a modo de epílogo o apéndice un texto inédito y escrito *ad hoc* para la presente tesis doctoral. En él, su autor, Breixo Viejo, reflexiona acerca de la posición de Jarmusch dentro del panorama cinematográfico general e ilustra su propuesta estudiando uno de los fragmentos de *Café y cigarrillos*: “Champagne”. A nuestro juicio, esta pieza ejemplifica de un modo privilegiado lo que nosotros hemos tratado de argumentar acerca de la sutil hibridación de alta cultura y cultura popular en la obra del cineasta norteamericano.

Ahondando en el último tramo de nuestro análisis de *Mystery Train*, nos gustaría destacar cómo también aquí el café (cultura popular, muy americana) se convierte, como Viejo señala acertadamente, en champagne (alta cultura). Dos enfoques que se dan la mano en este delicioso trabajo jarmuschiano.

Agradecemos de nuevo al autor el detalle de haber contribuido con este texto tan significativo por su contenido como por el hecho de venir firmado por el primer estudioso de la obra de Jarmusch en castellano.

## Metamorfosis

Breixo Viejo

Los cineastas, como los hombres en general, pueden ser egoístas o generosos. Bresson, Buñuel, Bergman, son directores egoístas. Tienen un estilo visual tan intenso y personal que, después de ver alguna de sus mejores películas, uno ya no tiene nada que decir. ¿Qué se puede añadir a *Un condenado a muerte se ha escapado*, a *El ángel exterminador*, a *Gritos y susurros*? Nada. Con la película el director ya ha dicho todo lo que había que decir, *ya se lo ha apropiado todo*. El cineasta egoísta es inconfundible e inimitable: abre una puerta a una habitación que sólo él habita, celosamente, y que ha cerrado de un portazo (y bajo llave) antes de morir. *El dinero*, *El fantasma de la libertad*, *Saraband*... Obras blindadas, enteramente suyas. Por eso cuando alguien los imita, de inmediato detectamos a un perdedor: está intentando robarle algo al gran usurpador, al gran manipulador. En crítica de cine ninguna falacia es mayor que aquella que se enuncia en relación a la supuesta participación del espectador en las películas de los geniales directores egoístas (por ejemplo, en Kiarostami). El espectador nada tiene que aportar al film del cineasta maniaco: la obra está acabada, es unidireccional, violenta, agresiva, fascinante, se impone y domina tu ojo con una fuerza inusitada y manipuladora total. Lo demás es palabrería de eunucos...

En otro ámbito, surgen los cineastas generosos, que no son mejores ni peores que los anteriores, sino, sencillamente, diferentes. Mientras el director egoísta no admite escuela, el bondadoso inspira movimientos, enriquece géneros, se atreve a fracasar. El uno se lo apropia todo; el otro lo comparte. El cineasta amable no se agota en el tema de un solo film, sino que anima, e incita (cuando se puede, claro) a crear, a producir. En su habitación siempre hay puertas abiertas, confortables butacas, alguien con quien conversar. Ahí están Chaplin, Rohmer, Antonioni... Te cuentan una aventura imposible

(*La quimera del oro*); te muestran la placida belleza de un lago (*La rodilla de Clara*); te invitan con elegancia a emprender el más fabuloso viaje, geográfico y temporal, por las lejanas tierras de Marco Polo (*Cheng Kuo Cina*). Si se imita al cineasta generoso, no se pierde: se aprende, incluso cuando sale mal. «Aquel director decía modestamente que podíamos hacerlo así...». Ninguna obra más generosa que la de los egoístas hermanos Marx, quienes, precisamente por esa combinación explosiva, exceden poderosamente los límites del cine...

Jarmusch, indudablemente, forma parte del grupo de cineastas generosos. Lo ha aprendido de otros directores formidablemente amables, como Fuller, el primer Cassavetes, Ray. Es algo que tiene que ver con el lado bueno de los norteamericanos. El propio Jarmusch lo ha dicho en más de una ocasión: «No soy más que un tipo de Akron, Ohio, que hago películas para mis amigos de Nueva York». Nada importante, pues, *ninguna usurpación*. Se filma para compartir. Se filma, por ejemplo, un complejo acertijo camuflado en forma de divertimento, que Ródenas llama la matriuska perfecta, y lo hace con razón. En efecto, en lugar de Iván el Terrible, o Kane, o Lawrence de Arabia (tremendos films de cineastas tremendamente egoístas), en las miopes escuelas de cine deberían proyectar más a menudo *Stranger than Paradise*, el episodio de Nueva York en *Noche en la tierra*, o ese espléndido capítulo último de *Coffee and Cigarettes* titulado «Champagne».

Veámoslo. Volvámoslo a ver. Parece fácil, ¿no? Se compra película en blanco y negro (es más barata, sí), se llama a dos actores amigos de edad ya venerable, se busca un escenario sencillo y original. Duración estipulada: 6 minutos. Ni un minuto más. Se prescinde, por aparatosos, de efectos especiales y alardes de rodaje y edición. Planos fijos, sin movimientos de cámara ni innecesarios filtros en las lentes. Que los personajes se pongan a hablar; que diga verdad la boca. *I feel so divorced from the world, I've lost*



*touch with the world...* Y entonces se introduce una canción de Mahler, que aparece y desaparece, como resonancia de un mundo perdido, el París de los años veinte, los setenta en Nueva York. Se inserta, con brillante *collocazione*, un plano cenital de la mesa sobre la que se brinda, y alrededor de la cual se intercambian los papeles de los personajes. El obrero pasa entonces a hablar francés (*délicieux!*) y el poeta se queda dormido en el descanso de su triste y larga jornada laboral. La metamorfosis se consume: el café se convierte, misteriosamente, en champán.

No es un truco, no; ni tampoco un milagro. Ya lo dijimos en otra ocasión: Jarmusch es un cineasta secular que prefiere filmar a un hombre paseando con su perro que a un Dios presentándose radiante en la tierra. «Champagne» es un artificio intelectual, un juego llamado *arte* hecho para compartir y disfrutar. *Joie de vivre*. Pero quizá sea mejor no detenernos demasiado en estas cosas, pues –tal y como dice el personaje obrero– no se pueden explicar. La magia muere en las instrucciones para aprendiz de mago. Malditos los manuales y las religiones. Larga vida a los cineastas egoístas y generosos. Brindemos por ellos... con champán.

Londres,

Marzo de 2009

## Bibliografía

Abel, D. F. (1995). *Tom Waits. Jazz, Rhythm & Blues*. Valencia: Editorial La Máscara.

Akutagawa, R. *Rashomon y otros cuentos*. Madrid: Miraguano Ediciones, 2ª ed. 1998.

Anderson, P. (1998). *Los orígenes de la posmodernidad*. Barcelona: Anagrama, 2000.

Andrew, G. (1999). *Stranger than Paradise*. Londres: Prion Books Limited.

Augé, M. (1992). *Los no-lugares. Espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa, 1993.

Augros, J. (2000). *El dinero de Hollywood*. Barcelona: Paidós.

Aurich, R. y. (2001). *Jim Jarmusch*. Berlin: Bertz.

Auster, P. (2008). *Un hombre en la oscuridad*. Barcelona: Anagrama.

Barthes, R. (1968). "La muerte del autor" . En R. Barthes, *El susurro del lenguaje* (págs. 65-72). Barcelona: Paidós (2ª Ed. 1994).

Baudrillard, J. (1989). *De la seducción*. Madrid : Cátedra.

- (1995). *El crimen perfecto*. Barcelona: Anagrama, 1996.

Bégout, B. (2003). *Lugar común. El motel americano*. Barcelona: Anagrama, 2008.

-(2002). *Zerópolis*. Barcelona: Anagrama, 2007.

Bergala, A. (1999). *Nadie como Godard*. Barcelona: Paidós, 2003.

Bettelheim, B. (1975). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Crítica, 1994.

Bloom, H. (1973). *The Anxiety of Influence*. Nueva York: Oxford University Press.

Borges, J. L. (1952). "Kafka y sus precursores". En J. L. Borges, *Otras inquisiciones* (págs. 162-166). Madrid: Alianza, 2000.

Brecht, B. (1963). *Escritos sobre el teatro*. Barcelona: Alba Editorial, 2004.

-(1963). *Escritos sobre el teatro*. Buenos Aires: Nueva Visión (1970).

Bresson, R. (1975). *Notas sobre el cinematógrafo*. Madrid: Árdora/Filmoteca Española (1997).

Burk Carver, M. (2007). *Así fueron las cosas*. Barcelona: Circe Ediciones.

Cabrera, J. (1999). *Cine: 100 años de filosofía*. Barcelona: Gedisa, 2006 2ª reimpresión.

Calinescu, M. (1987, 2ª Ed.). *Five Faces of Modernity*. Duke UP.

Carney (Ed.), R. (2001). *Cassavetes por Cassavetes*. Barcelona: Anagrama.

Carr, J. (17 de septiembre de 1986). "Jim Jarmusch: A Little Nervous". *The Boston Globe*.

Carroll, N. (1990). *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Madrid: Antonio Machado/La balsa de la medusa (2005).

Carver, R. (1976). *¿Quieres hacer el favor de callarte, por favor?* Barcelona: Anagrama, 7ª ed. 2005.

-(1983). *Catedral*. Barcelona: Anagrama, 10ª ed. 2006.

-(1981). *De qué hablamos cuando hablamos de amor*. Barcelona: Anagrama, 11ª ed. 2006.

- (1988). *Tres rosas amarillas*. Barcelona: Anagrama, 2003 (4ª ed.).
- Casas, Q. (2003). "Blues, Rock, New Wave, Be Bop y Hip Hop". En Casas, Q., *Itinerarios al vacío* (págs. 53-63). Madrid: T&B.
- (2001). *Samuel Fuller*. Madrid: Cátedra.
- Casetti, F., & Di Chio, F. (1990). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós, 1994.
- Cavell, S. (2003). *El cine, ¿puede hacernos mejores?* Argentina: Katz, 2008.
- (1981). *La búsqueda de la felicidad*. Barcelona: Paidós, 1999.
- Civila de Lara, E. Aproximación al cine posmoderno: Las maneras de hacer mundos de Jim Jarmusch . Manuscrito.
- Company, J., & Marzal, J. (1999). *La mirada cautiva. Formas de ver en el cine contemporáneo*. Valencia: Generalitat Valenciana.
- Cook, D. (1998). "Auteur Cinema and the 'Film Generation' in 1970s Hollywood". En J. Lewis, *New American Cinema* (págs. 11-37). Durham y Londres: Duke University Press.
- Corman, R. (1990). *Roger Corman. Cómo hice cien films en Hollywood y nunca perdí ni un céntimo*. Barcelona: Laertes.
- Corrigan, T. (1998). "Auteurs and the New Hollywood". En J. Lewis, *The New American Cinema* (págs. 37-63). Durham y Londres: Duke University Press (4ªed.2004).
- Costa, A. (1985). *Saber ver el cine*. Barcelona: Paidós.

Cuéllar Alejandro, C. A. (2007). "La pintura a través del documental cinematográfico: Orson Welles, primer cineasta postmoderno". En A. (. Ortiz, *Del cuadro al encuadre: la pintura en el cine*. Valencia: Col.leció Quaderns del MuVIM (Serie Minor).

De Azúa, F. (1995), *Diccionario de las Artes*. Barcelona: Anagrama (2ª ed. 2003).

De Fez, D. (2003). "Jim Jarmusch: Cortos de doble filo". En VV.AA, *Itinerarios al vacío* (págs. 45-51). Madrid: T&B editores.

Debord, G. (1996). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos (3ª reimpresión de la 2ª Ed., 2007).

Deleuze, G. (1983). *la imagen-movimiento*. Barcelona: Paidós, 1984.

- (1985). *La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós, 1986.

Deleyto, C. (2003). *Ángeles y demonios*. Barcelona: Paidós.

- (2000). *Smoke (Un estudio crítico)*. Barcelona: Paidós.

Denton, R. E. (1988). *The Primetime Presidency of Ronald Reagan*. Nueva York: Praeger.

Eco, U. (1965). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Tusquets, 2001, 4ª Ed.

Epicuro. *Sobre la felicidad*. Barcelona: Debate, 2000.

Feagin, S. L. (1999). "Time and Timing". En P. y. (eds.), *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion* (págs. 168-179). John Hopkins University Press.

Fernández Porta, E., *Homo Sampler. Tiempo y consumo en la Era Afterpop*, Barcelona: Anagrama, 2008.

Font, D. (2002). *Paisajes de la modernidad*. Barcelona: Paidós.

Freud, S. (1919). "Lo siniestro". En S. Freud, *Obras Completas, Vol.XVII*. Buenos Aires: Amorrortu, 1989.

Fromm, E. (1951). *The Forgotten Language. An Introduction to the Understanding of Dreams, Fairy Tales and Myths*. Nueva York: Grove Weidenfeld.

García Calvo, A. (1996). *De Dios*. Zamora: Lucina.

Genette, G. (1982). *Palimpsestos. la escritura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.

Gómez Tarín, F. J. (2006). *Al final de la escapada*. Barcelona-Valencia: Nau Llibres/Octaedro.

Greenberg, C. (1979). *Modern and Postmodern*. Australia: <http://www.sharecom.ca/greenberg/postmodernism.html>.

Gregory, M. y. (1994, nº 17). "Raymond Carver: de qué hablamos cuando hablamos de minimalismo". *Zona erógena*.

Ground, I. (1989). *¿Arte o chorrada?* Valencia: Universidad de Valencia, 2008. Traducción, introducción y notas de Salvador Rubio Marco.

Guillén, S. y. (2008). *80 películas de los 80. Una lectura ácida*. Madrid: T&B Editores.

Hacking, I. (1998). *Mad Travelers*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Heredero, C. (2003). "La cara oculta del sueño americano". *Dirigido por*, nº328.

Hernández Ruiz, J. (2003). "Todo está en tránsito". En VV.AA, *Itinerarios al vacío* (págs. 33-43). Madrid: T&B.

Herrero, F. B. (1982). *Cine Independiente Americano: Una introducción*. Valladolid: XXVII Semana Internacional de Cine de Valladolid.

Hertzberg (Ed.), L. (2001). *Jim Jarmusch. Interviews*. Mississippi: University Press of Mississippi.

Holmes, T. (1986, noviembre). "Too Cool for Words". *Rolling Stone* .

Huyssen, A. (1986). *After the Great Divide*. Indiana University Press.

Jameson, F. (1984). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.

-(1992). *La estética geopolítica*. Barcelona: Paidós.

Jencks, C. (1986). *What is Post-Modernism?* Londres: Academy Editions, 4ª ed., 1996.

Jousse, T. (1992). *John Cassavetes*. Madrid: Cátedra.

Kaurismäki M., V. B. (1987). "In Between Things". En H. (ed.), *Jim Jarmusch. Interviews* (págs. 71-80). Mississippi: University of Mississippi Press, 2001.

Kleinhans, C. (1998). "Independent Features: Hopes and Dreams". En J. Lewis (Ed.), *The New American Cinema* (págs. 307-327). Durham y Londres: Duke University Press.

La Prade, E. (2005). "Paul Morrissey on the Lower East Side". En Patterson, *Captured* (págs. 35-40). New York: Seven Stories.

Latour, B. (1991). *We Have Never Been Modern*. Hertfordshire: La Découverte.

Leibowitz, F. (1988). "Neither Hollywood nor Godard: The Strange Case of Stranger Than Paradise". *Persistence of Vision, no. 6* .

Lewis (Ed.), J. (1998). *The New American Cinema*. Durham y Londres: Duke University Press (4ª Ed. 2004).

-(1998). "Money Matters: Hollywood in the Corporate Era". En J. Lewis, *The New American Cinema* (págs. 87-121). Durham y Londres: Duke University Press.

Lipovetsky, G. (1992). *El crepúsculo del deber*. Barcelona: Anagrama, 1994.

-(1983). *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama, 1986.

-(1997). *La tercera mujer*. Barcelona: Anagrama.

-(2004). *Los tiempos hipermodernos*. Barcelona: Anagrama (2007).

Lippy, T. (2007). "Interview with Jim Jarmusch". En S. Sánchez, *Jim Jarmusch* (págs. 153-173). Urbana y Chicago: University of Illinois Press.

LoBrutto, V. (1999). *Principal Photography: Interviews with Feature Film Cinematographers*. Connecticut: Praeger.

Long, E. (1985). *The American Dream and the Popular Novel*. Londres: Routledge.

Loos, J. (2005). "Yankin'on Pull My Daisy". En Patterson, *Captured* (págs. 7-10). New York: Seven Stories.

Losilla, C. (1993). *El cine de terror. Una introducción*. Barcelona: Paidós.

Liotard, J.-F. (1979). *la condición postmoderna*. Madrid: Cátedra, 1989.

Maffi, M. (1972). *La cultura underground*. Madrid: Península (2 vols.).

Manzano (trad., p. y. (1991). *Tom Waits. Canciones*. Madrid: Editorial Fundamentos.

Mauer, R. (2006). *Jim Jarmusch. Filme zum anderen Amerika*. Mainz: Bender.



- McHale, B. (1987). *Postmodernist Fiction*. Nueva York-Londres: Methuen.
- Mendoza, A. y. (1989). *The Velvet Underground*. Madrid: Cátedra.
- Miranda, L. (2006). *Takeshi Kitano*. Madrid: Cátedra.
- Molina Foix, V. (1995). "El cine posmoderno: Un nihilismo ilustrado". En VV.AA, *Historia general del cine, Vol. XII* (págs. 151-166). Madrid: Cátedra.
- Monk, R. (1990). *Ludwig Wittgenstein*. Barcelona: Anagrama, 1994.
- Mosca, U. (2000). *Jim Jarmusch*. Milán: Il Castoro Cinema.
- Müller (ed.), J. (2003). *Lo mejor del cine de los 70*. Colonia: Taschen.
- Muruzábal, A. (2007). *La representación cinematográfica del regreso*. Mecanografiado.
- Norris, C. (1991). *Teoría acrítica. Posmodernismo, intelectuales y la guerra del golfo*. Valencia: Frónesis (Cátedra), 1997.
- O' Cleary, C. (1993). *America – A Place Called Hope?* Dublin: The O'Brien Press.
- O'Hara, C. (1995). *The Philosophy of Punk – More Than Noise!!* Edimburgo: AK Press.
- Oubiña, David (Comp.). (2003). *Jean-Luc Godard: El pensamiento del cine. Cuatro miradas sobre Historie(s) du cinéma*. Buenos Aires: Paidós.
- Palacio, M. (1995). "La noción de espectador en el cine contemporáneo". En VV.AA, *Historia general del cine, Vol. XII* (págs. 69-100). Madrid: Cátedra.
- Paredes, B. (2007). "La ambigüedad del sueño americano". *Dirigido por* , nº 373.
- Patterson, C. (2005). *Captured: A film/Video history of the lower east side*. Nueva York: Seven Stories Press.

- Pérez Morán, E. (2007). "No es país para viejos". *Cuadernos de literatura infantil y juvenil*, nº 215.
- Pfeil, F. (1998). "From Pillar to Postmodern: Race, Class, and Gender in the Male Rampage Film". En J. Lewis (Ed.), *The New American Cinema* (págs. 146-186). Durham y Londres: Duke University Press.
- Racionero, L. (1977). *Filosofías del underground*. Barcelona: Anagrama, 2000 (6ª ed.).
- Ramonet, I. (2000). *La golosina audiovisual*. Barcelona: Debate.
- Renda, C. (2008). *Jim Jarmusch. Il fascino della malinconia*. Genova: Le Mani.
- Reynolds, S. (2005). *Rip It Up and Start Again: Postpunk 1978-1984*. Londres: Penguin Books, 2006.
- Ródenas, G. (2009). *Guía para ver y analizar Noche en la Tierra de Jim Jarmusch*. Octaedro/Nau Llibres: Barcelona/Valencia.
- Rosen, P. (1995). "El concepto de cine nacional en la `nueva´ era `mass mediática´". En VV.AA, *Historia general del cine Vol.XII* (págs. 115-149). Madrid: Cátedra.
- Rosenbaum, J. (2000). *Dead Man*. Londres: British Film Institute.
- Rothenberg, J. (2005). "(Dead) panning Through the Lower East Side with Jim Jarmusch". En C. Patterson (E.), *Captured* (págs. 221-232). Nueva York: Seven Stories Press.
- Rubio Marco, S. (2002). "El ruido de la maquinaria. (Wittgenstein y la música)". *Espinosa*, nº 2.

- (1995). *Comprender en arte. (Para una estética desde Wittgenstein)*. Valencia: San Pablo C.E.U/Cimal.
- Sánchez, S. (2003). "Nunca pasa nada". En VV.AA, *Itinerarios al vacío* (págs. 21-31). Madrid: T&B Editores.
- Sánchez-Biosca, V. (2004). *Cine y vanguardias artísticas*. Barcelona: Paidós.
- Sargeant, J. (1995). *Deathtripping. The Cinema of Transgression*. Washington: Creation Books.
- Schaefer, E. (1999). *Bold! Daring! Shocking! True: A History of Exploitation Films, 1919-1959*. Duke University Press.
- Schneider, S. J. (2004). *1001 películas que hay que ver antes de morir*. Grijalbo.
- Schrader, P. (1972). *El estilo transcendental en el cine. Ozu, Bresson, Dreyer*. Madrid: Ediciones JC, 1999. Traducción y prólogo de Breixo Viejo.
- Sconce, J. (1995). "'Trashing" the Academy: Taste, Excess, and an Emerging Politics of Cinematic Style', *Screen* vol. 36 n°. 4, 1995, (págs.371-393).
- Shapiro, J. (1986). "Stranger than Paradise". En H. (ed.), *Jim Jarmusch. Interviews* (págs. 58-70). Mississippi: University Press of Mississippi, 2001.
- Simsolo, N. (2005). *El cine negro. Pesadillas verdaderas y falsas*. Madrid: Alianza Editorial (2007).
- Smith, H. (2005). "No New Cinema: Punk and No Wave Underground Film 1976-1984". En Patterson, *Captured: A film/Video history of the lower east side* (págs. 173-178). Nueva York: Seven Stories Press.

Sontag, S. (1964). "Estilo espiritual en las películas de Robert Bresson". En S. Sontag, *Contra la interpretación y otros ensayos* (págs. 229-251). Barcelona: DeBolsillo, 2007.

Stam, R. (2000). *Teorías del cine*. Barcelona: Paidós (2001).

Suárez Sánchez, J. A. (2007). *Jim Jarmusch*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press.

Suzuki, D. T. (1959). *El zen y la cultura japonesa*. Barcelona: Paidós (1996).

Tarkovski, A. (1988). *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Rialp, 2006 (8ª Ed.).

Torrado, S. (2006). *Manual teórico-práctico para la realización de noticias y reportajes en televisión*. Murcia: Diego Marín.

Truffaut, F. (1966). *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza, 1998.

Vattimo, G. (1985). *El fin de la modernidad*. Barcelona: Gedisa.

Verdú, V. (1996). *El planeta americano*. Barcelona: Anagrama.

- (2003). *El estilo del mundo. La vida en el capitalismo de ficción*. Barcelona: Anagrama.

- (2005). *Yo y tú, objetos de lujo. El personismo: La primera revolución cultural del siglo XXI*. Barcelona: Debate.

Viejo, B. (2001). *Jim Jarmusch y el sueño de los justos*. Madrid: Ediciones JC.

- (2001), "Una conversación con Paul Schrader" en *Secuencias 13*, UAM-Madrid, primer semestre de 2001.

Vincendeau, G. (2003). *Jean-Pierre Melville. An American in Paris*. Londres: BFI.

- VV.AA. (2003). *Itinerarios al vacío*. Madrid: T&B.
- VV.AA. (2003). *Conversations with Raymond Carver*. Cambridge MA: University Press of Mississippi.
- VV.AA. (2001). *El desierto bajo los cerezos en flor: El cine de Seijun Suzuki*. Madrid: Ocho y medio.
- Wagner, J. (1994). *Nicholas Ray*. Madrid: Cátedra.
- Weinrichter, A. (2003). "Lejos de Hollywood". En Q. Casas (Ed.), *Itinerarios al vacío* (págs. 13-19). Madrid: T&B editores/Festival Internacional de Cine de las Palmas de Gran Canaria.
- Williams, J. (1991). *Viaje al sueño americano*. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim-IVEI. Debats, 1992.
- Wilson, E. G. (2008). "El sueño americano". En E. G. Wilson, *Contra la felicidad* (págs. 19-50). Madrid: Taurus.
- Wittgenstein, L. (1958). *Investigaciones filosóficas*. Méjico-Barcelona: UNAM/Crítica, 1988.
- (1966). *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*. Barcelona: Paidós, 1992.
- (1922). *Tractatus Logico-Philosophicus*. Madrid: Alianza Editorial, 1987.
- Wollen, P. (1993). *El asalto a la nevera*. Madrid: Akal, 2006.
- (1972). *Godard and Counter Cinema: Vent D'Est*. En B. N. (ed.), *Movies and Methods*. Londres: University of California Press, 1985.

Wood, R. (1986). *Hollywood from Vietnam to Reagan... And beyond*. Nueva York: Columbia University Press (Edición revisada 2003).

Wray/Newitz(eds.). (1997). *White Trash: Race and Class in America*. Nueva York: Routledge.

Wyatt, J. (1998). "Marketing and Distribution". En J. Lewis, *The New American Cinema* (págs. 64-86). Durham y Londres: Duke University Press (4ª Ed. 2004).

Yamamoto, J. (1710-1717). *Hagakure*. Madrid: Edaf (2ªed.2002).

Yokosbosky. (2005). "No wave Cinema, 1978-87. Not a Part of Any Wave: No Wave". En C. Patterson (ed.), *Captured. A film/Video history of the lower east side* (págs. 179-184). New York: Seven Stories.

Zedd, N. (2005). Nick Zedd. En Patterson, *Captured* (págs. 273-274). New York: Seven Stories.

# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	5
-------------------	---

## CAPÍTULO I. UN POCO DE HISTORIA.....10

1.1. El cine durante el periodo Reagan.....	24
1.2. Punk, No Wave, Post-Punk.....	46
1.3. Los rebeldes del cine Americano: Cassavetes, Fuller, Ray.....	62
1.3.1. Cassavetes o el asentamiento del cine independiente.....	64
1.3.2. Ray y Fuller: Dos salvajes en Hollywood.....	81
1.4. Europa, Europa: Bresson, Melville.....	93
1.4.1. Bresson: Distanciamiento y cotidianeidad.....	94
1.4.2. Jean-Pierre Melville: Un americano en París.....	122
1.5. Cuentos de Tokio: Ozu, Seijun Suzuki.....	130
1.5.1. Yasujiro Ozu: Transcender la cotidianeidad.....	132
1.5.2. Seijun Suzuki: Yakuzas y Kabuki.....	141

## CAPÍTULO II. LECTURAS SOBRE EL INSOMNIO AMERICANO.....148

2.1. <i>Extraños en el paraíso</i> : Fragmento y reflexiones sobre el tiempo.....	155
2.2. <i>Bajo el peso de la ley</i> : Relectura de los géneros.....	192
2.3. <i>Mystery Train</i> : La cultura popular y el sueño americano.....	228
2.4. <i>Noche en la Tierra</i> : La explosión de la intertextualidad.	
Referencias, autorreferencia y experimentos con la verdad.....	272

**CONCLUSIONES.....327**

**APÉNDICES.....334**

**BIBLIOGRAFÍA.....338**