Jarmusch y los outsiders del sueño americano

Lorena Ortiz

Jim Jarmusch: el ácido, el del cine sobrio y cámara estática, el creador de personajes con escasez de diálogos y sin mucha acción física en el cuadro. Hombres y mujeres que transitan en ciudades casi abandonadas, sin esperanza, ni propósito. Perdedores, solitarios, sin mucho quehacer. La otra cara de Norteamérica, la que nadie quiere ver. Así podría comenzar a describir el cine de este director estadounidense, uno de los más originales debido a su espíritu independiente. Con este texto pretendo mostrar algunas de las características más destacadas en la narración audiovisual de este realizador, que ha hecho de sus obras fílmicas todo un estilo cinematográfico, gracias a la innovación de la forma y el contenido en sus películas.

1. El arte de contar

El estilo narrativo del director Jim Jarmusch ha sido calificado de minimalista y austero, debido al uso de planos largos, pocos movimientos de cámara, carencia de diálogos, y en varias ocasiones el empleo de blanco y negro en sus películas. Lo anterior se ha convertido en una característica fundamental en su cine, lo que ha venido a marcar una notoria diferencia entre las grandes producciones de Hollywood y un cine de corte independiente del cual es pionero y vocero, al establecer en su filmografía que no todas las historias deben ser contadas bajo los cánones del cine hollywoodense y que pueden tener otra dirección, finales menos felices protagonizados por personajes alejados del estereotipo, encarnados muchas veces por actores desconocidos. Un cine más libre, fuera de las reglas e imposiciones de la industria fílmica hollywoodense.

El nuevo Hollywood y el cine independiente estadounidense han seguido caminos paralelos a lo largo de sus últimas décadas, la eclosión de películas independientes a mediados de los ochenta se produjo en gran medida, como resultado de la creciente especialización del cine comercial en las grandes superproducciones, fenómeno que dejó libre un espacio que productores y directores independientes se apresuraron a llenar. Este espacio ensanchado cada vez más por el creciente temor de los grandes estudios a alienar a su público potencial, está constituido no solo por narraciones y estilos más experimentales, sino también por representaciones de los sectores marginales de la población: gays, negros, hispanos, mujeres o ideologías de izquierda, así como por un cine de inspiración más clásica, que no encuentra su sitio en los *blockbusters*.(1)

Rodaje de *Hombre muerto*

La innovación de la forma y el contenido en el cine de Jarmusch no se refiere a la implementación de nuevas tecnologías en sus films. Al contrario, carece de los grandes efectos especiales y novedades tecnológicas, en todo caso nos remite a un cine más rudimentario, como al de décadas atrás, donde la cámara casi no se mueve, debido

al peso de la misma. La innovación de la que hablamos se refiere más a la estética y a la narrativa utilizada por Jarmusch, lo que nos lleva a los comentarios de Metz sobre los nuevos procedimienos estéticos citados por Stam en su libro *Teorías del cine*.(2)

Para Metz, uno de los grandes estudiosos del lenguaje en el cine, "El lenguaje cinematográfico puede ser lanzado de repente en una dirección distinta por medio de procedimientos estéticos innovadores (como los que introdujo ***Ciudadano Kane*** de Orson Welles, por ejemplo) o procedimientos posibilitados por una nueva tecnología (como el *zoom* o el *steadycam*)".(3)

En esta línea Jarmusch se da el lujo de no usar toda la tecnología, salvo cuando en realidad su historia lo necesita, Un ejemplo son sus películas ***Stranger than Paradise***(*Más extraño que el paraíso*, 1984)y ***Ghost Dog: The Way of the Samurai*** (*Ghost Dog. El camino del samurai*, 1999). En la primera nos encontramos con una cámara casi estática, planosecuencias fijos, algunos *travellings* y transiciones con fundidos a negro que narran la llegada y estancia de una chica húngara en Nueva York. Mientras que en la segunda se recurre a una narrativa mucho más ágil, sustentada en planos más cortos y en el uso de una tecnología más avanzada para contarnos la historia de un asesino a sueldo también en la ciudad de Nueva York.

2. Cine fuera de Hollywood

El cine independiente se ha expandido tanto en Europa como en Estados Unidos. Jim Jarmusch con ***Más extraño que el paraíso*** ganadora de la Cámara de Oro a la mejor película de un realizador novel en el Festival de Cannes de 1984, llamó la atención de los críticos y a la fecha es considerado como uno de los precursores del cine independiente contemporáneo en Estados Unidos, sin embargo, no es el único y antes que él en los setentas, ya se escuchaba el nombre de John Waters o de David Lynch que por esa época estrenó ***Eraserhead*** (*Cabeza de borrador*, 1977). Se dice que la historia del cine independiente es tan vieja como la de Hollywood y que simplemente *Más extraño que el paraíso* marcó el comienzo de una nueva etapa, a la que se sumaron directores como Todd Solondz (***Happinees***,1998) y Hal Hartley, que sin ser exactamente seguidores de Jarmusch se movieron dentro de las coordenadas estilísticas inauguradas por él, como la utilización de pocos personajes, generalmente interpretados por actores desconocidos, el uso de planos secuencia estáticos, los fundidos en negro para separar un plano de otro, toda una gramática cinematográfica que se adaptó perfectamente al presupuesto reducido de las producciones independientes.

Como director independiente Jarmusch se inspiró en el cine europeo donde la Nueva Ola en Francia y el Nuevo Cine Alemán habían descubierto temas y formas narrativas innovadoras lejos de las convenciones y fórmulas del cine clásico. El director alemán Wim Wenders , ya comenzaba a experimentar con estas nuevas formas de narrar en el cine, películas como la *road movie* ***Alicia en las ciudades*** (1974), o el documental ***Chambre 666*** (1982), son prueba de ello. En *Alicia en las ciudades*, película rodada en blanco y negro, el director sigue el viaje de un periodista y una niña desde Nueva York hasta Munich pasando por Ámsterdam y otras ciudades de Alemania como Wuppertal y Gelsenkirchen. El manejo de diálogos, la poca cantidad de personajes, el tipo de encuadres y las elipsis utilizadas, son parte fundamental del estilo de Wenders, adoptado en gran medida por Jarmusch. En ***Chambre 666*** Wenders entrevista a varios directores de cine que han asistido al Festival de Cannes del año 1982. En el hotel donde están hospedados, reserva la habitación 666 para la realización de las entrevistas. Se trata del mismo encuadre para todos. La cámara esta fija. Lo que se ve a cuadro es un sillón, una televisión, una mesita con una grabadora y una hoja con las preguntas. Los directores llegan, prenden la grabadora para que se capture el audio, leen las preguntas y empiezan a responderlas. Algunos se sientan, se quitan los zapatos, otros caminan de un lado a otro, prenden un cigarro, etcétera, pero la cámara no se mueve, se queda fija. Las preguntas son las mismas para todos y están relacionadas con el futuro del cine ante la llegada del cine digital. Cuando terminan de contestar, ellos mismos se acercan a la cámara y la apagan, generando estos cortes a negros entre una entrevista y otra. Luego de ver estas dos películas de Wenders, es inevitable pensar en la gran influencia que tiene el director alemán en el cine de Jarmusch, sólo hay que ver ***Más extraño que el paraíso*** o ***Café y cigarros*** (1986 / 2003) para darse cuenta de la gran afinidad que existe entre éstos dos directores.

Café y cigarros

Pero volviendo al tema de cine independiente en Estados Unidos, existen dos enfoques para definir el término: el que considera independiente todo filme financiado fuera de Hollywood y el que se centra en el "espíritu independiente" de los textos, las perspectivas nuevas que ofrecen y la visión personal de los realizadores. Robert Redford, figura clave del festival de Sundance, adopta una actitud bastante flexible: una película independiente es aquélla que se mantiene libre y fiel a sus principios durante el mayor tiempo posible. El criterio de Sundance para admitir películas a su concurso es que hayan sido producidas fuera de los estudios y sus presupuestos financiados al menos en un 50 por ciento dentro de Estados Unidos. En todo caso, el crecimiento experimentado por este festival en los últimos quince años es indicativo de la propia evolución del cine independiente.(4)

3. La narrativa en el cine de Jarmusch

La narrativa cinematográfica aparentemente rudimentaria que emplea Jim Jarmusch, se adapta perfectamente a las limitaciones financieras del cine independiente, pero, según el propio director, también constituye una reacción contra lo que aprendió en la escuela de cine.

Es menos manipuladora que otras opciones más clásicas o comerciales porque permite al espectador decidir la parte del plano en la que se quiere concentrar, como si se tratara de una obra teatral. En la práctica sin embargo, tanto la puesta en escena y el emplazamiento de la cámara como la propia duración de los planos acaban imponiendo una serie de significados y un punto de vista concreto, al igual que sucede en el cine de Theo Angelopoulos. El sentido ideológico de este punto de vista es tan relevante para calibrar la importancia del filme como sus opciones formales.(5)

Debido a lo anterior, el cine de Jarmusch no está dirigido a un espectador pasivo, sino a uno participativo, es el espectador quien decide en qué parte del plano se quiere concentrar.

El espectador puede ser pasivo o activo de acuerdo a la actitud que adopte sobre el film en sí y sobre el proceso en general. Estas dos actitudes dependen en mucho del grado de conocimiento que posee sobre el proceso de comunicación y del rol que juega como espectador dentro de él. Al poseer una capacidad reducida para descodificar un filme en sus diferentes niveles, el espectador pasivo es a su vez un espectador fácil de satisfacer y por lo tanto de convencer y manipular. Por su parte, el espectador activo posee suficiente competencia para descodificar el filme en todos sus niveles. Un tipo de descodificación semejante requeriría de un conocimiento total del proceso de comunicación, así como de sus implicaciones sociales y culturales.(6)

Jesús García Jiménez señala que la narrativa audiovisual además de contener una gran riqueza y maleabilidad, tiene una implicación optativa que responde a las opciones estratégicas asignadas por el autor al discurso narrativo.

El autor, a partir de la existencia de tiempo y acción, decide si el peso del relato estribará en el espacio de sus relaciones con el personaje, o en sus relaciones con el tiempo, y si el discurso estribará en la palabra (monólogos, diálogos y comentarios), en la imagen visual, en la música o en los efectos sonoros; decidirá también si la intervención funcional de estos significantes tendrá lugar de una forma sincrónica (simultánea) o diacrónica (sucesiva) y si atenderá o no a conscientes y determinados imperativos de regularidad observable.(7)

Jarmusch aprovechó esta libertad desde sus primeras películas. *Más extraño que el paraíso* muestra una congruencia entre tema y estilo muy inusual para los primeros filmes de un realizador.

4. La tipología de planos en *Más extraño que el paraíso*

Recordemos el primer plano de ***Más extraño que el paraíso***. Se trata de un plano de larga duración (unos 45 segundos) en el que vemos a Eva (Eszter Balint) en plano largo, a la derecha del encuadre, de pie en algún lugar del aeropuerto, mientras un avión aterriza al fondo. Después de mirar a un lado y a otro como si esperara encontrar a alguien, el personaje recoge sus maletas, recorre la pantalla y abandona el cuadro, por la izquierda mientras la cámara permanece estática durante bastante tiempo en un encuadre vacío excepto por la actividad rutinaria de otro avión que se dispone a despegar. En primer lugar, tanto la posición prominente del personaje y su posterior movimiento como el mero hecho de que sea la única figura humana que podemos distinguir llaman nuestra atención sobre ella. Por otra parte la actividad que tiene lugar detrás de Eva y que, al marcharse ésta, se convierte en nuestro único punto de atención durante bastante tiempo, nos lleva a relacionar personaje y escenario, a captar la importancia simbólica del plano como inicio de la historia y a reparar en el poco habitual punto de vista que nos ofrece. Eva es una emigrante húngara que acaba de llegar a Estados Unidos en búsqueda de una nueva vida, como tantos otros millones de personas antes que ella, constructores entre todos de un país y del mito del sueño americano.

Sin embargo, para tratarse de sus primeros pasos en el nuevo mundo, el personaje parece poco consciente de la importancia del momento y el paisaje en que se le enmarca (una visión bastante desoladora de un aeropuerto estadounidense), aumenta las sensaciones de alienación y soledad que la acompañarán a lo largo de toda la película. Pese a la inexpresividad de los actores y a la cámara estática, el espectador va adquiriendo poco a poco una idea muy clara de sus significados y goza de bastante poca libertad a la hora de interpretar los planos de maneras alternativas a las construidas textualmente. Es decir, la estructura formal del filme es mucho más férrea y menos democrática de lo que en un principio se podría pensar.

Más extraño que el paraíso

La cámara, sin dejar de ser estática, sigue a Eva desde el aeropuerto hasta el apartamento donde vivirá los próximos días. A través de varios plano secuencia se muestra el recorrido de Eva por algunas calles solitarias de Nueva York. Estos planos están montados con fundidos a negro y algunos efectos sonoros. Al igual que en el plano secuencia del aeropuerto, el personaje recorre la pantalla y sale de cuadro por la izquierda.

En el resto de la película la puesta en escena continúa ofreciendo una perspectiva poco frecuente sobre el viaje de los personajes: Nueva York se ve convertida en un diminuto apartamento, el viaje a Cleveland y Florida se reduce a planos del interior del coche y a un exterior prácticamente invisible por la nieve, la noche o la luz cegadora de Florida. La consistencia de esta representación del viaje que lleva a Eddie (Richard Edson) a afirmar que todos los sitios son iguales, refuerza la minuciosidad del trabajo visual del director y encuentra un correlato en la ajustada estructura de la narración: una historia en tres actos que representan tres etapas del viaje de los protagonistas y que concluyen, no en la consecución de la felicidad prometida por el sueño americano, sino en un callejón sin salida que lleva a Willie (John Lurie), no se sabe muy bien si por equivocación o conscientemente, de regreso a los orígenes europeos que ha rechazado a lo largo de la película, mientras que Eddie posiblemente vuelve a su existencia gris en Nueva York y Eva permanece aislada en el motel de Florida, como culminación a la vez irónica y patética de su sueño americano.

Lo anterior describe el aislamiento de migrantes y *outsiders*. El inmigrante carga con un “espacio interior” que le vuelve ciego por el entorno en el que se encuentra. Ni la luz, ni la nieve, ni la noche dejan ver el paisaje a los personajes de Eva, Willie y Eddie.

Como conclusión, podría decirse que *Más extraño que el paraíso* hace dos tipos de aportaciones al cine contemporáneo: por una parte, un alejamiento espectacular de la estética del *blockbuster*, y el retorno a un primitivismo formal basado en el plano largo, la irrelevancia del montaje y la relativa parsimonia del ritmo narrativo. Por otra parte, como reacción a la celebración dominante de los valores patrióticos estadounidenses en el cine de

los ochenta, la exploración de espacios marginales u oprimidos de la sociedad estadounidense y de la experiencia real de sus ciudadanos ignorados por el cine de *Hollywood*. Se trata, pues, de un cine más realista por su vocación de oposición a las fantasías intergalácticas de gran presupuesto del cine dominante, y más cercano al cine clásico, por su reacción contra las premisas narrativas del *blockbuster*, así como de un cine alternativo que cuestiona algunos de los fundamentos ideológicos de la sociedad estadounidense. Esta combinación de primitivismo estético, clasicismo narrativo, y cuestionamiento de la moral e ideología dominantes hace de *Más extraño que el paraíso*, una película emblemática de los caminos por los que se habría de desenvolver el cine independiente en los años siguientes y, por lo tanto, un hito importante de su historia reciente.(8)

Ese alejamiento a las narrativas comerciales del cine de Estados Unidos también está dado por el tono de la historia. Además del ritmo, la estética audiovisual, y de la innovación en el montaje, ***Más extraño que el paraíso*** se vuelve única también por el tono en el que está contada. Jarmusch utiliza un tono poco común en las producciones de Hollywood, el sentido del humor está presente en toda la película, aunque no se trate precisamente de una comedia. Algo parecido a lo que ocurre en la ya citada ***Alicia en las ciudades***, donde en medio del drama el espectador y los mismos personajes siempre terminan riéndose de la situación. Este tono un poco sarcástico, con cierto humor negro, se repetirá en el resto de la filmografía del director estadounidense.

5. Un *zoom* a Jarmusch

Jim Jarmusch nació en Akron, Estados Unidos. Luego de una estancia de un año en París, donde descubrió la Cinematheque Francaise, estudió cine en la New York University Film School, donde fue alumno y asistente de producción de Nicholas Ray en la cinta ***Lightning Over Water*** (1980).

Su primera película, ***Permanent Vacation*** (*Vacaciones permanentes*, 1981), rodada en 16 mm y con bajo presupuesto, es un relato sobre un joven desocupado y sin mucho quehacer en Manhattan. En 1982 dirigió el cortometraje ***The New World*** (*El nuevo mundo*), que en 1984 dio lugar al largometraje *Más extraño que el paraíso*. Se trata de la historia de dos amigos y una chica húngara, ambientado en un paisaje desolado de Norteamérica, que comienza por mostrarnos las calles vacías, solitarias y sucias de Nueva York. La cinta fue rodada en blanco y negro, e inmediatamente llamó la atención de la crítica al llevarse la Cámara de Oro en Cannes y el premio al mejor *film* concedido por la Sociedad Nacional de Críticos de Cine. Desde entonces, Jarmusch pasó a ser considerado un nuevo valor del séptimo arte. ***Más extraño que el paraíso*** es la primera cinta de una trilogía completada con ***Down by Law*** (*Bajo la ley*, 1986) y ***Mistery Train***(*El tren del misterio*, 1989). En las tres existe una presencia extranjera: una chica húngara que llega a Nueva York a visitar a un pariente (***Más extraño que el paraíso***), un turista italiano que planea escaparse de la cárcel (***Down by Law***) y unos adolescentes japoneses admiradores de Elvis Presley (***Mystery Train***).

Más extraño que el paraísoy ***Down by Law*** fueron reconocidas por la crítica europea como evidencia de la existencia de una nueva tradición minimalista de estética experimental; pero la obra de Jarmusch cautiva principalmente por su retrato agudo y emotivo de la figura del perdedor. En su siguiente película ***Mystery Train*** abandona el formato en blanco y negro, pero continúa con su obsesión por la marginalidad, la soledad, el sentido del tránsito y el devenir en sus cintas como sello personal de todos sus personajes. No retrata a la América triunfadora, heroica, complaciente, sino aquélla que se alimenta de la crisis permanente, aquélla que busca una identidad compleja en medio de un mundo multicultural en permanente cambio.(9)

Para Jarmusch Estados Unidos es una mezcla de culturas diferentes, es quizá esa la razón que el *american dream* no es el mismo para todos; sus películas no tienen precisamente finales felices. Sin embargo, la visión cómica e irónica del director siempre está presente.

Entre los filmes realizados por Jarmusch, ***Ghost Dog: The Way of the Samurai*** es uno de los más difundidos de su carrera. Este es analizado por su propio realizador en la entrevista que presento a continuación. Jarmusch ha intentado trazar un sendero de creación independiente; también ha asociado el cine con un compromiso ético y con una crítica al modo de vida norteamericano. Aquí se presenta una aproximación a su estética cinematográfica en sus propias palabras en una entrevista realizada en Cannes, el 20 de mayo de 1999, por Erwan Higuinen y Olivier Joyard.

Al igual que sus personajes, el director estadounidense es un hombre de pocas palabras, por lo que es raro que se le vea conversando con la prensa. En la siguiente entrevista el realizador deja ver claramente su visión respecto al cine. Es por eso que decidí incluir un segmento de ésta en este ensayo. La entrevista fue publicada en octubre de 1999 por la colección *Cahiers du Cinéma*.

Higuinen y Joyard: *Los personajes de* Ghost Dog *nos resultan inmediatamente familiares en la perspectiva del conjunto de su cine.* Stranger than Paradise*,* Dead Man *no están tan lejanos ya que también hay en ellos fantasmas, un ritmo, una música. Pero igualmente algo cambió: el carácter directo y explícito de sus referencias a la cultura japonesa, a la mitología samurai, que penetran en su universo de una manera muy suave, casi pacificada, a la manera de un velo.*

Jim Jarmusch.: No vi venir a *Ghost Dog*, es un proyecto reciente. No se trata en este caso de un fantasma antiguo por fin realizado. No resultó ni menos ni más improvisado que los otros. Cuando estoy pensando en una película, junto ideas de aquí y de allá, a lo largo de mis viajes, de mis lecturas, las colecciono, y luego de cierto tiempo –un año en este caso preciso–, ensamblo las uniones. La historia empieza así: no tengo ningún conocimiento de sus orígenes, los pedazos se unen, o no. En este sentido, nada ha cambiado verdaderamente en mi manera de trabajar. El cine japonés me gustó siempre, pero de él no me vino a la mente ninguna imagen en particular cuando escribía *Ghost Dog*. La primera versión del guión no contenía referencia alguna al *Hagakure, El Libro del Samurai*, yo no conocía ni siquiera la existencia de este texto que ahora estructura el relato: esos señaladores, respiraciones entre escenas que aparecen bajo la forma de citas que explicitan los principios del samurai. Un hombre me ofreció el libro. Antes, yo ya había leído *El Código del Samurai*, obra también de uno de esos escritores antiguos. Pero era un recorrido personal que nada tenía que ver con la escritura del guión. Leyendo la obra de Hagakure, tomé notas, recogí aforismos, que integré en un relato ya existente. La historia de un asesino a sueldo al que es posible tomarle cariño.

H y J: *¿De qué manera evolucionó la historia?*
J J: Viajé, tomé notas. Pero, de un modo más pragmático, el verdadero punto de partida fue pensar en Forest Whitaker para el papel. Posee un rostro que desprende una rara humanidad. Me pareció interesante construirle un papel casi mudo, a diferencia de los personajes cálidos, efusivos, simpáticos que había interpretado anteriormente. Me encontré con Forest en Los Angeles. Luego empecé a escribir pensando en él. Discutimos sobre el *film* en todos los tramos de la escritura. Para mí, los actores siempre han constituido un punto de partida, jamás han servido para llenar un casillero.

H y J: *En términos cinematográficos, las astucias del personaje le permiten tomar la delantera a los otros, fundirse en sus movimientos: de donde surge el carácter alucinatorio, para el espectador y para ciertos personajes, de algunas escenas en las que* Ghost Dog *toma súbitamente una nueva forma: un oso, un indio, un mafioso... Como si*

hablara un instante por ellos, en su lugar, y se convirtiera idealmente en todos los personajes del film tejiendo al mismo tiempo una suerte de inmensa tela.
J J: *Ghost Dog* tiene el poder de la invisibilidad, de la desterritorialización, de los desplazamientos desconocidos. Puede habitar una escena –un tiroteo–, un género –el*film* de gangsters–, y no pervertirlos, sino deshacer sus lazos, desnudar sus formas y sus sistemas. Y esto de manera eficaz, sutil, en un mundo densificado, donde la mayoría de los personajes lamentan su esplendor pasado o soñado, y se entierran ya un poco. El, en cambio, si se entierra es para ocultarse, y saltar como un predador... Es por eso que el *film* no produce para nada efectos de causalidad, sino correspondencias de ritmos, de colores, de trayectorias. Estudia el efecto de un cuerpo extraño sobre una estructura que ya hace mucho ha dejado de estar preparada para recibirlo.

H y J: Ghost Dog *posee un don de ubicuidad, puede transportarse muy rápido hacia un sitio ignorado por todos, incluso por su propia memoria, y caer exactamente en el lugar preciso*.
J J: Navega, camina sobre un colchón de aire. Su tiempo de reacción es superior al de todos los demás. No llega de ningún lado, tanto en la acción como en el relato. Había imaginado, respecto a él, algunas escenas que describieran su pasado, su infancia sobre todo, pero las suprimí. No me interesaba saber nada sobre él. Debía dejarlo allí, como una aparición, como un dibujo. Lo único que se ve son los dos *flash-back*, y la foto de una mujer joven. También visita un cementerio, donde honra a los desaparecidos con pequeños gestos enigmáticos. El resto es vago. A veces, sueña, y hay una imagen que no se comprende.

H y J: *La relación que mantiene* Ghost Dog *con el vendedor de helados, interpretado por Isaach de Bankolé, suscita el mismo problema. Aquél habla inglés, el otro le responde en francés. Y sin embargo, son los mejores amigos del mundo. Sus charlas parecen un juego de adivinanzas*...
J. J.: Uno responde al otro sin haber entendido lo que dice, pero lo que responde se ajusta. Es muy simple: aun si la palabra es el primer modo de comunicación, no es el más necesario, sobre todo en lo que concierne al cine. Sé esto por experiencia. He trabajado con actores japoneses, franceses, italianos, finlandeses, sin comprender muchas veces una sola palabra de lo que se suponía me estaban diciendo. De modo que busqué nuevas formas de contacto. Cuando preparaba *Mystery Train* en 1989, iba a menudo al Japón, y aprovechaba eso para conseguir cassettes de los *films* de Ozu que no podía encontrar en los EU. Claro, las películas no estaban subtituladas, pero yo las miraba con una gran emoción. Desde entonces, el cine se ha convertido en una eterna lengua extranjera.

H y J: *La relación de* Ghost Dog *con los otros y con lo real, parte de este mismo principio. La anticipación permanente es cierta hasta en la menor de sus actitudes, sobre todo en las secuencias en coche, donde su disponibilidad es total, donde parece capaz de recibir todo del exterior sin que se sepa si esto constituye sus visiones o si no hace más que someterse a un movimiento superior a él. Asimismo, su relación con el género –el film de gangsters–, y el tratamiento que hace de los personajes mafiosos, de los que ha hecho un cierto abuso el cine norteamericano, permiten vislumbrar una apuesta parecida: parece decir que, en tanto que cineasta, usted no habla el mismo idioma, que eso jamás ha sido así, y sin embargo, es capaz de filmarlos con cierta simpatía.*
J. J.: Me agrada su observación: aún jugando con la caricatura del mafioso, quise evitar construir personajes ridículos, cuyo carácter pintoresco proviniera de una potenciación al cuadrado como la que, con mayor o menor brío, se divierten en ejecutar los directores de moda. La tentación de invertir los mitos me interesa, pero mi cine no es funerario, no reacciona en oposición a un género raído por el uso. Busca más bien las conexiones, las historias que todavía se pueden contar con un material así, casi obsoleto. Seguramente, mis gángsters son extraños, pero temo seducir, en una primera proyección pública, a una parte del público "cinéfilo" que no me interesa para nada. Mi descripción del medio me parece casi realista, y por otra parte, ciertos actores del *film* son antiguos miembros de "familias". El hecho de que hoy interpreten su personaje basta para mostrar su desorientación. Han sido recuperados y se encuentran habitando un lugar intermedio entre su leyenda y su vida miserable. Yo los conocí bastante bien. Durante muchos años viví en un barrio de Nueva York donde estaban los "social clubs" de las familias mafiosas, he visto esos matones, bandidos de segundo orden, pasar su tiempo acechando un enemigo invisible en calles que, actualmente, ya no les pertenecen más. Uno de mis amigos me contó que vio cómo niños tiraban juguetes por la ventana a la cara de estos tipos vestidos con trajes lustrosos. Y he aquí que éstos gritan, lanzan insultos a los chicos, como bufones que siguen montando guardia cueste lo que cueste sobre un territorio reducido a nada. Esto ocurrió de verdad y lo puse en el *film*.

H y J: *Nos gustaría hablar de la música de* Ghost Dog*. Usted ha sido considerado siempre, con justo derecho, uno de los cineastas más eruditos en este tema. El rock tuvo un lugar fundamental en muchos de sus films, tanto a través de los actores –Tom Waits en* Down by Law*, Iggy Pop en* Dead Man*–, como de los lugares –Memphis en*Mystery Train*. . Ha rodado un documental sobre Neil Young titulado* The Year of the Horse*, y este último había escrito la música de* Dead Man*, solo con su guitarra mientras veía las imágenes del film. Aquí descubrimos su interés por el rap. RZA, el líder de Wu Tang Clan, escribió la música "espacial" de* Ghost Dog *...*
JJ: Es un extraño encuentro. Escucho a Wu Tang desde siempre. Mientras trabajaba en *Ghost Dog*, entré en un período intensivo de hip-hop. Tenía en mente la idea de pedirle a RZA que compusiera una banda musical para mí. No lo conocía, y no sabía cómo entrar en contacto. Hablé con amigos que viven en el medio underground de Nueva York, medio del que también él forma parte, y al tiempo pude conocerlo. El *film* ya estaba terminado. Se lo pasé, y dijo: «Me gusta, puedo hacerlo». Luego se fue. Quedé sin noticias durante semanas, sin posibilidades de comunicarme con él, que vive recluido, en una existencia fantasmal, casi como un criminal. Al final me llamó para decirme: «Tengo la música». La cita fue a las tres de la mañana en una camioneta de vidrios polarizados en el centro de Manhattan. Yo escuchaba esa música suspendida, increíble, y recomenzó el pequeño juego. Vuelta a vuelta me decía: «Hacé lo que quieras, cortala si es necesario, ponela donde te parezca, ya te daré más en unos días». Este jugar a las escondidas se prolongó durante meses, y aunque no vio el *film* más que una vez, la música era perfecta... Una vez más, tuve que ponerme en la posición de aquel que recibe el trabajo de otro, y que para utilizarlo, debe reflexionar sobre él. El ritmo del *film* cambió profundamente. Era apasionante.

H y J: *En* Ghost Dog *hay una creencia en la transmisión, que parece nueva en usted, o en todo caso mucho más literal que antes, casi inocente: el libro que el héroe da a la pequeña, sus charlas, su papel de guía*.
JJ: El *film* está atravesado por la idea de transmisión de los conocimientos, de una cierta sabiduría. Pero ésta es extensible, a partir de las relaciones entre los personajes, a la experiencia del espectador, colocado ante la obra que ve y juzga como si participara de un circuito. Puede unir sus ideas con las que acaba de recibir, comunicarse con las imágenes a través de la banda de sonido, retirar algunas, ampliar otras. No se trata de algo así como un don: el cineasta –o el personaje Ghost Dog– no ofrece un saber, sino proposiciones, visiones que deben ser conectadas con otras, con algo personal. Mis *films* no son otra cosa que proposiciones, contienen la posibilidad del intercambio. Es una idea simple e ingenua, pero al menos, de esta manera, las cosas circulan, lo que es bastante raro. Recientemente caminaba por Nueva York con mi sobrino, aunque en realidad no es mi sobrino, digamos que es de la familia. Tiene poco más de veinte años, habla como un tipo de la calle, se viste como un rapero. Era tarde. Caminando por la vereda, vio que del bolsillo de un tipo medio gangsteril asomaba un libro. Le preguntó qué libro era, y el otro se lo mostró: una novela de Hemingway. El lo había leído, y los dos chicos charlaron sobre ella largamente, comenzó una especie de justa verbal muy impresionante. Yo miraba un poco incómodo, porque a primera vista no parecía ni el lugar ni la hora para una conversación así. Al final hubo una despedida amistosa, y yo, bueno, tardé un poco en recuperarme. Quizás sea anecdótico, pero esta escena me pareció muy bella(10).

6. El cine como un nuevo lenguaje
En la entrevista anterior Jarmusch se refiere al cine como una nueva lengua donde no importa si uno de los personajes habla inglés y el otro francés como sucede en***Ghost Dog***, o húngaro como el personaje de Eva en ***Más extraño que el paraíso***.

Es muy simple: aun si la palabra es el primer modo de comunicación, no es el más necesario, sobre todo en lo que concierne al cine. Sé esto por experiencia. He trabajado con actores japoneses, franceses, italianos, finlandeses, sin comprender muchas veces una sola palabra de lo que se suponía me estaban diciendo. De modo que busqué nuevas formas de contacto. Desde entonces, el cine se ha convertido en una eterna lengua extranjera.(11)

Para el investigador Ferdinand Saussure la lengua es un sistema de signos que expresa ideas comparables a la escritura, al alfabeto de los sordomudos o señas de los militares. La lengua también es un producto social de la facultad del lenguaje. En tanto que el lenguaje es multiforme y heteróclito. Un análisis de los signos nos dará luz respecto a ciertos problemas fundamentales como son el tipo de articulaciones utilizadas en el cine, la impresión de la realidad provocada por la imagen, los niveles de lectura a que se enfrenta el espectador.(12)

También el cine es un producto cultural y un acontecimiento social. Es fundamentalmente un acto de comunicación.

Como es un proceso de comunicación hay alguien que elabora y envía a través de un canal transmisor un conjunto de información y por otro lado alguien que recibe la información. En ***Ghost Dog*** la relación entre el protagonista y el vendedor de helados es un ejemplo de ello. Uno habla inglés y el otro le responde en francés, y aunque sus conversaciones parecen un juego de adivinanzas se entienden a la perfección porque antes que nada es un proceso de comunicación. Uno responde al otro sin haber entendido lo que dice, pero lo que responde se ajusta. El lenguaje cinematográfico es un conjunto de mensajes cuya materia de expresión consiste en cinco pistas o canales: la imagen fotográfica en movimiento, el sonido fonético grabado, el sonido incidental, el musical y la escritura (títulos de crédito, intertítulos, materiales escritos en el plano).(13)

Flores rotas

7. Historias cortas y otras más largas

Dentro de su trayectoria fílmica Jarmusch se ha interesado también por las historias cortas, por lo que ha realizado varias compilaciones de las mismas, como la conocida ***Coffee and Cigarettes***, proyecto de cortometrajes que empezó en 1986 y concluyó en el 2003, en el que contó con la colaboración de destacadas personalidades del cine y de la música. En esta serie de pequeñas historias estructuradas como una película, los personajes fuman, toman café y hablan de temas diversos. En 1991 Jim Jarmusch, llevó a cabo el largometraje ***Night on Earth***, se trata de una *road movie* compuesta de cinco historias independientes que ocurren en una misma noche. El hilo conductor es un taxi, en realidad son cinco taxis con sus respectivos taxistas y pasajeros. La primera sucede en Los Ángeles, las demás en Nueva York, París, Roma y Helsinki. Esta última es un claro homenaje a los directores finlandeses Aki y Mika Kaurismäki, tanto por el sentido del humor negro de la historia, como por el nombre de los personajes que viajan en el taxi: Aki y Mika.

En el 2002 Jim Jarmusch dirigió el segmento ***Int. Trailer Night*** para la compilación ***Ten minutes Older: The Trumpet*** donde participaron varios directores, entre ellos Wim Wenders.

Luego de estas compilaciones de historias cortas ***Ten minutes Older: The Trumpet*** (2002) y ***Coffee and Cigarettes*** (2003), Jim Jarmusch regresa a la pantalla grande con el largometraje ***Broken Flowers*** (*Flores rotas*, 2005), filmado en locaciones no muy precisas de Estados Unidos. Y aunque no fue rodada en blanco y negro, al verla es inevitable pensar en ***Más extraño que el paraíso***, donde la historia también nos lleva a dar un paseo por ciertas partes del país. Pero más que por las locaciones es por la forma en como está contada; en ***Broken Flowers*** vuelve a utilizar el recurso de fundido a negros, como una manera de marcar el paso del tiempo, algo que fue muy característico en ***Más extraño que el paraíso***, así como planos largos con cámara fija para dar la sensación de que el personaje está perdido. Ambos recursos le vuelven a funcionar muy bien en esta película, técnicas que ya son parte de su estilo a la hora de contar una historia. ***Broken Flowers*** es otro *road movie* del director estadounidense, es la historia de un hombre solitario que al recibir la noticia de que hace algunos años tuvo un hijo, toma su coche y va en busca de todas sus ex novias. En este filme el movimiento exterior corresponde a un

proceso interior del personaje.

8. Un director sin límites

Su más reciente película, ***The Limits of Control*** (*Los límites del control*, 2008). Deja claro, que el director de ***Night on Earth***, (*Noche en la tierra*, 1991), no hace un cine complaciente y que lo que menos le interesa es el espectador. Si éste se aburre, se duerme o se va de la sala sin entender nada, no es su problema.

Los límites del control

Jarmusch no tiene límites, hace lo que quiere con su cine, con sus personajes y sus historias. Amigo de músicos como Tom Waits, Iggy Pop, Jack White, se ha declarado en varias ocasiones adicto a la música y eso lo deja claro en la banda sonora de sus cintas que a veces pasa de ser un elemento más, para convertirse en otro personaje de la historia. Pero el director de planos largos y fijos, silencios prolongados entre conversación y conversación, y de un ácido sentido del humor, también hace lo que quiere con el espectador y en ***Los límites del control*** no es la excepción, pues con el disfraz puesto de película de cine negro, juega un poco con éste, no sin antes advertirle desde los primeros diálogos, que lo importante es hacer uso de la imaginación.

"Usted no habla español, ¿verdad?", es la frase que se repite durante toda la cinta y es que en esta ocasión, el director decidió rodar su más reciente filme en tierras españolas pasando por Madrid, Sevilla y Almería. Historia centrada en un hombre misterioso, con encuentros misteriosos, para resolver un caso aún más misterioso que él y que todos los personajes juntos. Película que el mismo Jarmusch ha definido como un *thriller* de acción sin acción, donde el personaje se comunica sin comunicarse.

La repetición de frases, acciones y trayectos es un elemento constante en la cinta. El protagonista interpretado por el actor Isaach de Bankolé lleva puesto el mismo traje azul durante casi toda la película, por las noches realiza ejercicios de relajación en su cuarto de hotel, todas las mañanas pide al camarero "Two express in separated cups", sus visitas al Museo Reina Sofía de Madrid siempre son presentadas con el mismo plano exterior donde aparece el nombre del museo, los personajes con los que se encuentra son excéntricos y aunque la conversación, o mejor dicho el monólogo de éstos es en inglés, ya que el protagonista es un hombre de pocas palabras, todos sin excepción, le preguntarán en español al inicio del encuentro "Usted no habla español, ¿verdad?".

La banda sonora un rock psicodélico compuesto en su mayoría por el grupo japonés Boris, también es parte de este juego de repeticiones ya que acompaña al protagonista en todos sus trayectos convirtiéndolos en un viaje relajado donde la música se traga los ruidos de la ciudad y el espectador se siente agradecido por ese paseo tan placentero por los espacios abiertos y cerrados.

Los límites del control hace referencias al cine, las más claras vienen del personaje que interpreta Tilda Swinton

quien dentro de su extravagancia se da tiempo de reflexionar y recordar escenas de películas concretas como *La dama de Shangai* (1947) de Orson Welles y *Stalker* (1979) de Andrei Tarkowsky; pero quizá lo más divertido de esta secuencia es la autoreferencia que se hace Jarmusch cuando Swinton habla sobre la escasez de diálogos y los silencios largos entre los personajes de algunas películas independientes.

Las anécdotas, los intertextos, las referencias y autorreferencias en la trayectoria fílmica de Jarmusch aumentan con cada película del director.

Este artículo es tan solo una reflexión de la forma de contar a través de imágenes el cine de Jarmusch. A manera de conclusión se puede decir que su filmografía tiene como núcleo básico la interrogación sobre el tiempo, de ahí que trabaje los planos largos y los tiempos muertos. La tipología de planos siempre jugará un papel primordial en el cine de este director que se centra más en la imagen que en las palabras, pero donde también la música, así como los actores, tendrán un lugar esencial en la historia.

En un mundo donde la música y el cine son un poco lo mismo y se vuelve un viaje espiritual al lado de actores como Johnny Depp, Cate Blanchett, Alfred Molina, Bill Murray y un montón de desconocidos, así como músicos de la talla de John Lurie, Tom Waits, Iggy Pop y Jack White, por mencionar algunos, el cine de Jarmusch sigue vigente y a la vanguardia desde sus inicios. Historias de taxistas, de adictos al café, emigrantes extraviados, hombres muertos y perdedores en busca de la felicidad. Películas de don juanes tras las huellas de un hijo, turistas en busca de Elvis o samurais que trabajan para la mafia, los films de Jarmusch siempre han sido un alivio para quienes queremos conocer la otra cara de Norteamérica, el lado donde respiran y circulan los *outsiders*.

CITAS

1.- Celestino Deleyto, *Ángeles y Demonios, Representación e ideología en el cine contemporáneo de Hollywood*, Barcelona, Paidós, 2003, págs. 249 -250.

2.- Robert Stam. *Teorías del cine*. Una introducción. “La cuestión del Lenguaje cinematográfico”, Barcelona, Paidós, 2001.

3.- Ibid., pág. 136.

4.- Celestino Deleyto *op. cit,* Pág. 253.

5.- Celestino Deleyto *op. cit,* pp. 256.

6.- Ramón Gil Olivo. *Cine y lenguaje hacia una teoría del espectador competente*, Colegio de Michoacán, 1985, págs. 41-42.

7.- Jesús García Jiménez. *Narrativa audiovisual*, Ediciones Cátedra, 1996, pág. 21.

8.- Deleyto, op. cit., págs. 256-258.

9.- Javier Hernández Ruiz, “Todo está en tránsito”, *Jim Jarmusch: Itinerarios al vacío*, Madrid, T&B Editores, 2003, págs. 34-35.

10.- Erwan Higuinen y Olivier Joyard, “Entrevista a Jim Jarmusch”, en: *Cahiers du cinéma* n° 539, Cannes, Octubre de 1999, págs. 35-37 (traducción y publicación en: descontexto.blogspot.com/2007/08/en-los-recovecos-de-ghost-dog.html. 25 de Agosto del 2007.

11.- Higuinen y Joyard, op. cit.

12.- Gil Olivo, op. cit., págs. 38-39.

13.- Idem.

BIBLIOGRAFÍA

- DELEYTO, Celestino. *Ángeles y Demonios, Representación e ideología en el cine contemporáneo de Hollywood*, Barcelona, Paidós, 2003.
- GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús. Narrativa audiovisual, Madrid, Ediciones Cátedra, 1996.
- GIL OLIVO, Ramón. *Cine y lenguaje.Hacia una teoría del espectador competente*, Colegio de Michoacán, 1985.
- HERNÁNDEZ RUIZ, Javier, "Todo está en tránsito", en: *Jim Jarmusch itinerarios al vacío*, Madrid, T&B Editores, 2003.
- STAM, Robert, "La cuestión del lenguaje cinematográfico", en: *Teorías del cine*. *Una introducción*, Barcelona, Paidós, 2001.

HEMEROGRAFÍA

- HIGUINEN, Erwan y JOYARD, Olivier. "Entrevista a Jim Jarmusch", en: Cahiers du Cinéma n° 539, Cannes, Octubre de 1999 (traducción y publicación en: http://descontexto.blogspot.com/2007/08/en-los-recovecos-de-ghost-dog.html. 25 de Agosto del 2007.
- ORTIZ, Lorena, "La otra cara de Norteamérica", *Gaceta Universitaria*, Núm. 425, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2006.
- ORTIZ, Lorena, "Jarmusch sin límites", *La Gaceta*, Núm. 589, Suplemento *02*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2009.

FILMOGRAFÍA

Permanent Vacation (*Vacaciones permanentes*, 1982)
The New World (*El nuevo mundo*, 1982)
Stranger than Paradise (*Más extraño que el paraíso*, 1984)
Coffee and Cigarettes (*Café y cigarros*, 1986)
Down by law (*Bajo la ley*, 1986)
Mistery Train (*El tren del misterio*, 1989)
Night on Earth (*Noche en la tierra*, 1991)
Dead Man (*Hombre muerto*, 1995)
Year of the horse (*El año del caballo*, 1997)
Ghost Dog: The Way of the Samurai (*Ghost Dog. El camino del samurai*, 1999)
Ten Minutes Older: The Trumpet (Segmento de *Int. Trailer Night*, 2002)
Coffee and Cigarettes II (2003)
Broken Flowers (*Flores rotas*, 2005)
The Limits of Control (*Los límites del control*, 2008)

Lorena Ortiz. Escritora y videoasta. Se tituló de la Maestría en Estudios Cinematográficos, con especialidad en guión con la tesis "La construcción del antihéroe en el guión cinematográfico La otra Rebeca, a partir de la película El Gran Lebowski de Joel y Ethan Coen". Sus cortos han participado en festivales experimentales de Alemania, Canadá, Argentina y México. En el 2007 ganó el premio de cuento breve en la Feria Internacional del Libro de Guadalajara. Fue coeditora del suplemento Mayahuel en el Festival Internacional de Cine en Guadalajara 2009. Actualmente forma parte de la Red de Investigadores de Cine (REDIC). anerol444@hotmail.com