



Universitat Ramon Llull

TESI DOCTORAL

Títol	Jim Jarmusch desde la posmodernidad
Realitzada per	Raúl Martínez Torres
en el Centre	Facultat de Comunicació i Relacions Internacionals Blanquerna - URL
i en el Departament	Cine i Televisió
Dirigida per	Jaume Radigales i Klaus Zilles

*C. Claravall, 1-3
08022 Barcelona
Tel. 936 022 200
Fax 936 022 249
E-mail: urlsc@sec.url.es
www.url.es*

Agradecimientos

Mi más sentido agradecimiento a mis dos directores de tesis, los Doctores Jaume Radigales y Klauz Zilles por su apoyo, sus consejos y la buena dirección que supieron darle a mis investigaciones.

A Eulàlia Iglesias por sus sabios consejos y su amplio conocimiento del cine independiente estadounidense.

Y especialmente a Esperanza Maestro por su ayuda y sus ánimos.

Abstract

Este trabajo de tesis doctoral es un análisis de la obra cinematográfica del director estadounidense Jim Jarmusch a partir de las teorías posmodernas. Su finalidad es no solamente ver en qué medida sus películas son representativas de las corrientes estéticas propias del cine posmoderno sino también ver de qué forma las corrientes sociales propias a esta época, calificada por Zygmunt Bauman de "modernidad líquida", se expresan en su obra.

Se relaciona a menudo el cine posmoderno, caracterizado por una búsqueda de estímulos constantes y una clara preferencia por la superficie sobre la profundidad, con un consumo rápido de satisfacción inmediata pero rápidamente olvidada. Así, numerosos autores tratan de desmarcarse de estos preceptos para tratar de conferir a su obra un aura de "autoría" y de autenticidad frente a la trivialidad reinante. Sin embargo, esta actitud resulta muy característica de la posmodernidad: no hay en efecto nada más posmoderno que tratar de negar la posmodernidad.

Estudiaremos tanto los elementos propiamente posmodernos y asumidos como tales en su obra como aquellos que el director, tratando de situarse en una perspectiva cultural moderna, introduce a su pesar. Planteo pues la posmodernidad más como un marco de recepción, como una mirada, que como una corriente artística o social. La elección de Jim Jarmusch se debe a que su obra no solamente es inevitablemente posmoderna sino que además define en gran medida la posmodernidad cinematográfica.

Nota: Las películas, tanto las de Jim Jarmusch como las de otros cineastas citados, aparecerán en primer lugar con su título traducido al castellano, en caso de haberse traducido el título, seguido de su título original y fecha de estreno. En las citas posteriores, sólo aparecerán con el título traducido, en caso de haberse traducido. Lo mismo haremos con los títulos de los libros. En el caso de películas o libros no publicados en castellano, mantendremos evidentemente el título original.

En cuanto a las citas de textos escritos en otras lenguas, la traducción será mía cuando la obra salga reseñada con su título original.

JIM JARMUSCH DESDE LA POSMODERNIDAD

Las teorías posmodernas como fuente de análisis de las películas de Jim Jarmusch

PRIMERA PARTE

1. INTRODUCCIÓN	13
2. JUSTIFICACIÓN Y ESTADO DE LA CUESTIÓN	17
3. METODOLOGÍA	23
3.1 Estética y uso de la música	23
3.2 Dimensión histórica	24
3.3 Moral y política	24
3.4 Identidad y comunicación	25
3.5 Eclecticismo y juego de referencias	26
3.6 Lógica y ambigüedad del discurso	27
4. MARCO TEÓRICO: POSMODERNIDAD Y CINE POSMODERNO	29
4.1 Breve repaso histórico a la idea de posmodernidad	29
4.1.1 Los orígenes de un término controvertido	29
4.1.2 La Modernidad en entredicho	30
4.1.3 Fin de las metanarraciones	32
4.1.4 Nuevos parámetros en la sociedad post-industrial	34
4.1.5 Ruptura con la ruptura	37
4.1.6 La búsqueda de referentes	40
4.2 Posmodernidad y posmodernismo	43
4.2.1 Lo posmoderno: corriente estética y contexto histórico	43

4.2.2 La posmodernidad: un entorno inevitable	46
4.3 El cine posmoderno: características generales	49
4.3.1 Cambios radicales en las pautas de consumo audiovisual	51
4.3.2 “Cine/concierto” y mercadotecnia	53
4.3.3 La creación de un imaginario colectivo basado en la imagen	56
4.3.4 Nuevas armas de seducción masiva	57
4.3.5 Fragmentación del relato y del sentido	60
4.3.6 Compromiso y entretenimiento	62
4.3.7 Una nueva representación de la violencia	65
5. EL CINE DE JIM JARMUSCH: ENTORNO Y REFERENTES	67
5.1 El cine independiente estadounidense	67
5.1.1 Nuevas formas, nuevas ideas en el cine estadounidense	67
5.1.2 La representación de las minorías en el cine independiente	70
5.2. Apuntes biográficos: Jim Jarmusch y su obra	73
SEGUNDA PARTE	87
6. LA POSMODERNIDAD EN EL CINE DE JIM JARMUSCH	88
6.1 Estética y uso de la música	88
6.1.1 Fotografía	88
6.1.2 Ritmo narrativo	92
6.1.3 Presencia de la música en las películas de Jim Jarmusch	99
6.2 Dimensión histórica	111
6.2.1 Fin de los metarrelatos	111

6.2.2 Añoranza del pasado	112
6.3 Moral y política	115
6.3.1 Ambigüedad moral e indefinición política	116
6.3.2: Un nihilismo amable	119
6.3.3: El sueño americano en entredicho	123
6.3.4: " <i>Stupid white men</i> ": la idealización de las minorías	129
6.3.5: Uso de la violencia con fines recreativos	134
6.4 Identidad y comunicación	137
6.4.1 Vidas inconexas	137
6.4.2 La era de la (in)comunicación	138
6.4.3 Indeterminación y ambigüedad	143
6.5 Eclecticismo y juego de referencias	147
6.5.1: Personajes culturalmente alienados y mezcla de géneros	147
6.5.2: Cultura del guiño, ironía e intertextualidad.	155
6.6 Lógica y ambigüedad del discurso	163
6.6.1: Puesta en duda de la lógica narrativa	163
6.6.2: Ambigüedad de los personajes	170
7. CONCLUSIONES	175
8. ANEXOS	183
8.1: Filmografía de Jim Jarmusch	183
8.2 Otras películas citadas	187
8.3: Bibliografía	191

PRIMERA PARTE

1. INTRODUCCIÓN

A lo largo de este trabajo de tesis doctoral, voy a analizar las películas de Jim Jarmusch a la luz de las teorías sobre la posmodernidad, bajo dos prismas específicos: en primer lugar veremos en qué medida su cine es representativo del cine posmoderno en sus aspectos meramente estéticos, y en segundo lugar analizaremos el contenido de sus películas, sus personajes y sus tramas, por su pertenencia a un entorno social y cultural marcadamente posmoderno.

¿En qué medida Jarmusch es un cineasta posmoderno? ¿Qué nos dicen sus películas acerca de la sociedad estadounidense contemporánea y de la “era posmoderna” en general? ¿Se elige ser posmoderno o la posmodernidad es más bien un entorno social y cultural? Si la posmodernidad es "la lógica cultural del capitalismo tardío", según el título de la famosa obra de Fredric Jameson (JAMESON, 1985), ¿podemos evitar ser posmodernos o todo lo que haremos será inevitablemente descodificado según sus preceptos? ¿En qué medida la posmodernidad está en el contenido de los productos culturales contemporáneos y en qué medida en la mirada que posamos sobre ellos? El análisis de las películas de Jarmusch me ayudará a responder a estas preguntas y para ello estableceré unos indicadores de posmodernidad que aplicaré a sus películas.

En este sentido, es crucial subrayar de antemano que la definición de posmodernidad es movедiza, significativamente cambiante e incluso contradictoria. Tendremos que acotar por tanto qué entendemos por posmodernidad ya que su definición varía según los diferentes autores. Una vez hecho esto, estableceremos las características propias del cine posmoderno para posteriormente ver cuáles de ellas quedan reflejadas en el cine de Jarmusch, y en qué medida.

Teniendo en cuenta que las referencias cinematográficas de Jarmusch son preferentemente modernas (Robert Bresson, Jean Eustache, Yasujiro Ozu, Kenji Mizoguchi, Nicholas Ray, John Cassavetes...), y que sus películas están repletas de referencias a diversas subculturas urbanas relacionadas con el rock, se produce un interesante cruce de referencias muy propio de la posmodernidad, donde el primer y el segundo grado se confunden muy a menudo. Lo interesante es ver de qué manera los personajes (e indirectamente el propio director) manejan sin apenas distinción elementos

de su cultura de proximidad (rock and roll, jazz y subculturas urbanas en general, mitos cinematográficos americanos) y referencias ajenas geográficas o temporalmente (código del Samurai, William Blake, Walt Whitman, Robert Frost, el cine japonés, la Nouvelle Vague, etc). Analizaré estas referencias, estos guiños y la forma en que Jarmusch coge elementos dispares tanto de la cultura canónica occidental como de las subculturas urbanas y de las culturas ajenas para conformar un universo tan propio como representativo de la posmodernidad: una personalidad hecha de retales, sabiamente combinados, donde la hiperpersonalización se crea a partir del cruce de referencias ajenas. En el uso de estas referencias se crea un contacto, una complicidad donde el espectador no sólo se reconoce sino que, al hacerlo, integra un grupo y se define. Los Estudios Culturales resultan de gran utilidad en este sentido al destacar la importancia del uso de los productos culturales que trasciende a menudo la intención inicial del creador.

Hay en Jarmusch una clara intención de desmarcarse de sus contemporáneos, subrayando que sus referentes son otros, de ahí por ejemplo su tendencia a la lentitud extrema de sus películas cuando muchos de sus contemporáneos optan por una velocidad enloquecida (en la acción, en el montaje), su huida sistemática de los momentos dramáticos y su reivindicación, en definitiva, de los momentos vacíos. Sin embargo, este rechazo a los estímulos más inmediatamente disfrutables cobran sentido precisamente en el mundo de la hipervelocidad que define gran parte de la posmodernidad cinematográfica. Su búsqueda del anticlímax es una clara respuesta a la catarata de estímulos y sensaciones fuertes que ofrecen sus contemporáneos y, fuera de este contexto, perderían su carga subversiva. El anticlímax es a su vez un clímax.

Por otra parte, su búsqueda de distinción respecto a sus contemporáneos responde a este deseo de individualización tan propio de la posmodernidad. Se busca la distinción en un mundo percibido como cada vez más uniformizado, donde lo volátil es ley y donde las formas de vida se suceden sin dejar un verdadero poso.

Como el mueble de Ikea que será bueno en la medida en que "no parece un mueble de Ikea", el cineasta posmoderno a menudo trata de desmarcarse del resto de productos de la posmodernidad, tratando así de decirnos que él es "de verdad", no una copia o una referencia a algo ajeno, y que es algo más que una mezcla sugerente de

productos ya hechos anteriormente. Un autor de verdad crea su propia materia prima, de ahí la descarada voluntad de nadar a contracorriente de un autor como Jarmusch y su búsqueda de "autenticidad" en un mundo en el que todo parece ser fruto de la referencia ajena.

Ahora bien, la "autenticidad" (o lo que entendemos por un concepto como éste en el mundo actual) no se busca, no se puede simular, por definición huye a medida que tratamos de alcanzarla, en la misma medida en que la posmodernidad nos alcanza cuanto más tratamos de huir de ella. Las cosas que consideramos "auténticas" pertenecen a un mundo sólido que ya no es el nuestro, y sin embargo hacemos todo lo posible para ofrecer esa ilusión de solidez, de consistencia y coherencia. Veremos en qué medida muchos de los elementos reivindicados por Jarmusch en sus películas y que supuestamente le otorgan su aura de "autor" a la vieja usanza y gran parte de su prestigio responden a una apropiación superficial de manifestaciones culturales ajenas.

En relación directa con este fenómeno estudiaremos la tendencia en Occidente a idealizar esas culturas ajenas y a ver en ellas la integridad de la que tanto adolecen nuestras sociedades. Así, la cultura japonesa tradicional o la de los nativos americanos aparecen en la obra de Jarmusch como dechados de virtud, nobleza e integridad, respectivamente en *Ghost Dog* y *Dead Man*. Mientras éstas mantienen una relación armónica con la naturaleza, el hombre blanco, podrido por la codicia y la crueldad, se encarga de destruir todo lo que le rodea. Huérfano de referencias sólidas, el hombre occidental contemporáneo puede llegar a ver en ciertas manifestaciones culturales alejadas de su entorno la coherencia que ha desaparecido de su modo de vida habitual y a confiar en exceso en su capacidad para integrar ciertas prácticas en su quehacer cotidiano. Pero pese a la superficialidad de la que hacen en ocasiones gala durante este proceso, las películas de Jarmusch resultan especialmente interesantes en esta apropiación cultural en la medida en que, ajeno a toda voluntad de jerarquización, el director mezcla estas influencias extranjeras con las subculturas propias de su entorno, obteniendo resultados notables en cuanto a fuerza expresiva.

Es también en esta perspectiva políticamente correcta que se inscribe la reivindicación que hace el director de la marginalidad, especialmente en sus primeras películas. En una sociedad corrupta, en la que el dinero parece ser el único determinante

de la conducta humana, en un país que ha perdido tanto el dulce optimismo de los años 1950 como la capacidad de reivindicar los derechos civiles de los años 1960, la única vía parece ser vivir en una semi-clandestinidad tan cómoda como llena de incertidumbres. Los personajes de Jarmusch andan a la deriva más por su incapacidad para enfrentarse a sus propias vidas y a llevar unas existencias coherentes que a un rechazo explícito a los valores imperantes en la sociedad occidental.

Veremos de qué manera se expresan las opiniones políticas del director en sus películas y en qué medida estos planteamientos son representativos de la posmodernidad. La articulación de un discurso político explícito es una opción poco contemplada en el cine posmoderno: se ha asumido que las utopías han muerto y la crítica se efectúa preferentemente de forma lateral: mostrar abiertamente una ideología resulta anticuado, inocente y, pecado mortal en la posmodernidad, tremendamente aburrido.

La cuestión política es importante en la medida en que pone de manifiesto el extremo desarraigo de sus personajes. Una ideología daría en efecto cierto sentido a unas existencias que carecen de toda dirección: Estados Unidos, convertido en una inmensa tierra de nadie, camina hacia el caos y sería absurdo pretender volver a un discurso constructivo. Además, la opción de una opinión política claramente expresada supone que existe una posibilidad de mejora social y el entorno posmoderno parece mostrar una gran ambigüedad respecto a la idea de progreso social.

A falta de poder fijar unas fronteras sólidas al cine posmoderno, tal y como se podría hacer con el cine clásico o el cine moderno por ejemplo, vamos a establecer una lista de indicadores de la posmodernidad que resultan especialmente representativos del cine contemporáneo que aplicaremos a la obra de Jim Jarmusch. Lo haremos en base a seis parámetros representativos de los cambios producidos en la llamada era posmoderna que estableceré y justificaré más adelante.

2. JUSTIFICACIÓN Y ESTADO DE LA CUESTIÓN

Siendo un director de reconocido prestigio y que a defecto de obtener grandes éxitos de taquilla, sí puede presumir de hacer películas mayoritariamente rentables, sorprende el escaso número de libros dedicados a su carrera. En ello debe influir sin duda el hecho de que siga siendo un cineasta en activo, que parsimoniosa pero regularmente estrena películas para satisfacción de sus limitados y fieles seguidores. Parte de los análisis más interesantes de las películas de Jim Jarmusch hay que buscarlos en los estudios universitarios, de más fácil acceso ahora gracias a Internet, o en la prensa especializada.

Obra de referencia ineludible, la recopilación de entrevistas a Jim Jarmusch efectuada por Ludvig Hertzberg, *Jim Jarmusch Interviews* (HERTZBERG, 2001) tiene el mérito de reunir declaraciones efectuadas por el director en un margen de tiempo de casi veinte años, permitiendo al lector un acercamiento bastante completo a un director siempre esquivo y poco dado a las explicaciones. El libro de Hertzberg recopila prácticamente todo lo que Jarmusch está dispuesto a declarar.

Dos obras colectivas en torno al cine independiente estadounidense, *Stranger Than Paradise* (ANDREW ed, 1998) y *Cinema of Outsiders* (LEVY ed, 1999) permiten estudiar la obra de Jarmusch en su entorno más inmediato, junto a cineastas de su misma generación, con los que comparte en algunos casos referentes e intenciones o por lo menos un cierto inconformismo. Resulta de gran interés estudiar la obra de Jarmusch puesta en su contexto, pero también es cierto que ya al inicio de la década de 1990 sus películas toman su propio camino y se desmarcan de la "marca" del llamado cine independiente norteamericano.

En España, cabe destacar tres libros con poco en común en cuanto a planteamiento, pero interesantes por razones diferentes. En el primero de ellos, *Jim Jarmusch o el Sueño de los Justos* de Breixo Viejo (2001), el autor aprovecha el formato más extenso del libro monográfico para acercarse a temas más ambiciosos, que no siempre se pueden tratar en la prensa tradicional, y sobre todo para destacar constantes en las diferentes películas del director como el multiculturalismo o la soledad de los personajes.

Más heteróclita pero igualmente interesante es la obra colectiva *Jim Jarmusch, itinerarios desde el vacío*, coordinada por el crítico Quim Casas. Pese a su brevedad, estos seis textos apuntan temas muy interesantes y poco tratados en la crítica especializada española. Es el caso especialmente del artículo de Sergi Sánchez, *Nunca pasa nada*, sobre la estrategia adoptada por Jarmusch respecto a su reivindicación de la monotonía.

Pero probablemente, la mayor aportación de la crítica española al estudio de la obra de Jarmusch es el libro de Juan Antonio Suárez, sobriamente llamado *Jim Jarmusch* (SUÁREZ, 2007) y escrito directamente en inglés para la University of Illinois Press. Procediendo película a película, Suárez libra el libro más completo publicado hasta la fecha en cuanto a análisis original del contenido de las películas de Jarmusch, haciendo hincapié en las referencias literarias presentes en la obra del director, como la de Lautréamont en *Permanent Vacation* o la de William Blake en *Dead Man*, en el valor de la fragmentación en el cine de Jarmusch, en las dificultades comunicativas de los personajes o en el "melting pot" de la población estadounidense. El libro de este profesor de la Universidad de Zaragoza llega mucho más allá en el análisis de todo lo que no es puramente cinematográfico en Jim Jarmusch que el resto de obras dedicadas al director y se ha convertido en una referencia ineludible para cualquier estudioso de Jim Jarmusch.

A nivel de análisis realizados en el ámbito universitario, destaca poderosamente la tesis doctoral de Céline Murillo, profesora de la Universidad de la Sorbona de París, llamada *L'esthétique des films de Jim Jarmusch: répétition et référence* ("La estética de las películas de Jim Jarmusch: repetición y referencia") y presentada en 2008. En ella, Murillo profundiza en temas como la repetición y los paralelismos con otras obras que crea la repetición en las películas de Jarmusch, su relación con los géneros cinematográficos, el tedio y el rechazo al mundo del trabajo o la falta de conexión de los personajes con la sociedad.

Eric Lakey también ofrece una tesis interesante, *Arbitrary Reality: The Global Art Cinema of Jim Jarmusch*, (Realidad arbitraria: el arte global de Jim Jarmusch), donde por una parte analiza las producciones de Jim Jarmusch desde una perspectiva financiera, pero sobre todo, al menos en cuanto a los intereses relativos a la presente tesis, analiza las

películas de Jarmusch desde la perspectiva de un cine globalizado, verdadero vivero de influencias mutuas y mestizajes.

La generalización de Internet permite ahora acceder a numerosos e interesantes trabajos universitarios de difícil acceso hasta hace bien poco. Es el caso de muchos de los artículos reunidos en The Jim Jarmusch Ressource Page (<http://jim-jarmusch.net>), con autores destacados como Greil Marcus, Jonathan Rosenbaum o Elisabeth Mahoney.

Contrariamente a lo que hizo Juan Antonio Suárez, siguiendo un orden cronológico, mi trabajo parte de los temas destacados para analizarlos e ilustrarlos con sus películas. En mi opinión, aunque analizar el cine de Jarmusch película a película, siguiendo sus fechas de estreno, permite evaluar la evolución de su cine, he preferido hacerlo a partir de los temas que he destacado, y por dos razones básicas.

En primer lugar porque esta forma de aprehender la obra de Jarmusch me permite relacionar una película con otra y ver, por ejemplo, cómo un motivo se repite a lo largo de toda su producción cinematográfica. Con este planteamiento se puede cerrar cada cuestión concreta en lugar de ofrecerla a retazos a lo largo de su filmografía.

Y en segundo lugar porque no todas las películas son representativas de estos "indicadores" de posmodernidad que he establecido, o por lo menos lo son en diferente medida. Esta forma de aprehender la obra de Jarmusch resulta, en mi opinión, especialmente coherente con la materia estudiada, la posmodernidad, con sus contornos inciertos y sus contradicciones.

La producción cultural de la posmodernidad aborda temas que me resultan de especial interés y pocos artistas representan como Jim Jarmusch su ambigüedad fundamental. Sus películas presentan un elevado margen de interpretación bajo los preceptos de los teóricos de la posmodernidad: los constantes juegos de referencia, la subversión de productos ajenos confiriéndoles un nuevo valor, la ruptura con la narración clásica o, más en general, la presentación de un mundo carente de cohesión y dirección son temas profundamente posmodernos que encuentran en sus películas variadas formas de representación. Quizás un rasgo que distinga a Jarmusch de sus compañeros de generación sea su voluntad de alejarse de las características más evidentes del cine

posmoderno. Al igual que muchos artistas, el director busca las conexiones con los cineastas de las generaciones anteriores tratando de desmarcarse del mundo supuestamente superficial de la posmodernidad. Es interesante observar en el mundo de la producción cultural contemporánea la desesperada búsqueda de "autenticidad", un anhelo que procede de la idea generalizada de que todo ha sido hecho ya antes y que a los artistas contemporáneos sólo les queda jugar con las migajas que han dejado tanto las vanguardias como la cultura popular. Jim Jarmusch representa perfectamente esta tendencia pero, y éste es uno de los puntos más importantes de mi trabajo, mi opinión es que cuanto más trata de alejarse de la posmodernidad más posmoderno resulta.

Respecto a los trabajos citados anteriormente en este apartado, mi investigación se distingue por la sistematización de estos "indicadores de posmodernidad" aplicados a las películas de Jarmusch. Mi tesis es que no solamente Jarmusch es un prototipo de artista posmoderno, muchas veces a su pesar, sino que además en gran medida define la posmodernidad cinematográfica. Acercándose a territorios rara vez transitados por sus coetáneos (ya sea el neorrealismo italiano, la nouvelle vague francesa, el código de honor de los guerreros en el Japón medieval o la espiritualidad de los nativos americanos), Jarmusch enseña cómo sacar partido a estos significados culturales desde la forma de consumo propia de la posmodernidad: caótica, heteróclita, mestiza, superficial, bulímica, abierta e integradora.

Como ya he apuntado en la introducción, el objetivo del trabajo no es determinar si Jarmusch es o no posmoderno (en este sentido la propia posmodernidad dificulta toda forma de pertenencia), sino ver cómo los análisis posmodernos nos dan claves enriquecedoras para interpretar a Jarmusch, pero también cómo la propia obra del director nos abre vías de interpretación de la posmodernidad.

El análisis se centrará especialmente en las primeras películas del autor, las que mejor establecen su territorio y definen en cierta medida su universo. Una vez marcado su territorio en la década de 1980, el director no necesitó insistir en esas características en las películas posteriores, que ya contaban con la complicidad del espectador. Hay en este sentido dos periodos bien diferenciados en la producción de Jarmusch. El primero abarcaría desde *Permanent Vacation* (1980) hasta *Noche en la Tierra* (*Night on Earth*,

1992), una época de afirmación donde transita en un territorio absolutamente propio y donde se establece lo que podríamos llamar la “gramática Jarmusch”. Su peculiar sentido del ritmo y de la puesta en escena quedan perfectamente representados en películas tan brillantes como *Extraños en el paraíso* (*Stranger Than Paradise*, 1984) o *Bajo el peso de la ley* (*Down By Law*, 1986). Con su visión entre cínica y tierna de la vida de estos *outsiders*, que viven de espaldas al sueño americano, Jarmusch se encumbró como uno de los máximos y más originales representantes del cine independiente estadounidense.

El segundo periodo iría desde *Dead Man* (1995) hasta *Sólo los amantes sobreviven* (*Only Lovers Left Alive*, 2014). Con unas señas de identidad bien claras y con un estatus que le permite ya asumir riesgos importantes, el director inicia un tránsito por diferentes géneros, con los que experimenta con una suerte desigual pero siempre de forma muy personal. Es interesante observar en este periodo cómo el director coloca elementos sorprendentes en contextos ajenos, jugando con el límite de los géneros y las expectativas de los espectadores. Para los temas abordados en este trabajo, este segundo periodo interesa más por cuestiones de intertextualidad, de juego con las citas y de esta capacidad de vampirización tan propia de la posmodernidad.

3. METODOLOGÍA

Para analizar la obra de Jim Jarmusch en clave posmoderna, he establecido seis "indicadores" de posmodernidad en base a las características que han marcado las tendencias generales del cine desde aproximativamente la mitad de la década de 1970. En la segunda parte analizaremos las características de la posmodernidad y del cine posmoderno que me han llevado a establecer estos criterios, y finalmente en la tercera aplicaremos estos criterios a las películas de Jim Jarmusch.

3.1 Estética y uso de la música

- Una de las características que mejor definen al cine posmoderno es su búsqueda constante del espectáculo y de la sensación pura en detrimento de la coherencia del relato. Laurent Jullier habla de "*cortocircuitar el intelecto*" (JULLIER, 1997: 37) en una voluntad de estímulo sensorial del espectador tan pronunciado que en ocasiones requiere la desaparición de todo espíritu crítico de su parte.

- El mismo Jullier habla de "*películas/concierto*" (JULLIER, 1997: 63) para referirse a un dispositivo en el que el sonido adquiere un papel preponderante: el cine posmoderno se acerca más al espectáculo puro que al relato. El cine se convierte así en una experiencia de consumo frenético de sensaciones fuertes que depende a veces mucho más de los dispositivos técnicos disponibles que de la propia historia que se quiere contar.

- En esta tendencia a privilegiar el impacto en los sentidos del espectador se inscribe también la incorporación de técnicas propias del lenguaje publicitario y el vídeo-clip, con la hiperfragmentación de las imágenes en busca de un mayor estímulo sensorial, o su supeditación a la música.

- Todo lo relacionado con la estética aparece como un claro síntoma de la preferencia posmoderna por la superficie sobre la profundidad y en este sentido los criterios ornamentales pueden ir claramente en contra de la coherencia del relato.

3.2 Dimensión histórica

- A nivel histórico, la posmodernidad se caracteriza por la ruptura de los grandes metarrelatos que daban coherencia a la existencia de los individuos y las sociedades. La puesta en duda del relato religioso, de las utopías políticas colocan al individuo en una posición de gran libertad pero también de desasosiego existencial.

- Esta desconexión con la historia va unida a la percepción de que el progreso humano ha llegado a un callejón sin salida. La idea de Providencia primero y luego la idea de progreso humanista habían guiado a la sociedad occidental hasta el presente. Ahora, estos vectores han sido sustituidos por lo que es percibido por el ciudadano como simple caos y aleatoriedad. Por tanto crece su sensación de que poco de lo que pueda hacer va a llegar a tener una influencia en el curso general de la sociedad.

- La ruptura de la línea de continuidad que une el presente con el pasado y el futuro conduce a una gozosa amnesia y al disfrute de un presente sin ataduras. El individuo posmoderno ha perdido así gran parte del sentimiento de pertenencia a su comunidad, ya sea étnica, nacional o religiosa.

- La emancipación respecto al pasado y la tradición plantea el pasado como un inagotable supermercado donde el creador posmoderno puede ir recogiendo bienes culturales de toda índole. Se produce un reciclaje de viejas ideas e imágenes pero con un sentido a menudo pervertido, sacadas de contexto con finalidades humorísticas o puestas al gusto del día.

3.3 Moral y política

- El orden moral tradicional se pone en duda pero sin la convicción ni la voluntad de querer cambiarlo realmente. Las cuestiones éticas vienen fuertemente condicionadas por las estéticas y el puro hedonismo: se busca más el acomodo personal dentro de la moral establecida que los discursos emancipadores.

- Por tanto se desprecia el orden establecido pero se asume que todo intento de cambio es baldío. La indiferencia de masas se debe tanto a la percepción de la omnipotencia del sistema como a que son a menudo fuerzas externas e incontrolables las que determinan el devenir de la sociedad.

- Esta ausencia de rumbo y esta desconexión entre el individuo y la sociedad conducen a un "nihilismo amable" donde la pérdida de fe en los metarrelatos que cohesionaban a la sociedad supone un descreimiento generalizado. Pasado por el barniz hedonista, este sentimiento facilita una mirada irónica sobre el conjunto de cuestiones políticas y morales.

- La violencia ya no se concentra exclusivamente en personajes negativos, sino que puede apoderarse de cualquiera (y resultar así más inquietante), como fiel reflejo de una sociedad con una moral desordenada y desconcertante. En este sentido se produce un uso más extendido del humor negro.

3.4 Identidad y comunicación

- La ironía prevalece claramente sobre la reflexión y se prefiere decir las cosas a medias ante el peligro de resultar demasiado explícito o pomposo. La indeterminación de muchos de los discursos enmarcados en la posmodernidad traduce por una parte la desconfianza hacia los metarrelatos y por otro establece la ambigüedad como modo de relación privilegiado entre las personas.

- En la era de la información se generalizan paradójicamente los problemas de comunicación y las malinterpretaciones, y se favorecen unas expectativas de expresión que no se cumplen en la práctica. En muchas ocasiones esta necesidad de expresión constante se produce aunque no se tenga nada que decir. Los individuos se comunican sin estar seguros de entenderse y a menudo sin siquiera entenderse a sí mismos. A través de una comunicación desmedida, bulímica y sin control, el ser posmoderno se busca a sí mismo.

- La posibilidad de emancipación se vuelve paradójicamente una condena: son tantas las ofertas de realización personal y tan pocos sus cumplimientos que la frustración se puede adueñar de todo aquel que lleve una vida común. El individuo puede, y debe, abrirse a todas sus posibilidades, en un culto al yo favorecido por las casi infinitas posibilidades de modos de vida que se le ofrecen.

- Este cambio continuo se refleja de forma pronunciada en unas relaciones afectivas marcadas por la ambigüedad: las relaciones amistosas, amorosas y familiares se vuelven efímeras. La desvinculación respecto al pasado y la promesa de un futuro diferente, siempre cambiante, facilitan este desapego familiar y amoroso: la posibilidad de reinventarse constantemente requiere cambios en el entorno de relaciones más inmediato, al ritmo de las constantes reinenciones.

3.5 Eclecticismo y juego de referencias

- La puesta en duda de los valores hegemónicos de la cultura occidental conduce a un acercamiento a culturas ajenas que a menudo se traduce por un apropiacionismo superficial y lúdico. Esta facilidad para incorporar nuevos contenidos culturales, ideológicos o religiosos explica en parte la presencia de personajes culturalmente híbridos o alienados, "contaminados" por diferentes culturas, en ocasiones de usar y tirar, sin que ninguna de ellas les sirva realmente de guía.

- El consumo bulímico de significados culturales lleva al eclecticismo, la mezcla de géneros y los diferentes niveles de comprensión. A nivel cinematográfico, se juega con las convenciones del lenguaje cinematográfico asociadas a los géneros.

- La mezcla de alta y baja cultura se lleva a cabo sin tapujos. El fin (relativo) de la autoridad del experto ha colocado en un plano similar las manifestaciones culturales hasta hace poco consideradas como elitistas y las procedentes de las subculturas urbanas.

- Se ha impuesto una cultura generalizada del guiño y de la referencia, del "recognize and enjoy" (reconocer y disfrutar), estableciéndose una gran complicidad entre emisor y receptor. El discurso avanza muy a menudo a partir de convenciones aceptadas, sin las cuales el sentido final puede pasar desapercibido o malinterpretarse.

3.6 Lógica y ambigüedad del discurso

- Al rechazar los metarrelatos globalizadores y los dogmas religiosos o políticos, la posmodernidad presenta un discurso que pone en duda la relación lógica entre acontecimientos. En los relatos posmodernos, lo azaroso y lo arbitrario ocupan así un lugar preponderante y se acepta que un hecho anodino pueda resultar determinante.

- En este contexto, se produce un juego sobre las expectativas de los espectadores que puede derivar en una omisión de las escenas culminantes o consideradas más representativas, poniendo en duda el orden tradicionalmente asumido acerca de lo que es decisivo en una narración.

- La ambigüedad de los personajes, donde se asume la parte de sombra existente en personajes positivos por ejemplo, y por tanto su mayor moldeabilidad, puede conducir a que sean ellos y no la trama los que hagan avanzar la narración. Una vez más el culto al individuo resulta determinante.

Veremos por tanto cómo están presentes estas características en las películas de Jim Jarmusch, pero antes resulta imprescindible definir lo que entendemos por posmodernidad, ya que su propia naturaleza dificulta su definición, y posteriormente profundizaremos sobre las características destacables del cine posmoderno.

4. MARCO TEÓRICO: POSMODERNIDAD Y CINE POSMODERNO

4.1 Breve repaso a la idea de posmodernidad

4.1.1 Los orígenes de un término controvertido

La idea de posmodernidad ha estado presente en gran parte de los debates filosóficos y estéticos de los últimos treinta años y sin embargo, pocos términos se han prestado tanto a la controversia, a las malinterpretaciones y, sobre todo, a un uso abusivo.

Aunque haya referencias a la posmodernidad en el ámbito de la literatura ya en la década de 1950, su antecedente más directo hay que buscarlo en la obra de Robert Venturi *Complejidad y Contradicción en Arquitectura*, publicada originalmente en 1966, en la que este arquitecto americano reivindicaba la contaminación entre memoria histórica y novedad, así como el fin de la jerarquía de las formas. Huyendo del corsé de la coherencia ideológica, Venturi abogaba por la libertad de tomar elementos dispares procedentes del legado histórico occidental, permitiendo así al creador contemporáneo enriquecer su obra con total libertad.

Acuñado por Charles Jencks en los años 1970, pero popularizado a partir de la década de 1980, el término “posmodernidad”, siguiendo la senda trazada por Venturi, se ceñía inicialmente al ámbito de la arquitectura. Jencks se refería con él a la tendencia desarrollada en el ámbito arquitectónico consistente en adoptar de forma lúdica cada vez más referencias del pasado, más allá de las necesidades de construcción. Del ámbito arquitectónico, el término saltó al conjunto de las artes plásticas hasta finalmente convertirse en concepto filosófico, en herramienta de análisis de los productos culturales de una época y de las ideologías sobre las que se sustentan.

Vamos a acercarnos a algunas de sus definiciones para acotar más adelante el terreno en el que se moverá el análisis de la posmodernidad respecto a la obra cinematográfica de Jim Jarmusch.

Si examinamos el término en relación a su propia etimología, deberemos en primer lugar determinar a qué modernidad se refiere. Los diferentes autores coinciden en señalar una línea que, partiendo del Renacimiento, pasando por el Siglo de las Luces y la Revolución Francesa, desemboca en lo que hemos llamado modernidad. Sin necesidad de determinar con exactitud dónde empieza la edad moderna, por modernidad entenderemos el ámbito en el que la razón sustituye a la providencia en la cosmovisión establecida por los seres humanos. Frente al sometimiento del ser humano a fuerzas ocultas que escapaban a su control, el Humanismo promulgaba la idea según la cual la razón y la justicia debían regir los destinos de los ciudadanos: el hombre iba a ser la medida de todas las cosas. Coincidiendo con el descubrimiento de importantes avances técnicos y científicos, esta razón venía acompañada de un optimismo, una confianza que iba a ayudar a la humanidad a mejorar sus condiciones de vida en un progreso constante, en una dirección coherente, un discurso globalizante que proporcionaba, pese a las vueltas atrás y las contradicciones, una dirección al devenir humano.

Los pensadores de la Ilustración con la mentalidad de un Condorcet aún tenían la extravagante expectativa de que las artes y las ciencias no sólo promoverían el control de las fuerzas naturales, sino también la comprensión del mundo y del yo, el progreso moral, la justicia de las instituciones e incluso la felicidad de los seres humanos. (HABERMAS, 1980: 28)

¿Realmente debemos considerar que esta expectativa es “extravagante” como dice Habermas o hay que ver ironía en las palabras del pensador alemán? En cualquier caso, estas expectativas se fijaron como objetivo, que sean o no alcanzables no debería poner en duda el bien fundado de las ideas sobre las que se sustentaron y se siguen sosteniendo.

4.1.2 La Modernidad en entredicho

Alentada por la convicción de un futuro mejor, esta idea de progreso se fue generalizando e imponiendo en la mayoría de sociedades occidentales, y en efecto cada generación alcanzaba, aunque con clamorosas excepciones, un nivel de desarrollo humano superior a la anterior. La ciencia, el derecho o las artes participaban en la

construcción de un discurso tan totalizador como el religioso en el que el progreso iba a liberar al ser humano de sus atávicas cadenas.

Esta confianza en la capacidad del ser humano para regirse por la razón quizás resultó excesiva:

Al acentuar el papel de la razón, y restar importancia a la intervención divina, se estaban poniendo las semillas de una variante secular de la providencia, la idea de progreso. (LYON, 1994: 23)

Ya en el siglo XIX, Dostoyevski y Nietzsche iban a cuestionar las bases de esta realidad. El nihilismo, adoptando una actitud de duda constante respecto a todo lo que rodea la vida humana, acabó por poner en duda la propia idea de razón. Pero fueron las dos guerras mundiales que sacudieron el continente europeo en la primera mitad del siglo XX, con casos tan espeluznantes y representativos como el Holocausto judío, las que abrieron enormes grietas en el edificio de la modernidad. En efecto, si una de las naciones más desarrolladas y cultas del mundo acababa por cometer la mayor matanza sistematizada de la historia de la Humanidad, quizás es que la cultura y la razón no constituían ningún tipo de garantía frente a la barbarie. Pretender que el ser humano se rigiera por pautas razonables se convirtió pronto en una quimera o una ingenuidad.

Cierto optimismo en la época de Diderot y las Luces hizo que se llegara a creer que la cultura nos haría avanzar y la trastienda brutal de nuestros cerebros perdería volumen, y hasta llegó a creerse en una evolución moral y en sociedades justas, donde educación y cultura tuvieran una especial eficacia. Pero no hemos ido por aquí. (VILA-MATAS, 2013)

El fulgurante desarrollo económico y social de las sociedades occidentales en la segunda mitad del siglo pasado y su prometedor consumismo iba acompañado por una serie de graves e innegables prejuicios (prácticas neocoloniales, daños medioambientales, marginación de ciertos sectores de la sociedad, etc.), que pusieron en entredicho esa idea de progreso constante. En este contexto, creció la crítica al consumismo y a los valores todavía imperantes en la sociedad.

Para David Morley, el posmodernismo se asocia a menudo a la idea de "desilusión" o por lo menos a la certeza de haber encontrado varios tipos de límites y

«quizás el fin de determinados sueños sobre el "progreso" en Occidente» (MORLEY, 1998: 87).

Liberados de Dios y de la ideología, los posmodernos no se sienten portadores de "misión" alguna y asocian a menudo la utopía con las tentaciones totalitarias. El discurso político que se deriva de la postura posmoderna no puede ser otra cosa que escéptico, centrado en aspectos muy concretos y, sobre todo, sin la pretensión de aportar soluciones globales.

La escasa confianza en una mejora significativa de las condiciones de vida, o quizás la certeza de que ya hemos alcanzado todo lo alcanzable, supone un cambio respecto a lo que puede representar el futuro.

Al haber desaparecido el futuro como potencia simbólica, vivimos en una especie de presente perpetuo, separado ya de toda polaridad de pasado/futuro en un ahora es sólo ahora que la práctica de interactividad generalizada del capitalismo parece intensificar de manera salvaje, exprimiendo ese estratificado concepto de tiempo en función del corto plazo, de la coyuntura inmediata. (RUIZ DE SAMANIEGO, 2004:18)

En efecto, el futuro ya no es lo que era y la confianza en un discurso, ya sea religioso, político o filosófico, que dé sentido y continuidad a nuestros actos o bien se ha resquebrajado o bien se ha ido limitando a escalas más reducidas.

4.1.3 Fin de las metanarraciones

El cuestionamiento, en especial, de la fe religiosa no ha supuesto una liberación respecto a las cadenas del pasado, sino una fragmentación en creencias más prometedoras, más "a la carta" y sobre todo más volátiles. Esta ruptura respecto a la herencia de los antepasados ha permitido ciertamente una mayor libertad, pero también un mayor desasosiego en el ámbito social y religioso. El cuestionamiento de ciertos principios filosóficos, morales y religiosos ha dado pie a un relativismo generalizado. Si todo es relativo, nada es del todo verdad y es en ese terreno rabiosamente relativista en el que se mueve la posmodernidad.

Tenemos una mayor dosis de libertad para cambiar de religión, de profesión o incluso de familia o de sexo, pero más allá de la innegable liberación que estos diferentes procesos han podido suponer, también han contribuido a fomentar la duda constante respecto a nuestra personalidad y nuestro vínculo con el pasado.

La liberación que suponía la puesta en duda de ciertos axiomas ha conducido más al desasosiego y por ahí a una nueva forma de nihilismo, que a una auténtica emancipación. En definitiva, el fracaso de la modernidad sería el fracaso del hombre para asumir sus conflictos en base a la razón. Los defensores de la vigencia de los ideales de la modernidad, con Habermas a la cabeza, argumentan que estos ideales, por su propia naturaleza, no pueden ser alcanzados. Como ideales que son, deben ser considerados más como una dirección que como un punto de llegada.

Otros pensadores, como Lyotard, aseguran que se ha perdido la fe no sólo en las grandes religiones, sino en las metanarraciones que, en su empeño por alcanzar el bien colectivo y la racionalidad, dieron pie a los totalitarismos. De hecho, para Lyotard lo que define la posmodernidad es su incredulidad respecto a las metanarraciones. Por metanarración habría que entender:

... una historia justificativa grandiosa, una de cuyas características importantes es su abstracción del tiempo, el lugar y la cultura. Las metanarraciones abarcan las historias epistemológicas grandiosas, como la del inevitable progreso de la ciencia y las magnas narraciones políticas, como el marxismo y el liberalismo. (HOUSE y HOWE, 2001: 116-117)

En efecto, el pensamiento posmoderno considera que la idea de progreso cae en el mismo error que la religión al aprehender la vida humana bajo el prisma de una evolución, de un camino y, en definitiva, de un sentido. La modernidad sustituyó el metarrelato de la providencia por el de la razón y el progreso. Sin embargo, conservaba una aspiración “totalizante” y la ambición de explicar la historia de la Humanidad como un discurso coherente, que avanza hacia una meta. La Historia, según el pensamiento posmoderno, no es sino “una historia más”, establecida por los grupos de poder. Terry Eagleton considera que:

El posmodernismo señala la muerte de estos “meta-relatos” cuya función secretamente terrorista era fundar y legitimar la ilusión de una historia humana “universal”. Estamos ahora en el proceso de despertar de la pesadilla de la modernidad, con su razón manipuladora y su fetiche de la totalidad, al pluralismo desmantelado de lo posmoderno, ese espectro heterogéneo de estilos de vida y juegos de lenguaje que ha renunciado a la instigación nostálgica de totalizarse y legitimarse a sí mismo (...) La ciencia y la filosofía deben desembarazarse de sus grandiosas afirmaciones metafísicas para verse a sí mismas con más humildad, como otro conjunto de narrativas.» (EAGLETON, 1987: 23-24)

4.1.4 Nuevos parámetros en la sociedad post-industrial

El desmoronamiento de las utopías (especialmente la del comunismo totalitario) ha contribuido a crear una indiferencia de masas respecto a la política. La puesta en duda de gran parte de los ideales de la modernidad ha desembocado en un relativismo que difícilmente distingue entre lo verdadero y lo falso, entre el objeto y su representación.

Es como si de la resaca y el fracaso de las ideologías emergiese la ironía y un cierto *spleen* decadente como consecuencia no sólo de la propia contradicción y la complejidad en la diversidad de interpretaciones, sino como positivo factor desenmascarador de todo dogmatismo. (RUIZ DE SAMANIEGO, 2004: 37)

Los dogmatismos desaparecen pero con ellos también las certezas en torno a las identidades colectivas y personales. Podemos así destacar los frecuentes casos de cambios de profesión, debidos a los vaivenes sociales y económicos pero también a la voluntad de cambio constante al que nos incita la sociedad de consumo. Ningún a priori social, ninguna determinación económica deben poder impedirnos ser lo que queremos ser, pero lo que se gana en libertad individual y en posibilidad de ascenso social lleva como consecuencia una mayor fragilidad en cuanto a lo que nos define socialmente.

En estas condiciones, en la llamada “era post-industrial”, el consumo y no la producción parece ser el auténtico parámetro para definir al ser social. Más que responder a necesidades reales de supervivencia, una gran parte de lo que consumimos pertenece al ámbito de los bienes simbólicos, y el “ser posmoderno” se va definiendo así en base a unas pautas de consumo que escapan en realidad a su control y que le van suministrando

placeres puntuales y deseos siempre postergados a la vez que le va sumiendo en la incertidumbre y la falta de referentes sólidos.

Si el consumo es la medida del éxito en la vida, de la felicidad e incluso de la decencia humana, entonces se ha destapado el arca de los deseos humanos; ninguna cantidad de adquisiciones y de sensaciones excitantes podrá jamás satisfacer del modo en el que antes prometía hacerlo el "ajustarse a los estándares establecidos": no hay estándares a los que ajustarse, la línea de meta avanza al mismo tiempo que el corredor; los fines se mantienen eternamente alejados mientras uno se esfuerza en alcanzarlos. (BAUMAN, 2001: 55)

Como Sisifo, el consumidor se esfuerza por alcanzar metas, pero una vez adquirido el objeto simbólico, éste cae montaña abajo, dejando su lugar a otro producto, sin duda más atractivo y más nuevo. La escasa vigencia del valor de estos productos y, por tanto, la desaparición paulatina de valores permanentes, acaba contribuyendo en gran medida a la pérdida de referencias del ciudadano/consumidor. En un mundo de significados imprecisos, se ha impuesto una actitud claramente hedonista en busca de sensaciones intensas y breves, que ha aceptado como ámbito de recreo un nihilismo amable y sin complicaciones. Frente a la seguridad, pero también cierto dogmatismo, del mundo moderno, la posmodernidad prefiere lo ambiguo, lo incierto, las respuestas abiertas y la recreación estética.

Hay que destacar sin embargo que los valores aportados por la posmodernidad se definen siempre respecto a la modernidad, lo que podría corroborar la idea de Habermas según la cual la posmodernidad sería un "pliegue" de la modernidad y que veremos más adelante.

Esta idea se ve corroborada por el pensador estadounidense de origen egipcio Ihab Hassan, quien destaca la paradoja de que el término posmodernismo contenga precisamente el término que pretende superar o suprimir, contrariamente a lo que ocurre habitualmente: lo que sucedió al romanticismo no fue el posromanticismo sino el clasicismo.

Hassan establece un interesante cuadro de comparación entre modernidad y posmodernidad donde vemos que las características de la posmodernidad se sitúan y definen inevitablemente respecto a la modernidad y que, en efecto, la mayoría de ellas

suponen un giro respecto a su referencia moderna. El desvío puede llegar a ser radical, pero la imposibilidad de definir lo posmoderno fuera del camino trazado por la modernidad es altamente revelador (HASSAN, 1975: 60):

Diferencias esquemáticas entre el modernismo y el posmodernismo.

modernismo	posmodernismo
romanticismo / simbolismo	metafísica / dadaísmo
forma (conjunta, cerrada)	antiforma (dislocada, abierta)
propósito	juego
diseño	azar
jerarquía	anarquía
maestría / logos	agotamiento / silencio
objeto de arte / obra terminada	proceso / performance / happening
distancia	participación
creación / totalización / síntesis	destrucción / deconstrucción / antítesis
presencia	ausencia
centramiento	dispersión
género / frontera	texto / intertexto
semántica	retórica
paradigma	sintagma
hipotaxis	parataxis
metáfora	metonimia
selección	combinación
raíz / profundidad	rizoma / superficie
interpretación / lectura	contra la interpretación / equívoco
significado	significante
legible	escribible
relato / <i>grande histoire</i>	anti-relato / <i>petite histoire</i>
código maestro	idiolecto
síntoma	deseo
tipo	mutante
genital / fálico	polimorfo / andrógino
paranoia	esquizofrenia
origen / causa	diferencia / causa
Dios Padre	Espíritu Santo
metafísica	ironía
determinación	indeterminación
trascendencia	inmanencia

Muchas de estas "relecturas" de los valores modernos apuntan a una individualización extrema, acorde con unos tiempos que permiten (y promocionan) cambios más o menos fundamentales a lo largo de nuestras vidas. No es evidentemente ninguna casualidad que el fin del fordismo y del consumismo uniforme y masivo haya coincidido con este cambio social que estamos analizando desde la posmodernidad. Si en el momento del auge de la producción a gran escala, el consumo era un factor de

cohesión familiar (el conjunto de la familia gozaba al mismo tiempo del nuevo coche, del nuevo televisor), el consumo posmoderno se dirige más bien a una individualización extrema. Si bien esta nueva perspectiva de consumo une a los compradores de esos bienes, lo hace a espaldas de la familia, cuando no directamente en oposición a ella.

Es el modo por el cual los consumidores intentan desarrollar sus identidades individuales, adoptando un "estilo de vida" característico, un "estilo" o "identidad" característica e individual. (MORLEY, 1998: 93)

Así las cosas, las señas características de la era posmoderna son «*flexibilidad, diversidad, diferenciación, movilidad, comunicación, descentralización, internacionalización*» (MORLEY, *Op. Cit*)

Si la familia y la patria asignadas por nacimiento están en crisis, ese territorio se ve en parte reconquistado en dos direcciones aparentemente opuestas: los localismos y la mundialización de las costumbres y las pautas de consumo.

4.1.5 Ruptura con la ruptura

En el aspecto cultural y artístico, la modernidad suponía una ruptura constante con el pasado. Los artistas de la modernidad se presentaban como visionarios, como testigos de un tiempo que todavía no había llegado. Mirando constantemente hacia el futuro (“*Hay que ser absolutamente moderno*” decía ya Rimbaud), forzando los límites de lo representable y rompiendo constantemente con las ataduras del pasado, las vanguardias artísticas llegaron a un callejón sin salida.

La modernidad estética se caracteriza por actitudes que encuentran un centro común en una conciencia cambiada del tiempo. La conciencia del tiempo se expresa mediante metáforas de la vanguardia, la cual se considera como invasora de un territorio desconocido, exponiéndose a los peligros de encuentros súbitos y desconcertantes, y conquistando un futuro todavía no ocupado. La vanguardia debe encontrar una dirección en un paisaje por el que nadie parece haberse aventurado todavía. (HABERMAS, 1980: 21)

Pues bien, parece que ya hemos llegado a este “*territorio desconocido*”, pero lo único que ha pasado es que se han perdido gran parte de los referentes de la modernidad y sólo han sido sustituidos por la duda y el escepticismo, cuando no por la indiferencia. Si los artistas de la modernidad buscaban la ruptura constante con la tradición, la búsqueda de nuevos caminos hacia la emancipación, los posmodernistas privilegian la técnica del collage, la acumulación de referencias en busca de un efecto nuevo construido con viejas imágenes o territorios ya conquistados por las vanguardias.

Además, en cuanto esta modernidad se ha encontrado perfectamente integrada en las instituciones, ha perdido toda su posible carga subversiva. Las escandalosas obras de surrealistas y dadaístas han quedado perfectamente “domesticadas” mediante su inclusión en el canon artístico occidental y en las instituciones museísticas y, en ese mismo momento, han pasado a conformar un entretenimiento más con el que nos podemos encontrar no solamente en los museos públicos, sino también en la publicidad o en el despacho del director de una sucursal bancaria. En efecto, «*la vanguardia está condenada a conquistar, por la influencia de la moda, la popularidad que alguna vez desdeñó: y este es el comienzo de su fin.*» (POGGIOLI, 1968: 37)

Por otra parte, en cuanto el cambio se convierte en norma, desaparece todo su potencial revolucionario: nada puede realmente cambiar si todo cambia constantemente. La paradoja reside en que en lugar de poner en duda los cimientos de la sociedad, el cambio se ha convertido en la referencia, en la razón de ser de esta misma sociedad.

Ya ahora en la sociedad de consumo, la renovación continua (de la vestimenta, de los utensilios, de los edificios) está fisiológicamente exigida para asegurar la pura y simple supervivencia del sistema; la novedad nada tiene de “revolucionario” ni de perturbador, sino que es aquello que permite que las cosas marchen de la misma manera. (VATTIMO, 1985: 14)

Esta vulgarización del arte de vanguardia, especialmente patente desde el advenimiento del pop-art, ha contribuido a diluir las fronteras entre alta cultura y cultura de masas. El ámbito del consumo, más que la genuina naturaleza de la obra, será quien determine el valor y la consideración de las obras de arte. Vemos así canciones protesta ilustrando anuncios televisivos de coche y arte abstracto en nuestra cartilla bancaria, pero

también cómo obras de carácter eminentemente popular acaban siendo percibidas, por su lejanía temporal o geográfica, como pertenecientes a la alta cultura. El contexto va a determinar el alcance y la consideración de una obra, más allá de su auténtica naturaleza. Las ideas de Pierre Bourdieu en torno al "campo" y al "*habitus*" de la producción cultural se inscriben de lleno en este debate. El sociólogo francés reflexionó largamente acerca de las relaciones que establecemos con los bienes simbólicos que ponemos en circulación y del capital cultural que se crea y transmite. La pertenencia a la alta o baja cultura dependería de si las herramientas necesarias para interpretar ese bien cultural están insertadas en el capital cultural que ha sido transmitido en lugar y un tiempo determinado. Esto explicaría el cambio de "estatus" que sufren ciertas obras a lo largo del tiempo o del contexto donde son aprehendidas.

Esta confusión entre “lo popular” y “lo culto” es prácticamente el terreno predilecto de los artistas posmodernos, y frente a la idea recurrente de que “todo ya ha sido inventado”, se dedican a pasearse por su patrimonio cultural, reciclándolo todo en un popurrí constante e inacabable.

Una vez derribada la autoridad de los expertos, se ha desarrollado, además de la legítima libertad para acceder al arte, la idea según la cual todo individuo tiene el derecho legítimo de expresarse, casi la obligación, con el “yo” colocado en el centro de todos los intereses:

El modernismo era una fase de creación revolucionaria de artistas rupturistas, el posmodernismo es una fase de expresión libre, abierta a todos. El momento en el que se trataba de facilitar el acceso de las masas al consumo de las grandes obras culturales se ha visto superado por una democratización espontánea y real de las prácticas artísticas, en consonancia con la personalidad narcisista ávida de expresión de sí misma, de creatividad. (LIPOVETSKY, 1983: 180)

No importa por tanto la falta de pericia del último grupo rock de moda o de la última sensación del cine independiente mientras transmita la sensación de vehicular un mensaje propio, un estilo particular: lo fundamental es expresarse y transmitir la impresión de una personalidad intransferible.

4.1.6 La búsqueda de referentes

Con el desmoronamiento de las jerarquías del conocimiento, con un “todo es relativo” que evita el compromiso moral a largo plazo, el ser posmoderno se mueve por el escenario cultural como si estuviera en un supermercado, comprando aquí y allá productos simbólicos permanentemente reciclados e híbridos y que se han “liberado” de cualquier tradición.

Esta confusión entre la realidad y su representación, quizás uno de los rasgos que mejor definen la posmodernidad según Jean Baudrillard, conduce a una sensación incierta de la realidad tan gozosa como inquietante. Frente al optimismo y la despreocupación imperantes en gran parte de los artefactos simbólicos consumidos se instala en paralelo una sensación de angustia y desamparo por la imposibilidad de asirse a nada realmente sólido. A este sentimiento debemos el retorno de ciertas posturas que podríamos calificar de pre-modernas, y que se expresan a través del resurgimiento de nacionalismos radicales o del fundamentalismo religioso. Sin llegar a tales extremos, el ser posmoderno intenta recurrir periódicamente a un pasado, quizás cruel y lleno de injusticias, pero sólido, coherente e insertado en una innegable lógica.

Esta necesidad de poder recurrir a un marco sólido provoca que se atribuyan valores de autenticidad a tradiciones por el simple hecho de que siempre han estado ahí. Jamás la autenticidad, término ciertamente difícil de definir e infinitamente moldeable, ha gozado de tanto prestigio. Con este término me estoy refiriendo a todos aquellos rasgos pertenecientes al pasado que el ser posmoderno percibe como “no contaminados”, como pertenecientes a un mundo “de verdad”, no al mundo volátil y vaporoso que es el nuestro. Tiendas *vintage* donde se compra y vende la ropa de nuestros padres y abuelos (a veces a precios desorbitados), recuperación de viejos soportes audiovisuales (vinilo pero también cintas audio y cintas de vídeo VHS), renacer del folk en el ámbito del pop y del rock, etc., la moda *hipster* corre paralela a lo que podríamos llamar “ikeización” de nuestra vida diaria. Por una parte las mismas tiendas, y por tanto los mismos productos se expanden

por el mundo entero y por otra gran parte de los consumidores buscan contrarrestar este fenómeno recuperando del desván objetos obsoletos pero que vehiculan una solidez y una seguridad imposibles de encontrar en los productos manufacturados en masa.

El ansia de pasado es una de las manifestaciones más significativas que adopta la reacción de la sociedad contemporánea ante la conciencia de pérdida de continuidad cultural que ha provocado la velocidad y escala del cambio que afecta al entorno físico y cultural de las sociedades. (BALLART, 1997: 37)

Esta búsqueda de referentes "no contaminados" conduce también al hiperconsumidor occidental en busca de buena conciencia a la sobrevaloración de manifestaciones artísticas (y políticas, pero éste sería otro asunto) procedentes del Tercer Mundo, así como al menosprecio formal de los procedentes del Primer Mundo, con los Estados Unidos a la cabeza. Se busca "lo auténtico", y en ello habrá que incluir todo aquello que se aleje del capitalismo uniformizador, tanto en nuestro pasado como en las expresiones culturales extranjeras, y veremos hasta qué punto Jim Jarmusch participa de esta tendencia.

La revalorización de fenómenos pertenecientes a nuestro ámbito cultural pasado no suele conducir a su recuperación efectiva, sino a todo lo contrario: a su conversión en otro bien simbólico al que tratamos, desesperada e inútilmente, de agarrarnos. Así como la modernidad sí aportaba estabilidad frente al progresivo desmoronamiento del mundo antiguo, la posmodernidad, quizás porque no ha puesto realmente en duda los cimientos de la modernidad, no aporta respuestas ni bases filosóficas que sirvan de guía, precisamente porque la indefinición y el rechazo a las grandes verdades están en su centro.

En este sentido se inserta uno de los debates cruciales de la posmodernidad: si realmente supone una ruptura con la modernidad o si más bien constituye, como defiende Habermas, un "pliegue" de la modernidad.

Para Habermas, la modernidad es un proyecto inacabado que atraviesa ahora mismo una crisis que, sin embargo, no debería poner en duda su validez. Podríamos en efecto dudar de haber realmente salido de la modernidad ya que la pertinencia de ideas como la razón o el progreso no ha sido realmente puesto en duda en los discursos predominantes.

Lo que realmente ha cambiado es nuestra relación con estas ideas. Seguimos confiando en los ideales de la modernidad, pero conforman un ámbito considerado como “ya conquistado” y cuya eficacia ha sido puesta en entredicho y prevalece así el temor a ser tomados en serio, pecado capital en la era posmoderna. De ahí que la ironía, el pastiche (“hacer como si...”) se hayan convertidos en valores casi omnipresentes en la sociedad posmoderna.

4.2 Posmodernidad y posmodernismo

4.2.1 Lo posmoderno, corriente estética y entorno histórico

Uno de los primeros debates entablados respecto a la posmodernidad se refiere al alcance mismo del término: ¿Se trata de una época histórica? ¿De una corriente estética? ¿De una fase económica? ¿Son equivalentes posmodernidad y posmodernismo?

Si por una parte, podemos aplicar el término posmodernismo a aquellas obras especialmente representativas de este cambio de sensibilidad cultural, por otra parte muchos autores se refieren a él en referencia a la época que cubre. Ante la falta de unidad de criterios a la hora de definir el posmodernismo, David Morley propone cuatro parámetros:

- podríamos empezar por sugerir que la posmodernidad representa un periodo de vida social, un periodo que posfecha algo llamado modernidad;
- podríamos considerar el posmodernismo como una forma de sensibilidad cultural, característica de este periodo;
- podría verse como un estilo estético, expresivo de la actitud vital del periodo;
- o podría verse como un modo de pensar, particularmente apropiado para analizar el periodo. (MORLEY, 1988: 122)

Para Fredric Jameson, el posmodernismo sería el pensamiento propio de la era post-industrial, lo que él llama “la lógica del capitalismo tardío”. Según esta lógica, el intercambio de bienes simbólicos, una vez superada la fase del fordismo y la producción en masa, determina el lugar que ocupan los ciudadanos en la sociedad.

Si en la sociedad de la producción en masa, se tendía a una uniformización mediante la forma de trabajo, en la era postindustrial, o sociedad de la información, el consumo abre la posibilidad de una fragmentación infinita de las personalidades y los modos de vida.

El sentimiento de pertenencia a una comunidad ha sido sustituido por modos de vida pasajeros y cambiantes y se produce así una extraordinaria diversificación de modos de vida, en los que la comunidad local deja de ser el nexo de unión entre los individuos. Las diversas comunidades, las tribus urbanas por ejemplo, están relacionadas por conceptos más etéreos, que tienen más que ver con las modas, acertadamente llamadas

"estilos de vida" y que poco tienen que ver con la herencia local. Esto es algo que veremos muy claramente en las películas de Jarmusch, a través de personajes como los turistas japoneses de *Mystery Train* unidos por su amor al rock and roll y que visitan Memphis con un fervor religioso.

Paradójicamente (o no), un valor como el de la autenticidad (en la forma de vida, en los productos culturales) adquiere una importancia capital precisamente por su escasez en medio de tantos productos elaborados para no durar, simples lenitivos ante el desconcierto político y espiritual generalizado. Esta infinita gama de posibilidades de modos de vida trae, claro está, una gran dosis de incertidumbre y frustración, que se ve colmada por nuevas propuestas llenas de promesas de difícil cumplimiento.

La era posmoderna permite al individuo desempeñar varios roles a lo largo de su vida y según el entorno en el que se encuentre: de ahí que se tilde a menudo a la posmodernidad de esquizofrénica. El resultado es una sociedad de personalidades cambiantes, con una tendencia pronunciada hacia el caos y que se ha fraccionado en una infinidad de modos de vida. Prevalcen ahora nuestros derechos como individuos sobre nuestras responsabilidades respecto a la comunidad (que nadie te impida ser lo que realmente eres, gritan los anuncios publicitarios), aunque esto haga desaparecer vínculos sociales imprescindibles para la estabilidad general.

El aspecto más notable del acto de desaparición de las antiguas seguridades es la nueva fragilidad de los vínculos humanos. El carácter quebradizo y transitorio de los vínculos parece ser el precio inevitable que debemos pagar por el derecho individual de perseguir objetivos individuales, pero al mismo tiempo es un formidable obstáculo para perseguir estos objetivos efectivamente... y para reunir el coraje necesario para hacerlo. (BAUMAN, 2003: 181)

Por otra parte, la falta de estabilidad en la sociedad posmoderna se debe en gran medida a la velocidad de los cambios acontecidos en el ámbito tecnológico y en el social, difícilmente asumibles en una sola vida. El individuo se encuentra así en la necesidad de redefinirse constantemente, haciendo frente a mensajes a veces contradictorios que le obligan a una labor de (re)interpretación constante. Sólo así el individuo puede

enfrentarse a un mundo de promesas e ideales, cuyo no cumplimiento supone una grave rémora en su posicionamiento social.

Si en las generaciones pasadas bastaba con alcanzar una “posición”, ahora el reto al que debe hacer frente el ciudadano occidental es el de saber adaptarse a diferentes modos de vida a lo largo de su existencia. Más allá de la actividad laboral, el desarrollo personal se encuentra en el centro de las aspiraciones del individuo contemporáneo: ya no se trata sólo de ganarse la vida, sino de “realizarse”, alcanzar todos los posibles “yo” a los que podemos aspirar. Pero esta infinidad de posibilidades, rara vez alcanzadas, conlleva una gran carga de frustración.

Teniendo en cuenta la diversidad de usos en el término “posmodernidad”, quizás sea necesario tratar de acotar su alcance. Con "posmodernidad", nos referiremos preferentemente a:

... un concepto periodizador cuya función es la de correlacionar la emergencia de nuevos rasgos formales en la cultura con la emergencia de un nuevo tipo de vida social y un nuevo orden económico, lo que a menudo se llama eufemísticamente modernización, sociedad postindustrial o de consumo, la sociedad de los medios de comunicación o el espectáculo, o el capitalismo multinacional. (JAMESON, 1985: 167)

Esta concepción de la posmodernidad resulta interesante ya que no la limita a los autores abiertamente posmodernos, sino que crea un espacio de análisis en el que se mueven todos los autores. Es decir, que plantea la posmodernidad no como una opción estética sino como un entorno, un espacio de intercambio de significados compartidos. El posmodernismo, por su parte, se referiría preferentemente a las tendencias estéticas asumidas y reivindicadas correspondientes a este periodo. Me parece fundamental establecer estos límites aunque muchas veces un término y el otro se confundan, especialmente por razones de traducción. Para el enfoque dado a este trabajo, resulta de gran importancia aclarar esta diferencia entre lo que es asumido voluntariamente y lo que viene determinado por el ámbito de producción y recepción de los significados culturales.

4.2.2 La posmodernidad como entorno inevitable

Si antes de analizar las obras de cualquier momento histórico, resulta de vital importancia estudiar el entorno en el que estas obras han sido creadas y difundidas, lo es especialmente en el caso de la posmodernidad donde el ámbito de recepción determina en gran medida el sentido de sus productos culturales.

Los Estudios Culturales han señalado que sería un error considerar que el objeto cultural acaba cuando su autor ha finalizado su producción: el *uso* que el receptor va a hacer del producto escapa en muchas ocasiones a la intención primera de su creador, dotándole de significados a veces imprevisibles para el propio autor. Este entorno va a determinar el auténtico significado de una obra y estará condicionado por aspectos sociales, económicos o étnicos sobre los que el autor tiene escaso control.

Teniendo en cuenta que la posmodernidad es en gran medida una cultura del guiño, de la referencia, del *recognize and enjoy* y del consumo desahogado de significados culturales, resulta determinante considerar el entorno cultural y social de la producción y la recepción de la obra antes de estudiar su auténtico alcance. Es decir que podemos "jugar" a incorporar significados, estéticas o símbolos pertenecientes a un ámbito cultural que no es el nuestro, pero no pretender que el espectador se lo tome realmente en serio. Sería, por ejemplo, el caso de la película *Jackie Brown* (1998) de Quentin Tarantino, donde el director juega con la estética de las películas de *blaxploitation* de los años 1970. En ningún momento Tarantino pretende hacernos creer que se trata de una auténtica película de *blaxploitation* sino que la disfrutemos sabiendo que el director está jugando con el género, con la fuerte carga de broma que eso conlleva. Podemos decir que Tarantino se pone el traje del género pero sin dejar de ser personal y siendo absolutamente consciente de la imposibilidad de hacer una película de la década de 1970 a finales de la de 1990.

Un caso bien distinto sería el de José Luis Garci, representante de un cine que se quiere clásico y que rechaza lo posmoderno como frívolo, intrascendente y artificial. Sin embargo, cuando Garci rueda un melodrama ambientado por ejemplo en la Asturias de los años 1940 (*Historia de un beso*, 2002), con la estética, el lenguaje y la música del cine clásico, no hace más que estar de lleno en una actitud posmoderna de apropiación y

pastiche en el que pide al espectador que perciba la obra *como si* estuviéramos en plenos años 1940, como si su filmografía perteneciera al cine que se hacía en la España de entonces. Cuanto más pretende alejarse de las señas de identidad del cine contemporáneo, más se mete de lleno, involuntariamente, en un planteamiento inequívocamente posmoderno.

La posmodernidad incluiría por tanto el entorno de producción, así como de recepción de la obra y todo intento de ser tomado “como si no estuviéramos aquí y ahora” resultará baldío. Así las cosas, el cine de Garci sería un pastiche involuntario:

En un mundo en el que la innovación estilística ya no es posible, todo lo que queda es imitar estilos muertos, hablar a través de máscaras y con las voces de los estilos en el museo imaginario. (JAMESON, 1985:171-172)

Esta idea según la cual "ya todo se ha hecho antes" alcanza el conjunto de las artes y de la cultura popular (cine, literatura, artes plásticas, música...) y coloca al creador en una difícil posición a la hora de ofrecer un "producto" original. De ahí surgen tanto la provocación gratuita como el amoldamiento dócil a criterios exclusivamente comerciales. Si en efecto "*la innovación estilística ya no es posible*", al creador sólo le queda la opción de ofrecer una ocurrente mezcla de estilos ya existentes en busca de significados nuevos. La originalidad residirá entonces preferentemente en la habilidad del creador para combinar estos elementos, renunciando entonces a crear materia prima para dar nuevos sentidos (mediante la descontextualización, la combinación, el pastiche) a lo que han hecho otros. La imprescindible complicidad que exige este tipo de dispositivo está en el centro de lo que llamamos posmodernidad que, más que una corriente estética o filosófica sería más bien el área de juego en la que productores y consumidores se divierten con los significados.

La posmodernidad no nace como un fenómeno de pensamiento creativo que utilice las posibilidades desarrolladas por la tradición para componer un nuevo sistema de prognosis de lo venidero, o de cálculo potencial de las mejores vías de desarrollo para el pensamiento o la creación. Surge como un medio de aclarar una serie de tendencias sociales y humanas ya presentes en la sociedad occidental, que no corresponden a un nuevo fenómeno de organización o son propiciadas por pensar un nuevo rumbo en el albedrío humano, ante desafíos de su medio. (RUIZ DE SAMANIEGO, 2004: 86-87)

Por esa razón resulta difícil elegir adscribirse o no a los preceptos de las teorías posmodernas: lo que constituye la posmodernidad es la mirada que adoptamos sobre una serie de productos culturales aparecidos en un momento determinado y cómo los analizamos, más allá de las intenciones de su productor; es el nombre que le hemos puesto a la relación que establecemos con los productos culturales que manejamos. Luego está evidentemente la voluntad de seguir a fondo el juego posmoderno (guiños, violencia recreativa, estética rompedora, superficie frente a profundidad...) como lo hacen directores de cine como Baz Luhrman, Quentin Tarantino o Oliver Stone. Pero cuando hablamos de posmodernidad hablamos más del análisis que hacemos de las obras aparecidas en un contexto determinado que de un movimiento estético o filosófico al que se puedan ir sumando adeptos. De hecho serán pocos los creadores que se reclamen de la posmodernidad, en parte porque no analizan su propia obra bajo estos parámetros, pero en parte también por la connotación negativa que tiene el término, asociado a la superficialidad: el posmoderno es el otro, yo soy de verdad.

4.3 El cine posmoderno: características generales

Saliendo de derecha e izquierda hacia el centro de la pantalla van apareciendo créditos con una tipografía de otra época sobre un fondo psicodélico que nos retrotrae inmediatamente al universo audiovisual de los años 1970. La imagen es inestable, el sonido crepita y vemos numerosas manchas en el celuloide, no hay duda de que la copia está dañada por su repetido uso y por la poca atención prestada a su conservación. Sin transición alguna, la imagen salta a un dibujo animado donde un simpático leoncito se pasea por la jungla. ¿Vamos a poder ver una serie animada antes de que empiece la película en sí? No, porque el león ha desaparecido dejando su lugar a un icono consistente en un puma que nos advierte que la película que vamos a ver no es apta para todos los públicos. La imagen tiembla, el sonido es deficiente, en todo momento destaca la sensación de que el montaje se ha hecho de cualquier manera y uno se imagina incluso a un operario sudoroso pegando los fotogramas a toda prisa. Esta sensación permanece cuando empieza la película y vemos, desde dentro de un coche, los pies de una joven con las uñas pintadas apoyados sobre el salpicadero, mientras suena una música setentera. Vemos entonces a una joven y bella mulata en su apartamento esperando a sus amigas que llegan en coche. Las tomas privilegian las zonas más eróticas de la chica haciendo que el conjunto (años 70, música, chica mulata y sexy) nos remita sin duda alguna al cine de *blaxploitation*¹. En paralelo vemos un plano subjetivo de un coche circulando a toda velocidad por la carretera y adivinamos sin problemas que se trata de una amenaza para las chicas. A esas alturas, ya se nos ha dicho que la película es de Quentin Tarantino y que por lo tanto no es una película de los años 1970 "de verdad". Se trata de *Death Proof* (2007), parte del proyecto que el director estadounidense concibió con Robert Rodríguez para ofrecer un programa de cine doble como el que ofrecían los cines *grindhouse*² en los

¹ El cine de *blaxploitation* es el cine protagonizado y a menudo dirigido por personas negras durante la década de 1970 en títulos emblemáticos como *Shaft* (Gordon Parks, 1971) o *Foxy Brown* (Jack Hill, 1974). Se trataba de un cine de acción, barato y sin pretensiones artísticas, que no se puede desligar de las luchas por los derechos civiles de los afroamericanos y que contaba con brillantes bandas sonoras de música funky y soul. Denostado durante mucho tiempo, el cine de *blaxploitation* volvió a estar de actualidad en la década de 1990, especialmente a raíz del homenaje que el brindó el propio Quentin Tarantino con *Jackie Brown* (1997).

² El término "grindhouse" se refiere a un subgénero de películas que se proyectaban en sesiones dobles en los años 1970 y que se caracterizaban por su fuerte contenido violento y sexual. No era un cine que buscara

años 1970. Los dos amigos llevaron la broma al punto de incluso insertar falsos tráilers, que eran a su vez homenajes a subgéneros cinematográficos, entre una película y otra.

El caso de *Death Proof* es interesante en más de un sentido a la hora de abordar el cine posmoderno. En primer lugar porque asume y reivindica como pocas películas su condición de homenaje, casi hasta lo paródico: simular frecuentes imperfecciones y hacerlo sin ningún ánimo de burla respecto a los referentes que tiene la película va en este sentido. Tarantino propone aquí un festín para los gourmets del subgénero cinematográfico en cuestión donde, desde el principio, director y espectador se colocan en una posición de complicidad absoluta para abandonarse al guiño constante y al goce estético absoluto. De hecho el disfrute del espectador es directamente proporcional a lo mucho que esté familiarizado con el cine *grindhouse*. Y tenemos ahí una característica básica del cine posmoderno: la necesidad de compartir referentes y jugar con las expectativas que generan. Las películas de Tarantino adoptan prácticamente la condición de juego, donde todo cabe, donde la referencia ya no es la realidad sino las otras películas. Por eso la violencia de sus películas, a veces extrema hasta la parodia, es percibida de forma lúdica por el espectador, porque pretende parecerse a la violencia que hemos visto en otras películas más que a la que vemos en la realidad. Al final de la película, cuando las chicas le dan su "merecido" al que las ha estado persiguiendo, el espectador disfruta de una manera "primitiva" con los golpes que recibe "el malo" como lo hace en una película de Charles Bronson. Y sin embargo el espectador sabe que no es lo mismo, sabe que Charles Bronson no da para más y que Quentin Tarantino puede dominar mecanismos cinematográficos de gran complejidad pero que se deleita con la mugre. Porque si *Death Proof* reivindica abiertamente su superficialidad, al mismo tiempo está en manos de un director lleno de talento, recursos y ambición que va a llevar el género homenajado a donde nunca había llegado. Como una hamburguesa preparada por un gran cocinero, *Death Proof* reivindica su condición de basura, pero es la mejor basura posible.

Por otra parte, posiblemente *Death Proof* hubiese desconcertado a los espectadores habituales de los *grindhouse* originales, acostumbrados a películas que se

la calidad sino el deleite inmediato del espectador a través de imágenes explícitas y proscritas en el cine "convencional". Por extensión el término se aplica también a las salas donde se proyectaban estas películas

toman en serio. Y tocamos aquí un aspecto primordial en nuestro acercamiento al cine posmoderno: el cine posmoderno funciona en gran medida a partir de la mirada del espectador y pocos ejemplos como Tarantino ilustran mejor esta idea.

Sistematizaremos más adelante las características concretas del cine posmoderno, pero antes trataremos de analizar por qué el cine es un terreno especialmente adecuado para la expresión de la posmodernidad. Aunque haya nacido en el ámbito de la arquitectura, la posmodernidad ha encontrado en el cine, quizás por su condición de arte de artes, un terreno especialmente indicado para su expresión. Antes de entrar a analizar las características del cine posmoderno, resulta imprescindible recordar previamente los cambios que se han producido en el consumo de productos audiovisuales a lo largo de las últimas décadas, un aspecto que no podemos desligar de la producción cinematográfica en la medida en que estos cambios en los hábitos de consumo han resultado determinantes para definir el entorno propio a la posmodernidad. En este sentido, es inevitable abordar el papel de la televisión en la formación del bagaje audiovisual de la sociedad occidental.

4.3.1 Cambios radicales en las pautas de consumo audiovisual

La aparición de la televisión en los años 1950 y su progresiva expansión cambió por completo las pautas de consumo en general y el papel del cine en particular. Si el cine, aproximadamente hasta los años 1970, estaba enmarcado en una cierta liturgia, y revestía un carácter excepcional en la vida de las personas, lo cierto es que las posibilidades de ver cine en la actualidad son casi infinitas: los canales temáticos, la televisión por cable, las multisalas o internet han contribuido a colocar al espectador medio bajo un flujo casi ininterrumpido de imágenes que, al tiempo que han contribuido a permitir un mayor acceso al consumo de cine, le han ido despojando de su papel cultural preponderante hasta convertirlo en un mero entretenimiento. No olvidemos sin embargo que el cine es y siempre ha sido, ante todo, un entretenimiento, casi una atracción de feria en sus inicios. Pero el progresivo afianzamiento de la política de los

autores, el reconocimiento del cine como “séptimo arte” gracias a la obra de creadores de incontestable valía artística (Murnau, Renoir, Lang, Welles, Buñuel, Bergman, Dreyer...) elevó la consideración del cine hasta cotas inimaginables en la época de los hermanos Lumière.

Ante las casi infinitas posibilidades de consumo audiovisual actual, se ha desarrollado una auténtica “cultura del zapping” que facilita una forma de consumo muy propiamente posmoderna: la posibilidad de ver varios programas a la vez (un viejo sueño de los surrealistas), con mensajes cruzados, fragmentados, intertextuales y cuyo resultado es un programa individualizado, hecho a base de retazos según el consumo compulsivo del espectador.

En palabras de Brandon Taylor, la televisión es:

... el primer modelo cultural en toda la historia que presenta los acontecimientos artísticos del pasado como un collage de fenómenos de importancia equivalente y existencia simultánea, especialmente divorciados de la geografía y de la historia material y trasladados hasta el living o los estudios de Occidente en un flujo más o menos ininterrumpido. (TAYLOR, 1987: 103, citado en HARVEY, 1998: 79)

Quizás la televisión no sea responsable de la preferencia posmoderna por la superficie en detrimento de la profundidad, pero lo cierto es que la ha reforzado hasta límites insospechados. La televisión, con su *collage* constante de imágenes y significados culturales, representa la máxima expresión de la forma de consumo posmoderna: desaforada, excesiva y nunca del todo satisfactoria.

Según Fredric Jameson, hay en la posmodernidad una “falta de profundidad deliberada” y nada como la televisión para expresar este gusto por abordar las cosas en la superficie, sin tiempo para profundizar en los temas tratados, en un picoteo constante que no deja nunca saciado al espectador y que garantiza así su fidelidad. “Enganchar” al espectador se convierte así en la prioridad y casi exclusiva preocupación de los programadores a base de imágenes impactantes, relegando coherencia y profundidad a honrosas excepciones en la parrilla.

Muy pronto, el mundo del cine tuvo que aprender a competir con la televisión, por una parte incorporando algunas de sus características (estímulo constante) y por otra

profundizando en aspectos técnicos frente a los cuales la pequeña pantalla no podría competir (nuevos formatos, nuevos sistemas de sonido).

4.3.2 “Cine/concierto” y mercadotecnia.

Laurent Jullier acuña el término de “películas/concierto” como característica más propia del cine posmoderno. Destaca con este término la idea de un cine basado en la estimulación sensorial del espectador: música omnipresente y efectos especiales espectaculares para sumir al espectador en una sucesión de pequeños espectáculos, disfrutables de forma autónoma y en detrimento del sentido general de la película. Con este dispositivo, el director posmoderno busca «*cortocircuitar el intelecto del espectador para alcanzar directamente su sistema sensorial.*» (JULLIER, 1997: 37)

En el cine posmoderno, el conjunto está sujeto a sus partes y las posibles analogías con los vídeo-juegos no son casuales. En efecto, el espectador puede tener la sensación de encontrarse ante una sucesión de “pantallas” que los protagonistas deben ir superando. Jullier establece como ejemplo canónico el de la serie de películas originadas por *La Guerra de las Galaxias (Star Wars, George Lucas, 1977)*, que funde hábilmente un dispositivo tecnológico futurista con la nostalgia del cine de capa y espada y el western, pese a que la película esté ambientada “*hace muchos años, en una galaxia muy muy lejana...*”, popularizando además nuevas técnicas reproductivas (sonido *Dolby*).

La "cultura de los tres minutos" en la que parecemos estar instalados, al menos en cuanto a consumo audiovisual, consistiría en un flash continuo de imágenes impactantes, sin tiempo para el respiro, "*una cultura donde rara vez se hace una sola cosa a la vez*" y donde "*la narración ha sido sustituida por el flujo*". (MORLEY, 1998: 102).

Pero *La Guerra de las Galaxias* no es únicamente el ejemplo perfecto de cine posmoderno por su capacidad de síntesis del cine de género clásico (aventuras, western, ciencia ficción, cine de capa y espada...) para lograr un efecto nuevo, por su gran dispositivo tecnológico y su serialidad, sino que marca además el nacimiento de un

elemento nuevo y que resultará de vital importancia en las décadas posteriores: el marketing y el merchandising.

El cine posmoderno, elaborado a la sombra omnipresente del marketing (donde estrategia discursiva, recepción y consumo se vuelven sinónimos), plantea su paradójica existencia entre la reproducción pasiva de los códigos, temas y géneros clásicos y la remodelación activa del público contemporáneo. Contaminado por el rock, la televisión y la imagen digital, la esencia del llamado cine posmoderno se diluye en su propia dispersión intermediática, evolucionando a base de revisionismos, nostalgias y descreimientos, redefiniéndose desde su propia y mutable indefinición. (DE FELIPE, 1999:104)

Esta capacidad del cine posmoderno para ir incorporando y vampirizando elementos y códigos procedentes de otros entornos y para anticipar pautas de consumo, especialmente en el ámbito juvenil, ha supuesto grandes transformaciones en las estrategias de venta de todo lo relativo al cine fantástico e infantil. No olvidemos que la edad media del espectador ha bajado drásticamente a lo largo de los últimos 30 años y que el público juvenil se ha convertido en el *target* prioritario de los grandes estudios. En este apartado también, *La guerra de las galaxias* ha marcado una pauta que se ha convertido en omnipresente. En sus negociaciones con George Lucas, los dirigentes de los estudios aceptaron cederle los beneficios sobre todos los productos derivados de las películas y sus personajes (posters, camisetas, y sobre todo juguetes y más tarde videojuegos). Estaban lejos de imaginar la cuantía de los beneficios que el director iba a obtener con todos los juguetes relacionados con la saga galáctica. La importancia de estos beneficios ha sido tal que ha influido de manera determinante en el contenido de las sucesivas secuelas (e incluso “precuelas” en este caso) de la película: en cada nueva entrega de la serie han ido apareciendo nuevos personajes, nuevas criaturas, que en ocasiones sólo aparecen unos pocos segundos en pantalla, para justificar la venta de nuevos muñecos y juguetes del “universo Star Wars”. Se han creado así a lo largo de los años auténticas franquicias originadas o prolongadas por películas: *Harry Potter*, superhéroes de la factoría Marvel, *Piratas del Caribe*, etc. Lo importante aquí es ver que el marketing ya no es sólo un derivado de la ficción cinematográfica sino que puede llegar a determinarla. Esta tendencia nos ha llevado a que hoy en día, el dinero destinado a la promoción de una gran producción de Hollywood llegue a suponer la mitad de su presupuesto

Es en este entorno de búsqueda de rentabilidad máxima, junto al gusto posmoderno por reciclar el pasado, que hay que tratar la proliferación de remakes de películas, pero también de series televisivas. Si este fenómeno refleja la escasez asumida de ideas originales, también indica una tendencia característica del consumo audiovisual contemporáneo: la de explotar el placer del espectador a la hora de recrearse en la imitación de lo ya conocido. Esta convicción de que una parte significativa de los consumidores del producto original acudirá a ver su remake se enmarca en una política que busca maximizar los beneficios y minimizar los riesgos³.

Esta tendencia al remake garantiza en alguna medida la presencia de la película en los medios de comunicación y una recaudación importante en las primeras semanas de exhibición. En efecto, las estructuras de exhibición actuales obligan las películas a obtener un éxito inmediato. No se produce aquí el fenómeno literario del “long-seller”, obras de venta moderada pero prolongada en el tiempo, y muchas veces el primer fin de semana de exhibición (sobre el que pueden influir fenómenos ajenos tan dispares como el calendario laboral, la meteorología o un partido de fútbol televisado) determina el éxito o el fracaso de una película. De hecho, aproximadamente un 80% de la recaudación de una película se produce en las cuatro primeras semanas de exhibición (LIPOVETSKY & SERROY: 2009, 62). La elección del día del estreno (en ocasiones a nivel mundial) se convierte en un factor determinante para el éxito de una película. Así las cosas, se produce en el mundo de la producción cinematográfica un fenómeno parecido al que se produce en televisión: la búsqueda del número uno en un mundo en el que el segundo lugar es sinónimo de fracaso.

Toda esta explicación viene a colación por las tremendas consecuencias que tiene la economía y la búsqueda de rentabilidad a corto plazo sobre el modo de hacer películas. Los estudios tienden cada vez más a no buscar producir películas de éxito moderado (aunque rentables) sino en buscar exclusivamente películas de éxito apabullante, aun a riesgo de producir nueve películas deficitarias. Se estima que «un

3 Por ejemplo, la versión cinematográfica de la serie *Los ángeles de Charlie* (*Charlie's Angels*, Joseph McGinty, 2000) podría haber dado pie a una película original con cambios irrelevantes en el guión. Sin embargo, si los productores están dispuestos a pagar por los derechos y a deber estar sujetos a pautas de guión y de personajes es porque saben que, al menos a una porción significativa del público le gusta reconocer y comparar esta versión con la serie original. Se trata de ofrecer al público lo mismo, pero mejor, entendiendo por “mejor” más efectos especiales, más espectacularidad y más permisividad en la sugestión sexual.

estudio pierde dinero en un tercio de la producción, gana mucho en otro tercio y ni pierde ni gana en el último» (GONZALES: 2007, citado en LIPOVETSKY & SERROY, 2009). Así las cosas, las fórmulas tienden a repetirse

4.3.3 La creación de un imaginario colectivo basado en la imagen

Los cambios acontecidos en la producción audiovisual a partir de los años 1970 tuvieron un impacto directo sobre los modos de recepción y de consumo, configurando un nuevo tipo de consumidor de productos audiovisuales. Como hemos apuntado anteriormente, la percepción y el consumo de películas de la generación nacida a partir de la década de 1970 poco tienen que ver con las pautas de consumo de las generaciones anteriores. Se trata de una generación que ya ha crecido con unos referentes filmicos determinados y que maneja unos códigos de interpretación ligados a un consumo desaforado (en comparación con la generación anterior, sin ir más lejos) de productos audiovisuales, llegándose así a la creación de un imaginario colectivo común a prácticamente el conjunto del mundo occidental.

Se trata fundamentalmente de obras filmicas donde la proyección del relato se extiende más allá del proceso perceptible en la pantalla, sobre la experiencia y el conocimiento del espectador en torno a diégesis de otros productos precedentes. (CANO GÓMEZ, 2008: 22)

En la era posmoderna, las películas se sitúan de entrada en un ámbito de consumo prolongado, y el deporte favorito del cine posmoderno consiste en jugar con las referencias que maneja el espectador.

En esta categoría pocos dominan los entresijos tan bien como Baz Luhrmann. A lo largo de su filmografía, pero especialmente en *Romeo y Julieta* (*Romeo + Juliet*, 1996) y en *Moulin Rouge* (2001), el director australiano puso todos los ingredientes de estos dos universos en la batidora para ofrecer al espectador un espectáculo pirotécnico de estimulación constante, basada en relatos anteriores "clásicos" fácilmente reconocibles.

Una película posmoderna no oculta su condición de película, es consciente de la historia del cine, de sus géneros y convenciones, y juega con esta condición en mayor medida que en las generaciones anteriores. Si el referente del cine clásico era la literatura (especialmente la gran novela del siglo XIX) o la realidad, el del cine posmoderno es el propio cine.

Un claro ejemplo en este sentido sería el de la reconstrucción histórica, donde el referente ya no sería la propia historia, sino las películas ya hechas sobre determinados episodios históricos. Un ejemplo sintomático es el de *La lista de Schindler* (*Schindler's List*, Steven Spielberg, 1994) donde Spielberg juega con la imagen del Holocausto arraigada en las sociedades occidentales. Adoptando convenciones que supuestamente acercarían su película al formato documental (un blanco y negro para remitir a las imágenes “reales” que nos han llegado del exterminio), no hace más que perpetuar un modo de contar los acontecimientos a años luz de cualquier atisbo de rigor. La “fuente” de Spielberg no es la historia, ni mucho menos los testimonios de los supervivientes, sino los antecedentes fílmicos que se han acercado al tema.

Cuando el cine posmoderno pretende hablar del pasado, habla de las imágenes del pasado: Auschwitz fue percibido en color por los que lo vivieron, pero La Lista de Schindler es en blanco y negro. (JULLIER, 1998: 22)

4.3.4 Nuevas armas de seducción masiva

Ante las múltiples referencias que maneja el espectador, ante la gran cantidad de material audiovisual que ha consumido (cine, pero también publicidad, series televisivas, vídeo-clips, etc.), el cine posmoderno persigue la seducción del espectador mediante diferentes mecanismos.

Por una parte, tenemos lo que podríamos denominar el “más difícil todavía”: la búsqueda de mayor espectáculo, tratando de subyugar al espectador a través de más efectos especiales, más sonido, mejores pantallas y películas que dejan sin aliento. En definitiva el cine / espectáculo en estado puro, el “*cortocircuito del intelecto*” del que habla Jullier (*Op.Cit*).

Por otra parte, este espectador sobrealimentado puede dar pie a un interesante manejo de las referencias, a una relación de complicidad que puede resultar muy fructífera. La cultura del guiño, de la parodia, del pastiche y del *recognize and enjoy* encuentra aquí un terreno abonado que ha dado una cantidad ingente de productos audiovisuales de gran popularidad (desde *Los Simpson* hasta la serie de películas iniciadas en *Scary Movie*, Keenen Ivory Wayans, 2000, pasando por los programas de zapping, el cine de Tarantino..., la lista sería interminable). En ocasiones este juego con los referentes se produce sin que el espectador conozca su origen. Así, los jóvenes espectadores de *Los Simpson* han estado durante años viendo guiños a películas que no han visto e incorporando estas referencias a su imaginario cultural. La diferencia entre referencia y referente se diluye en un gran mar de significados difusos en el que cada uno va incorporando referencias no siempre bien asimiladas.

Pero lo interesante aquí, en cuanto a lenguaje cinematográfico, es que el hecho de que el espectador medio maneje una gran cantidad de referentes filmicos hace posible que no sea necesario explicitar tanto el contenido de una escena o las intenciones de los protagonistas como era el caso en el cine clásico. Algunas escenas arquetípicas (una mujer duchándose, por ejemplo) no necesitan más para crear expectativas relacionadas con escenas que pertenecen ya al imaginario común, en este caso *Psicosis* (*Psycho*, 1960, Alfred Hitchcock). Es decir, cuando un director nos muestra, desde el interior de la ducha, a una mujer aseándose, nadie puede dejar de pensar en la famosa escena del apuñalamiento de Hitchcock. El director puede entonces jugar con las expectativas creadas, confirmándolas, pero también negándolas. Este sustrato, este entorno en el que director y espectador saben que están metidos, amplía también el espectro de posibilidades de reacción de los personajes.

Otra posibilidad que ofrece este entorno es el de jugar con estas expectativas obviando escenas que podrían parecer capitales. Frente a los excesos del cine / espectáculo, cabe también la posibilidad de un cine minimalista, aficionado a la elipsis y al “menos es más”, que jugara constantemente con las expectativas del espectador y las

normas narrativas aceptadas. Cano Gómez destaca el caso de las estilizadas películas de Wong Kar Wai, en las que

... la mayoría de los sucesos son omitidos al público, que los infiere a partir de las reacciones y los estados de los personajes. (CANO GÓMEZ, 2008: 28)

Este dispositivo juega con lo que se suele considerar capital y secundario en una narración, dando por sentado que el espectador no necesita volver a ver escenas que ya nos han ofrecido muchas otras películas. De la misma manera, Quentin Tarantino obvia mostrar el atraco inicial que desencadena toda la acción de *Reservoir Dogs* (1991) para centrarse en lo que realmente le interesa: la justificación del comportamiento de cada uno de los personajes durante y después del atraco.

Lo mismo se podría decir de la fuga de la prisión de los tres protagonistas de *Bajo el peso de la ley*. En esta película, Jim Jarmusch resuelve la escena mediante una elipsis y pasamos del planteamiento de la huida en la celda a ver a los tres prisioneros, eufóricos, corriendo por el túnel de salida. ¿Para qué vamos a mostrar la fuga en sí si ya hemos visto miles de fugas en la historia del cine? Ante la perspectiva de grabar una huida de la cárcel, el cineasta posmoderno tiene dos opciones: tratar de grabar la huida más espectacular o sorprendente de la historia del cine, o bien omitirla. Con esta elipsis, Jarmusch también nos está diciendo que lo esencial está en otra parte: en la enigmática personalidad de sus personajes, sus complicadas relaciones, etc.

Obviar acontecimientos aparentemente fundamentales permite pues subrayar la prevalencia de la personalidad de los protagonistas sobre los hechos y, de paso, añadir una zona de ambigüedad que permite ampliar las posibilidades de interpretación por parte del espectador.

Molina Foix también cita las palabras del director canadiense Atom Egoyan:

Hay dos maneras de aproximarse a la descripción de los personajes: en la primera, una causa produce unos efectos, en la segunda, se ven los efectos antes que la causa. (MOLINA FOIX, 1995: 161)

Este planteamiento antepone la personalidad a los propios hechos y privilegia una aproximación a la realidad basada en lo subjetivo. Lo que yo he sentido es más importante que lo que realmente ha ocurrido: la realidad como estado de ánimo absolutamente moldeable. Además, con este dispositivo se abre la posibilidad de sorprender casi constantemente al espectador, contradiciendo la narrativa cinematográfica clásica. Sin embargo, como bien advierte Molina Foix, se corre el peligro de que el espectador esté siempre esperando lo imprevisible, dando así al traste con el dispositivo. El anti-clímax es, a su modo, una forma de clímax.

Este rechazo a mostrar las causas para hacer hincapié en las consecuencias encuentra un magnífico ejemplo en la estremecedora película de Michael Haneke, *Funny Games* (1997), en la que el director austriaco firma un auténtico ensayo sobre la representación de la violencia en los medios audiovisuales. Adoptando el esquema clásico de cine de psicópatas (dos jóvenes secuestran a una familia burguesa en su casa de campo, “divirtiéndose” con su martirio y posterior asesinato), Haneke desvía todas las expectativas del espectador, basadas en la cantidad de violencia espectacular y gozosa que cualquier espectador medio ha consumido en su vida, para mostrarnos el devastador efecto que tiene realmente la violencia. A lo largo de todo el metraje, Haneke “priva” a sus espectadores del espectáculo de la violencia, mostrándonos por ejemplo a uno de los jóvenes preparando unos bocadillos en la cocina mientras el otro agrede a la indefensa familia, en contra de todas las convenciones del cine de terror en un ejercicio cinematográfico que debe servir para hacernos reflexionar sobre nuestro consumo diario de violencia.

4.3.5 Fragmentación del relato y del sentido

Frente al orden y la lógica narrativa del cine clásico, el cine posmoderno muestra una preferencia por lo ambiguo, lo aleatorio, lo azaroso. El rechazo posmoderno a los metarrelatos conduce a la pronunciada negativa a buscar un sentido, una conclusión a muchas de las narraciones del cine contemporáneo. Vemos así cómo el azar, difícilmente

aceptable en el cine clásico, aparece como el motor de muchas de las historias del cine posmoderno.

Mientras el cine clásico presentaba acontecimientos lógicamente relacionados en los que una acción producía un efecto determinado y marcaba el avance de la película, el cine posmoderno, en consonancia con la idea según la cual nuestras vidas ni son lineales, ni tienen un propósito, ni conducen a una conclusión concreta, tiende a negar, o a ocultar, las relaciones lógicas entre los acontecimientos. Laurent Jullier cita el caso de *Pulp Fiction*:

Los procesos aleatorios presentes en la actitud de recepción que adopta el nuevo espectador aparecen en el propio seno de la historia contada, mientras que el guionista de la película narrativa clásica trataba de evitar en la medida de lo posible el recurso a este procedimiento, considerado como una facilidad. Resulta por ejemplo inimaginable encontrar en un thriller de entre los años treinta y cincuenta una peripecia como la siguiente, procedente de *Pulp Fiction*: un disparo fortuito en el interior de un coche mata accidentalmente a un pasajero y la media hora siguiente de la película se dedica a las consecuencias de este acontecimiento no relacionado con la cadena causal central (la única consecuencia es que el coche está sucio y hay que limpiarlo). (JULLIER, 1998: 107)

El hecho de que esta muerte se haya producido por una causa tan ridícula como una irregularidad de la carretera por la que transita el coche añade una dosis de humor negro a la película, subrayada por la total indiferencia de los protagonistas ante la muerte del joven, ni siquiera ante las consecuencias que pueda tener para ellos, más allá de que el coche se haya ensuciado.

Otra característica muy propia del cine posmoderno, y que también contribuye a romper la cadena causa-efecto, es la tendencia a presentar un relato fragmentado y reconstruirlo de manera no lineal, sino facilitando briznas de información al espectador, mediante saltos temporales o cambios de punto de vista, que sólo un espectador experimentado puede asumir. A través de esta deconstrucción del relato, el director busca ante todo captar el interés del espectador por cauces diferentes a los de un relato lineal clásico. Sería muy difícil que un espectador de la época clásica pudiera entender a la primera películas como la propia *Pulp Fiction*, *Babel* (Alejandro González Iñárritu, 2006), *Magnolia* (Paul Thomas Anderson, 1999) o *Mulholland Drive* (David Lynch,

2001). Estamos aquí muy lejos de la idea de una historia a la que el director debe dar forma de la manera más "eficaz" posible, sino que el origen de la acción está en el juego acordado entre director y espectador. Para ello es imprescindible que ambos hayan asumido que están jugando y que la película no oculte su condición de película desde el principio, unas condiciones que sólo se dan en esta era de la información.

La época posmoderna (o la era de la "modernidad líquida", tal como ahora prefiero denominarla) se divide en episodios que no siguen un orden lógico coherente. Parecen susceptibles de todo tipo de reorganizaciones. En manera alguna existe un orden previo en la sucesión, sino que ésta se parece más bien a la disposición de las cuerdas a lo largo de un cordel. (BAUMAN y TESTER, 2002: 124)

Dentro de estas coordenadas, definidas más por el montaje final que por el desarrollo de los acontecimientos narrados, el margen de maniobra es muy amplio y el espectro de posibilidades casi infinito. Todo ello es indicativo de una gran libertad creativa, condicionada, eso sí, por la necesidad de sorprender constantemente al espectador, con el peligro de dar luz a un fuego de artificios absolutamente vacío de contenido, donde la pirotecnia narrativa una rentabilidad económica casi inmediata.

4.3.6 Compromiso y entretenimiento

Esta ambigüedad en el sentido y en la lógica de los acontecimientos que tiende a representar el cine posmoderno está directamente relacionada con la crisis de los metarrelatos y de las ideologías. Podemos observar que, si bien el compromiso con las causas sociales no ha desaparecido, hay un innegable pudor a la hora de ofrecer respuestas explícitas a los problemas sociales en las obras de ficción contemporáneas.

Con el fin de las utopías, el cine posmoderno representa una época de desconcierto ideológico que contrasta con el compromiso claramente expresado, por ejemplo, por los cineastas del neorrealismo italiano o de la Nouvelle Vague francesa. La posmodernidad privilegia el juego y la ironía frente a las respuestas claras e inequívocas, de ahí su ambigüedad a la hora de tratar temas sociales y políticos. Si las vanguardias históricas aspiraban a alcanzar un estado de liberación para el ser humano y miraban al

futuro con cierta esperanza, la posmodernidad en cambio prefiere establecer juegos con el sentido a partir de cosas ya existentes.

La posmodernidad no es una empresa de liberación (de la misma manera que hablamos de liberación sexual), sino más bien una búsqueda de tensiones fructíferas entre diferentes tradiciones libremente asociadas. (RIVEST, 1988)

4.3.7 Una nueva representación de la violencia

Los cambios acontecidos en la representación de la violencia en la pantalla, al igual que los relativos al sexo, deben enmarcarse en este entorno posmoderno que hemos descrito y que viene definido en gran medida por un consumo casi ininterrumpido de todo tipo de estímulos visuales.

El caso de la violencia resulta especialmente espinoso ya que ha generado, desde los orígenes del cine, un encendido debate acerca de las consecuencias de su exhibición como fuente de espectáculo.

Hoy en día se oponen dos escuelas, a saber: la primera reprocha al espectáculo de la violencia que favorece la entrada en acción de ciertos individuos y que acostumbra la sensibilidad del público a la violencia; la segunda reconoce a la cascada de imágenes violentas una virtud casi catártica, una protección contra los propios demonios. (MONGIN, 1999: 141)

Una de las primeras dificultades nace de la necesidad de estudiar correctamente el contexto en el que se produce esta violencia, y la voluntad expresiva que lleva implícita. En efecto, muchos de sus detractores estudian el grado de violencia presentado, independientemente de si esta violencia tiene una función meramente sádica, si se produce en un entorno cómico o burlesco, o si su presentación responde a una necesidad realista. ¿Podemos poner en un mismo saco la violencia extrema de *Salò o los 120 días de Sodoma* (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, Pier Paolo Pasolini, 1975), la de *Saw* (James Wan, 2004) y la de la cómica *Tropic Thunder* (Ben Stiller, 2008)?

Pero quizás lo primero que revelan los cambios producidos en la representación de la violencia es que nuestra relación con la violencia ha sufrido unos importantes cambios a lo largo de las últimas décadas.

Olivier Mongin (MONGIN, 1999: 17-19) emite tres interesantes hipótesis acerca de estos cambios. La primera hipótesis sería que la desaparición de los filmes de género que “encuadraban” la violencia en un determinado tipo de cine, ha producido una proliferación de la violencia más allá de géneros determinados. La violencia deja así de pertenecer a los “violentos” para afectarnos a todos por igual. Según la segunda de estas hipótesis, la violencia se exagera en las pantallas porque vivimos en sociedades cada vez menos violentas. La violencia en la pantalla sería así el resultado de un reciclaje de los comportamientos violentos de la sociedad. Por el contrario, la tercera hipótesis relaciona estos cambios con una mayor violencia en la sociedad, y que estas imágenes son también una forma de protegerse de ella al enmarcarla en un ámbito específico.

Existe una sensación de miedo causada por el menor control que tenemos sobre la violencia. La posibilidad de ser enviado a la fuerza a una guerra es remota y la sociedad se ha provisto de mecanismos eficientes para protegerse de la brutalidad ajena, y sin embargo la violencia, al ser menos localizable, al ser más aleatoria, supone una gran preocupación para los ciudadanos occidentales. El miedo al terrorismo se inscribe en esta perspectiva donde no puede tomar todas las precauciones imaginables y sin embargo encontrarse casualmente en medio de un atentado al que nada le predestinaba. Mientras la violencia quedaba confinada a los campos de batalla o los rings de boxeo, respirábamos tranquilos. La violencia contemporánea es, por el contrario, una violencia difusa, difícil de localizar porque no necesita ninguna mediación específica.

Si la violencia proyectada es cada vez más enloquecida, infinita, desenfrenada, es porque se soporta cada vez menos la que nos rodea. De ahí una voluntad de encerrarla en la pantalla: se busca apresar la violencia para mejor desembarazarse de ella. (MONGIN, 1999: 133)

Lo inquietante de esta violencia posmoderna, real o ficticia, es que ya no queda delimitada a géneros o personajes concretos, sino que es descontrolada, como fiel reflejo de una sociedad carente de referentes éticos sólidos, y a la que le cuesta definir entre el bien y el mal. Mientras en la ficción clásica, la violencia ejercida por el protagonista (el “bueno de la película”) era un mal menor al servicio de un fin, la violencia posmoderna puede apoderarse de cualquiera.

Vemos por tanto que el eclecticismo estilístico reina en el cine posmoderno, desde películas centradas casi exclusivamente en la acción, hasta películas que la obvian deliberadamente, desde la recreación gozosa de la violencia hasta la parodia burlesca, desde el más crudo realismo hasta la fantasía más desbocada... ¿Qué tienen pues en común? Probablemente el mismo contexto que establece lazos y significados muy específicos que determinan el sentido de la obra, más allá de las intenciones de los directores y productores de las obras.

Como bien dice Fernando De Felipe, el cine posmoderno va «*redefiniéndose desde su propia y mutable indefinición*» (DE FELIPE, 1999: 104). Esta capacidad camaleónica para absorber significados en busca constante de la novedad formal es ante todo sintomática de una época y de unas pautas de consumo bien determinadas donde el juego tácito establecido entre emisor y receptor define gran parte de la naturaleza del cine posmoderno.

5. EL CINE DE JIM JARMUSCH: ENTORNO Y REFERENTES

5.1 El cine independiente estadounidense

5.1.1 Nuevas formas, nuevas ideas en el cine estadounidense

Aunque se haya convertido en una etiqueta más, utilizada por la gran industria para vender sus productos, el concepto de cine independiente ilustra perfectamente cierta voluntad de una generación de cineastas que, aproximadamente a partir de la década de 1980, aportaron lo que se suele denominar "aire fresco" a la cinematografía americana, intentando alejarse de los esquemas utilizados en las películas comerciales dominantes. La aparición del llamado cine independiente responde a

[...] una necesidad creativa de explorar nuevos temas, nuevas formas y nuevos estilos, así como a una necesidad política de expresar experiencias inhabituales u "ocultas", anteriormente ignoradas. Estas formas cinematográficas aparecen a menudo como una reacción contra la naturaleza opresiva de la sociedad americana y la rigidez restrictiva de la cultura y el cine dominantes. (LEVY, 1999: 53)

Tras la crisis de los grandes estudios en los años 1960 y el advenimiento de un "nuevo Hollywood" en los 70 de la mano de directores como Steven Spielberg, Francis Ford Coppola, Martin Scorsese o George Lucas, se hizo cada vez más evidente que el trabajo innovador debía hacerse al margen de los grandes estudios. Esta generación, que creció ya con los seriales televisivos y dominaba perfectamente los códigos de los distintos géneros cinematográficos, aportó algunas de las más destacadas películas de la década de 1970: *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979), *Toro Salvaje* (*Raging Bull*, 1980) *Tiburón* (*Jaws*, 1975) *El Padrino* (*The Godfather*, 1972)... Aunque sus propuestas aportaron un gran dinamismo y cierta renovación en las formas, lo hicieron siempre desde dentro de la industria, y resultaron, en mayor o menor medida (hay claras excepciones), engullidos y amaestrados por los grandes estudios.

Ante la falta de riesgos asumidos por las grandes corporaciones, muchos directores jóvenes, formados especialmente en las escuelas de cine de Nueva York se lanzaron, con desigual fortuna, a la producción “independiente”.

El llamado “cine independiente americano” empieza a gestarse en 1980 con el Independent Feature Project, en Nueva York, creado por una serie de directores y productores dispuestos a hacer causa común por su libertad artística. Se empieza a partir de entonces a hablar de cine independiente en torno a directores con objetivos dispares (entre los más destacados citaremos a los hermanos Coen, Spike Lee, John Sayles o el propio Jim Jarmusch) que poco a poco van logrando ser distribuidos no sólo en Estados Unidos sino también en Europa. Pero es el Festival de Sundance, creado en 1978 por Robert Redford, el que a partir de mediados de los años 1980 se va a erigir en auténtico baluarte, en sello finalmente comercial de autenticidad "indie".

Si las características del cine de estos autores son muy diferentes, podemos destacar algunas características comunes, por ejemplo una voluntad de crear películas más a partir de los personajes que de las tramas. La creciente comercialización del cine americano había creado arquetipos de personajes de los que resultaba muy difícil zafarse y muchos cineastas jóvenes sintieron entonces la necesidad de abordar temas reales con personajes reales. Todo el cine “off Hollywood” que se produjo, principalmente en Nueva York, a lo largo de los años 1960 y 1970 volvió a ser reivindicado, especialmente la figura del considerado padre del cine “indie”, John Cassavetes.

Emmanuel Levy considera que el cine independiente americano bebe indiferentemente de la modernidad y la posmodernidad, y propone los principios siguientes como definatorios del movimiento:

1. Reconocimiento que la estética de la representación es inherentemente problemática e inevitablemente política.
2. El foco está puesto en las propiedades distintivas de la gramática del cine.
3. Fuertes dosis de referencialidad, autoreflexividad e intertextualidad.
4. Conciencia pronunciada de las implicaciones políticas de temas tradicionalmente considerados como técnicos o estéticos.
5. Desconfianza respecto a los géneros establecidos y voluntad de mezclar de forma creativa las convenciones de los diferentes géneros. (LEVY, 2001: 55)

Frente a la creciente homogeneización de las grandes productoras a lo largo de la década de 1980 (con su indiscutible corolario ideológico), enzarzadas en luchas

despiadadas por ocupar una porción del mercado más importante, sus fusiones y su búsqueda del beneficio inmediato, las productoras independientes fueron ocupando un lugar cada vez más importante en la realización de un cine más “crítico” que las grandes compañías habían dejado de producir.

Pero a esta voluntad de libertad creativa se une la necesidad de supervivencia que hace que las productoras independientes deban acudir a las grandes compañías para la distribución de sus películas, de lo cual se deriva el siempre difícil equilibrio entre libertad creativa y rentabilidad comercial. Así, las compañías “independientes” deben en ocasiones ceder ante las presiones para, por ejemplo, acortar el metraje o contratar a un actor consagrado. No se puede por tanto hablar de total independencia ya que incluso Jim Jarmusch, auténtico paradigma del cine “indie”, tuvo por ejemplo que contratar a una estrella como Forest Whitaker en *Ghost Dog* para recibir el beneplácito de Miramax:

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 la 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”. (VIEJO, 2001: 51)

En principio, esta voluntad de independencia respecto a los cánones comerciales respondía a una voluntad de libertad creativa, más allá de las imposiciones comerciales, y muy pronto este sello se convirtió en sinónimo de valores como calidad artística, autenticidad y libertad creativa aunque más tarde se pudo ver cómo los grandes estudios inauguraban sellos “independientes” reservados a esta porción de mercado cada vez más importante y cómo ciertas conquistas estéticas se fueron incorporando al lenguaje cinematográfico “dominante”. Así las cosas, el término de “independiente” se fue sustituyendo por el de “espíritu independiente” (“indie spirit”) para hablar de películas asequibles a una *American Beauty* (Sam Mendes, 1999), *Juno* (Jason Reitman, 2007), *Crash* (Paul Haggis, 2004) o *Little Miss Sunshine* (Jonathan Dayton y Valerie Faris, 2006) gran porción de público, pero pasadas por la pátina “indie”: son buenos ejemplos de películas dirigidas a un público amplio pero que contienen características formales, temáticas e incluso cierto inconformismo ideológico poco frecuentes en el box office.

5.1.2 La representación de las minorías en el cine independiente

El advenimiento de un buen número de directores americanos, a pesar de sus marcadas diferencias (Spike Lee, Jim Jarmusch, John Sayles o Wayne Wang), ha permitido la representación en la gran pantalla de grupos habitualmente olvidados en el cine americano: las minorías étnicas, los gays y lesbianas, y cualquier grupo marginal escasamente representado en la pantalla. Las reivindicaciones de estos grupos minoritarios y la lucha por los derechos civiles a lo largo de las décadas de 1960 y 1970 supusieron, en el ámbito del cine, una nueva perspectiva de esta porción de la población que se plasmaría de forma más evidente a partir de los años 1980.

Tan sólo dos directores americanos han tratado de forma abierta y repetida cuestiones de heterogeneidad, asimilación y desconfianza étnica, racial y religiosa: el gran clásico John Ford y el gran agitador posmoderno Jim Jarmusch. (LEWY, 2001: 148)

No sabemos si Jim Jarmusch es realmente el *gran agitador posmoderno*⁴, pero quizás sí sea el director contemporáneo que más ha tratado los difíciles pero fructíferos cruces producidos por el encuentro entre diferentes tradiciones culturales. Sin embargo, este acercamiento rara vez se ha hecho desde el prisma de la denuncia o la reivindicación, y cuando lo ha hecho (sería el caso de *Dead Man*), ha sido de soslayo, sin emitir un mensaje claro e inequívoco.

Quien sí se ha planteado su cine desde el compromiso es el afro-americano Spike Lee que con *Haz lo que debes* (*Do the Right Thing*, 1989) o *Fiebre salvaje* (*Jungle Fever* (1991) denunciaba abiertamente las condiciones de vida en los guetos negros estadounidenses en un tono abiertamente reivindicativo. Con una propuesta estética muy diferente, Gus Van Sant daba nuevos lustres al llamado *queer-cinema*,⁵ y lo acercaba a sectores menos minoritarios con *Mala noche* (1986) y *Drugstore Cowboy* (1991).

⁴ Traducción forzosamente aproximativa de "*post-modern groove master*"

⁵ Cine dirigido al público homosexual o que trata temas relativos a ese colectivo.

Pero si observamos la trayectoria posterior tanto de Lee como de Van Sant, observamos una progresiva deriva hacia esquemas más tradicionales con películas como *Plan oculto* (*Inside Man*, 2006) para el primero o *El indomable Will Hunting* (*Good Will Hunting*, 1997) para el segundo. El propio Gus Van Sant ha dado con una clave para seguir filmando películas de su gusto: alternar estas propuestas más tradicionales con propuestas más radicales y personales como *Gerry* (2002), *Last Days* (2005) o *Paranoid Park* (2007).

Pero como ha ocurrido siempre en la historia del cine, la mayoría de aportaciones hechas por los sectores “marginales” acaban siendo engullidas por la gran industria.

El cine alternativo ha actuado como una inesperada herramienta de investigación y desarrollo para la industria al identificar mercados, temas y estilos con potencial comercial [...] que los estudios pasaron a asimilar y popularizar. (SUAREZ, 2007: 47)

Así, a lo largo de la década de 1990, las productoras independientes fueron adquiridas por las grandes compañías (el caso de New Line o Miramax) o bien tuvieron que llegar a comprometedores acuerdos con ellas. Ya a mediados de la década de 1990, resulta difícil seguir hablando con propiedad de “cine independiente americano”, ya que eran muy numerosos los casos de productos “híbridos”, con un pie en la producción independiente y otro en la “industria”. Pero esta asimilación puede significar tanto el sometimiento de las formas renovadoras a las propuestas más conservadoras como, al contrario, la incorporación en el cine comercial de nuevas y estimulantes perspectivas.

Jim Jarmusch destaca especialmente por gozar de un margen de maniobra envidiable dentro de la industria cinematográfica: control del reparto, del montaje, de la música, del doblaje y, sobre todo, posesión del negativo. Esta libertad de acción se debe a que sus primeras películas, de exiguuo presupuesto, obtuvieron un éxito relativo y resultaron muy rentables, con lo que el director se pudo entonces permitir exigir unas condiciones inimaginables para la mayoría. Por ejemplo, *Stranger Than Paradise* recaudó siete veces la cantidad que costó y, de hecho, los problemas financieros aparecieron con sus películas de mayor presupuesto, como *Dead Man* y *Ghost Dog*.

5.2 Apuntes biográficos y filmografía: Jim Jarmusch y su obra

Jim Jarmusch nació en 1953, Akron, Ohio. Su madre, crítica de cine, no parece haberle predispuesto al cine, ya que Jarmusch optó inicialmente por los estudios literarios. En 1972, inició sus estudios de Literatura Inglesa y Americana en la Universidad de Columbia, Nueva York. Pero una larga estancia en París, en la que pasó la mayor parte del tiempo en la Cinémathèque Française descubriendo a los cineastas europeos y japoneses, le hizo decantarse por el cine.

Estudí literatura porque quería convertirme en escritor. Pero al volver de París, después de haber visto todas esas películas, mi escritura se volvió más cinematográfica y más visual. (BELSITO, 1985: 23)

Esta experiencia resultó pues fundamental en dos sentidos: por su descubrimiento de las posibilidades artísticas del cine (Imamura, Ozu, Bresson, Rivette, etc.) y porque Jarmusch experimentó así en su propia piel el rol del observador extranjero que tan buenos resultados iba a dar en sus películas.

Al volver a Nueva York, en 1976, se encontró con una ciudad en plena efervescencia *punk* y, si bien continuó sus estudios (ahora en el Institute of Film and TV), el *amateurismo* reivindicado por las subculturas emergentes dejaría una fuerte huella en él. Su paso por el Institute of Film and TV le permitió trabar amistad con el director Nicholas Ray en la última etapa de su prolífica vida. En esta época, Ray se había alejado de las grandes producciones para centrarse en un cine de bajo presupuesto y más personal, y le transmitió a Jarmusch la convicción de que sólo la producción independiente le permitiría llevar a cabo un trabajo creativo. Jarmusch incluso llegó a trabajar con él como asistente de producción en la que sería a la postre su última película, *Relámpago sobre el agua* (*Lightning over water*, 1980), codirigida con el realizador alemán Wim Wenders.

Tras la muerte de Ray, en junio de 1979, Jim Jarmusch empezaría a rodar su primera película, *Permanent Vacation*. Aunque refleja las intenciones y la personalidad

de Jarmusch y anuncia parte de sus aciertos futuros , lo cierto es que *Permanent Vacation* sufre una falta de profesionalidad básica (incluso con la condescendencia con la que podemos mirar los productos culturales "underground" de la época) , en gran parte debida a sus carencias técnicas. *Permanent Vacation* narra las peripecias de un joven de 16 años llamado Chris, que deambula durante dos días por la ciudad de Nueva York. En su periplo, transita por algunas de las zonas más degradadas de la ciudad, visita a su madre en un manicomio, conoce a un saxofonista callejero, roba un coche y, con el dinero que obtiene con su venta, toma un barco con dirección a París. Por desgracia, no hay rastro del humor (frío, pero humor) que encontramos en sus siguientes películas y que resulta capital para que los personajes soporten (y el espectador con ellos) el vacío de sus existencias. *Permanent Vacation* es, en definitiva, un intento fallido más cercano al ejercicio de estilo, al trabajo de fin de carrera de un brillante estudiante, que a una auténtica película profesional. De hecho, Jarmusch mandó la película al festival de cine organizado por la Universidad de Nueva York y no solamente sus organizadores rechazaron la película sino que además le mandaron una carta mostrando su indignación por la escasa calidad de la película. Aquel rechazo desanimó al incipiente director, dispuesto a aceptar su fracaso. Años después, durante la promoción de *Dead Man*, Jarmusch recordaría aquel momento en que se planteó muy seriamente no volver a hacer una película:

No voy a hacer ninguna otra película, porque nadie me va a dejar hacerla, pero al menos habré hecho una película. (ROSENBAUM, 1994: 116)

Por fortuna, la película fue seleccionada para el festival de cine de Mannheim y, a raíz de su buena acogida, fue comprada por la televisión alemana y exhibida también en el Festival de Berlín. Es posible que sin este golpe de fortuna, la carrera cinematográfica de Jim Jarmusch hubiese acabado en aquel mismo momento.

Más allá de estas peripecias, *Permanent Vacation* sirvió perfectamente de ensayo para la que podríamos considerar como la auténtica ópera prima de Jarmusch, *Extraños en el paraíso* (*Stranger Than Paradise*, 1984), rodada ya en condiciones más aceptables, gracias en parte a la contribución de Wim Wenders y de la pareja formada por Jean-Marie Straub y Danielle Huillet, que donaron al joven director metros de película para su rodaje.

En esta película encontramos la misma falta deliberada de tensión dramática y de continuidad narrativa: a Jarmusch ya le interesa más mostrar lo que ocurre entre dos escenas “importantes” que esas propias escenas, e invita al espectador a disfrutar de esos momentos en los que no ocurre nada “trascendente”. En realidad, las constantes que aparecen en estas primeras obras (trama casi inexistente, pasividad de los personajes, ritmo deliberadamente lento o frecuencia de las citas) estarán presentes en todas sus películas, aunque el director aborde géneros como el cine negro o el western.

Sin las torpezas de *Permanent Vacation*, *Extraños en el paraíso* supone un paso decisivo en su carrera y un hito en la historia del cine independiente americano. Dividida en tres partes, la primera de las cuales (llamada *El nuevo mundo*) había sido rodada en principio como un medimetro en 1982, *Extraños en el paraíso* narra el viaje emprendido por la joven húngara Eva para ir a casa de su tía afincada en Cleveland. Pero Eva llega desde Europa a Nueva York donde pasará unos días en casa de su primo Willie, de origen húngaro pero completamente americanizado y avergonzado de sus raíces centroeuropeas. En estos diez días de convivencia, Eva conocerá la extraña forma de vida de su primo Willie y de su amigo Eddie, buscavidas al límite de la legalidad sin otro objetivo en la vida que el de no trabajar y acomodarse lo mejor posible al estilo de vida americano. Un año más tarde, gracias al dinero que han obtenido haciendo trampas al póquer, Eddie y Willie visitan a Eva en Cleveland. Juntos deciden pasar unas vacaciones en Florida, donde se alojan en un motel de poca monta. Aburrida porque Eddie y Willie se han ido al canódromo sin ella, Eva sale a pasear a la playa, donde, debido a una confusión, recibe un sobre con una gran cantidad de dinero. Decide entonces volver a Hungría y se dirige al aeropuerto. Cuando Eddie y Willie vuelven al motel y descubren las intenciones de Eva, se precipitan al aeropuerto para disuadirla. Willie compra un billete para Budapest para poder subir al avión. Cuando el avión despega, con Willie a bordo, vemos que Eva ha cambiado de opinión en el último momento y que ha permanecido en tierra.

Con esta trama mínima, casi insignificante, Jim Jarmusch obtiene un gran reconocimiento internacional (obtiene la Cámara de Oro en el Festival de Cannes) con un presupuesto de poco más de 100.000 dólares. Pero más allá de premios, *Extraños en el paraíso* es importante porque establece la “gramática” de Jarmusch de forma

contundente. Rodada prácticamente en su totalidad con planos secuencia, separados con fundidos a negro, la película huye de cualquier clímax para centrarse en la contemplación de tres personajes a la deriva tratados con el más serio de los humores, con ecos de directores como Robert Bresson, Jean Eustache, Andy Warhol o John Cassavetes, sin que el resultado deje de ser absolutamente personal.

Extraños en el paraíso es una brillante declaración de principios que permanecerá como el punto de partida, no solo de la carrera de Jim Jarmusch sino del conjunto del cine independiente americano tal y como lo entendemos, una película que demostraba que la escasez de medios no era impedimento para hacer una gran película. Además, el escaso coste de su producción y por tanto su alta rentabilidad permitió a Jarmusch establecer unas futuras condiciones inimaginables para la inmensa mayoría de directores: posesión del negativo y control total sobre el marketing y la distribución en el extranjero. Este alto nivel de independencia no iba a suponer quedar relegado a los circuitos del cine "de arte y ensayo", sino que Jarmusch iba incluso poder contar con grandes estrellas del "establishment" hollywoodiense en sus futuras películas.

Menos arriesgada, pero con una gran cantidad de componentes ya presentes en *Extraños en el paraíso*, resultó *Bajo el peso de la ley* (*Down by Law*, 1986). Nos encontramos aquí también con dos americanos marginales, taciturnos y perdedores natos (Jack, interpretado por el músico John Lurie, protagonista ya de la película anterior, y Zack interpretado por el cantante Tom Waits) que también serán salvados por la aparición de un extranjero "no contaminado" por ese modo de vida (el entonces desconocido actor italiano Roberto Benigni). Tras recalar en prisión de forma injusta, Zack y Jack apenas se dirigen la palabra en su celda, empeñados en demostrar que son tipos duros. La llegada del dicharachero Roberto supone una bocanada de aire fresco en la celda. Roberto, que sí confiesa haber matado a un hombre, encuentra además la forma de escapar de la prisión, y los tres personajes acabarán transitando por los pantanos de Luisiana, huyendo de los guardias. Aunque mantiene gran parte de las características estilísticas de su película precedente (blanco y negro, cámara prácticamente fija, ausencia de primeros planos), *Bajo el peso de la ley* es una película más fácilmente digerible para el público, con más humor y movimiento.

Mystery Train (1991) es a la vez la conclusión lógica de la senda marcada por sus películas precedentes y la señal de lo que Jim Jarmusch iba a hacer en la década de 1990. Dividida en tres episodios independientes pero que ocurren a lo largo del mismo día y del mismo lugar (los protagonistas de los tres episodios se cruzan pero no se tocan), *Mystery Train* es una película de transición que reúne elementos de su obra anterior (la figura del extranjero, los encuentros casuales o el uso de actores no profesionales) con algunos de sus obras posteriores (empleo del color, segmentación en episodios independientes). El primer episodio, *Lejos de Yokohama*, narra las peripecias de una joven pareja de japoneses, incondicionales de Elvis Presley, que visita algunos de los lugares míticos de la cuna del rock and roll. En el segundo, *Un fantasma*, una mujer alojada en el mismo hotel de Memphis que los japoneses, está haciendo los últimos preparativos para irse al día siguiente a Italia, con el ataúd de su esposo recientemente fallecido. Por la noche recibirá la visita nada menos que del fantasma de Elvis. Finalmente, el tercer y último episodio (*Perdidos en el espacio*) narra las desventuras de Johnny, interpretado por el cantante del grupo The Clash, Joe Strummer. Johnny se está emborrachando en un bar, desconsolado tras haber sido abandonado por su esposa y perder su trabajo el mismo día. Junto a su amigo Will y a su cuñado Charlie, dan una vuelta por la ciudad y deciden comprar algo de alcohol. Pero el dependiente hace un comentario racista (Will es negro) y Johnny acaba disparándole. Los tres amigos huyen y acaban refugiándose en el hotel donde se alojan los turistas japoneses y la mujer italiana. Por la mañana, Johnny intenta suicidarse, pero acaba disparándole accidentalmente a Charlie (este disparo se ha oído en los episodios anteriores sin que el espectador conociera su origen). La película acaba con el traslado de Charlie al hospital, mientras los otros protagonistas de la película abandonan la ciudad. Si bien las tres historias transcurren al mismo tiempo y en el mismo lugar, Jim Jarmusch optó por contarlas de forma independiente, con algunos elementos (el disparo, una canción en la radio...) que nos revelan su simultaneidad. La estructura se asemeja a la de las películas de sketches italianas y francesas de los años 1960 (las colectivas *Boccaccio 70* o *París visto por...*, dirigidas por lo más granado de la modernidad italiana y francesa) pero *Mystery Train* anticipa modestamente la tendencia que tendrá el cine norteamericano de los años 1990 a presentar películas con historias

cruzadas, múltiples protagonistas y saltos en el tiempo narrativo, como *Vidas Cruzadas* (*Short Cuts*, Robert Altman, 1993), *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994) o *Magnolia* (Paul Thomas Anderson, 1999). Este juego típicamente posmoderno de pegar tramos de historias unos con los otros ya está presente en *Mystery Train* pero con una salvedad: aunque el espectador vaya percibiendo los acontecimientos de un episodio a la luz de lo que ocurre en otro, la información revelada no llega a ser fundamental para la comprensión conjunta, como sí ocurre en las películas citadas.

Noche en la tierra (*Night on Earth*, 1991) reincide en esta construcción, ahora con cinco episodios y sin otra relación entre ellos que el hecho de transcurrir en cinco taxis nocturnos en diversas partes del mundo (Los Ángeles, Nueva York, París, Roma y Helsinki). Con algunos actores pertenecientes al star-system (Winona Ryder, Béatrice Dalle) e iconos de la cinefilia mundial (Gena Rowlands, Matti Pellonpaa, Armin Müller-Stahl), Jim Jarmusch rinde un homenaje abierto a sus gustos de cinéfilo (Aki Kaurismaki, John Cassavetes, el neorrealismo italiano...) con estas cinco narraciones que transcurren casi íntegramente en el interior de un taxi en plena noche y en las que caben desde la abierta comicidad del episodio de Roma a la amargura del de Helsinki. Con la misma estética minimalista de sus películas anteriores, pero con un mayor componente humorístico, Jarmusch juega aquí con los estereotipos asociados a estas ciudades y a sus habitantes y con el contraste de personalidad entre los ocupantes del taxi y sus dificultades comunicativas.

Quizás debido a la sensación de haber llegado a un callejón sin salida (sensación alimentada por las malas críticas que cosechó la película), Jarmusch cambió de rumbo radicalmente con su siguiente película. *Dead Man* (1995) es un “western crepuscular” que, retomando convenciones del género, invita al espectador a un extraño viaje al lejano Oeste, donde las reflexiones metafísicas y la denuncia del genocidio de los indio-americanos conviven con elementos más característicos de la obra de Jarmusch, como la incomunicación o los caprichos del azar.

Dead Man supone sobre todo la primera incursión de Jim Jarmusch en un territorio que no le es propio, fuera del ámbito urbano y ambientada a finales del siglo

XIX con una nación todavía en construcción. La violencia explícita, imprescindible en la descripción de un país salvaje donde imperan la crueldad y la práctica ausencia de leyes civilizadas, hace su aparición por primera vez en el cine de Jarmusch. El director no duda ya en recurrir a grandes estrellas (Johnny Depp, Robert Mitchum, Gabriel Byrne), reforzando así la idea de que nos encontramos ante una obra de género, idea que se verá matizada o negada por numerosos elementos a lo largo de la película. Johnny Depp interpreta a un contable llamado William Blake que viaja al Oeste para ocupar un puesto de trabajo en la fábrica del terrible John Dickinson, interpretado por Robert Mitchum. Tras un penoso viaje, más parecido a una bajada al infierno y un viaje hacia la muerte, Blake es informado de que su puesto ya ha sido ocupado. Ahogando su penas en un *saloon*, conoce a Thel, una antigua prostituta, con la que pasa la noche. Charlie, el hijo de Dickinson, que resulta ser el antiguo amante de la joven, irrumpe en la habitación y mata a Thel. William, malherido, consigue matarlo y huye a caballo. Dickinson pone precio a su cabeza y lanza a tres terribles asesinos en su busca.

En su huida, Blake conoce a Nobody, sin duda el personaje más interesante de la película. Nobody, nativo americano pero criado en Gran Bretaña, sufre un doble rechazo: el de los blancos, habitual, pero también el de los nativos que ven en él a un traidor. Este doble rechazo es el que explica su nombre de “Nadie”, un personaje que ya no tiene un lugar en el mundo, perdido entre dos culturas, y a través del cual, como veremos más adelante, Jim Jarmusch vehicula gran parte de su mensaje acerca de la brutalidad de los americanos anglosajones. Nobody cree ver en Blake a la reencarnación del poeta William Blake, del que es gran admirador. Juntos, los dos protagonistas huirán a través de un paisaje salvaje, tratando de eludir a sus despiadados perseguidores, sin que el espectador sepa a ciencia cierta si William Blake está vivo o ya está muerto desde el principio de la película.

Esta auténtica alegoría sobre los cimientos que conforman la América moderna y sobre el inevitable viaje a la muerte es toda una reflexión sobre el devastador efecto de la violencia. Cada muerte en *Dead Man* trae nuevas muertes y ninguna de estas acciones es mostrada con el heroísmo habitual de las películas “del oeste”, sino con una terrible suciedad y miseria moral, y la única manera de salvarse de la violencia de los demás es ejerciendo la violencia propia. La película cuenta, eso sí, con numerosas muestras de

humor y de absurdo característicos de Jarmusch, pero el director logró librarse de una imagen de marca que le podría haber llevado a la repetición. *Dead Man* marca una cierta liberación para Jarmusch, como si, una vez establecido su territorio en sus cinco primeros largometrajes, así como en la serie de cortometrajes de la serie *Coffee and Cigarettes*, pudiera por fin hacer un tipo de cine diferente.

Tras componer e interpretar la banda sonora de la película, el cantante y compositor canadiense Neil Young le encargó filmar un vídeo-clip. El resultado le gustó tanto a Young que le propuso que rodara un documental sobre su gira. De ahí nació *Year of the Horse*, documental musical en el que se alternan imágenes de la gira de Neil Young con su banda Crazy Horse grabados por Jarmusch con imágenes de diversos fragmentos filmados anteriormente por el propio músico en giras anteriores. Dentro del género del documental musical, *Year of the Horse* destaca por su acercamiento personal a unos músicos en quienes se nota ya el peso de los años tras casi treinta años de vida profesional compartida, y que sirve también de reflexión sobre el paso del tiempo y la pérdida de los seres queridos.

Siguiendo esta actitud de liberación respecto a las pautas marcadas por sus primeras películas, Jim Jarmusch volvió a desconcertar al público con *Ghost Dog* (1999). Si *Dead Man* jugaba con las convenciones del western, *Ghost Dog* lo hace con las del cine de gánsters. Nuevamente interpretada por una estrella consagrada (Forest Whitaker), *Ghost Dog* presenta a un asesino a sueldo atípico y tan híbrido como el personaje de Nobody en *Dead Man*: norteamericano y negro, Ghost Dog rige su conducta según los preceptos de *Hagakure*, libro que describe el código de honor de los samuráis. Desde que el mafioso Louie le salvó la vida, Ghost Dog le rinde una obediencia total e inquebrantable que le ha convertido en una perfecta máquina de matar. Así, va cumpliendo con los siniestros encargos de Louie con una frialdad y una serenidad orientales, al tiempo que sigue ciertos códigos del delincuente afro-americano de Los Ángeles, como la música hip-hop.

Pero cuando Louie le encarga el asesinato de otro mafioso, que tiene la intención de fugarse con la hija del gran capo, las cosas empiezan a torcerse para Ghost Dog. En efecto, una vez cumplida la misión, el capo decide que Ghost Dog también debe ser

eliminado y le encarga este cometido al propio Louie. A su vez, cuando *Ghost Dog* se entera de las intenciones del capo, decide matar a todos los miembros del clan.

Pese a sus enormes diferencias formales y temáticas, *Ghost Dog* y *Dead Man* comparten algunas características muy evidentes, que marcan una clara evolución en el cine de Jarmusch desde sus películas de los años 80. La primera es la existencia de un personaje híbrido, a caballo entre dos culturas que precisamente no aceptan que maneje códigos de comportamiento tan dispares. Es decir que la adopción de ciertas características culturales ajenas supone finalmente la pérdida de las referencias que le serían propias. El mestizaje no supone pues, a ojos de la sociedad, una suma sino una resta. Por otra, la comprobación de un mundo de violencia del que sólo se sale a través de más violencia, la violencia propia, triste evidencia a la que llegan tanto *Nobody* como *Ghost Dog* y que explica su amargura y su resignación.

En 2003, Jim Jarmusch estrena *Coffee and Cigarettes*, una colección de once cortometrajes que el director había ido grabando a lo largo de los años desde 1986. Con algunos de sus protagonistas habituales (Roberto Benigni, Steve Buscemi, Tom Waits), algunas grandes estrellas del cine (Bill Murray, Alfred Molina, Cate Blanchet) y nuevamente músicos de rock (Iggy Pop, los componentes del grupo The White Stripes), la película recoge una serie de encuentros entre personajes variopintos, alrededor de un café y un paquete de cigarrillos. En un territorio muy característico “de la casa” (humor absurdo y cotidiano, choque de culturas, malentendidos y actitudes políticamente incorrectas). Porque evidentemente, para Jarmusch, el tema de la película no es

[...] el café y los cigarrillos, sino mostrar la parte no-dramática de tu día, cuando tomas un descanso y usas esas drogas, o lo que sea. Es un pretexto para poner personajes a hablar juntos sobre los momentos desechables de su día. (ABEEL: 2003)

Al abarcar la película un abanico de cortometrajes que van de 1983 (es decir en los albores del cine "indie" norteamericano) hasta 2003, resulta interesante ver cómo ese cine ha ido evolucionando en ciertos aspectos formales a lo largo de dos décadas.

El siguiente largometraje de Jarmusch sería *Flores rotas* (*Broken Flowers*, 2005), una comedia llena de tristeza protagonizada por otra estrella de Hollywood rehabilitada. Bill Murray, recuperado para la causa cinéfila con sus papeles en las películas *Lost in Translation* (Sofía Coppola, 2003) y *Life Aquatic* (*The Life Aquatic with Steve Zissou*, Wes Anderson 2004), determina en gran medida el ambiente de la película con su parsimonia y aparente indiferencia ante el catastrófico curso de su vida. Su personaje, Don Johnston, es un Don Juan en horas bajas que ve cómo su última pareja (la bella Julie Delpy) lo abandona sin que acabe de entender realmente por qué. Pero descubriremos, a raíz de una misteriosa carta que recibe, que la vida sentimental de Don siempre ha sido un completo desastre. La carta le revela que tiene un hijo cercano a los veinte años que anda en su busca pero, al no estar firmada, Don ignora quién puede ser la madre. Animado por su vecino Winston, gran aficionado a la investigación detectivesca, Don emprende un viaje para reencontrarse con antiguas relaciones y tratar de elucidar el misterio. A lo largo del viaje descubriremos hasta qué punto su vida sentimental ha sido un auténtico caos y es recibido por sus ex en ocasiones con indiferencia, en otras con entusiasmo y finalmente también con odio. Tras estas inútiles investigaciones, se cruza con un joven mochilero y está convencido de que puede tratarse de su hijo. Cuando se lo dice, el joven huye despavorido, creyendo estar lidiando con un enfermo mental. Pero de pronto, en esa última escena, un coche pasa con un joven que se le queda mirando fijamente. En la larga mirada que se intercambian, creemos adivinar que padre e hijo se reconocen (de hecho es el hijo del propio Bill Murray el que está en el coche), pero la película acaba en ese momento, dejando al espectador en un mar de dudas.

Flores Rotas es, al menos en el aspecto formal, probablemente su película más convencional, pero cuesta imaginar que el "espectador medio" (esta categoría tan citada como inexistente) quede satisfecho con esta historia de búsqueda que no lleva a ninguna parte, de misterio sin resolver y que, cuando se acerca a una suerte de desenlace, acaba abruptamente. Es sin duda en este juego con las expectativas de los espectadores donde la película tiene el mayor interés. Una vez más, e incluso en un entorno "tradicional" lleno

de actores consagrados, Jim Jarmusch proclama su derecho a prescindir de desenlace y a gustarse dando vueltas y perdiendo el tiempo.

Desconcertante incluso en un autor acostumbrado a sorprender a su público como es Jarmusch, *Los límites del control* (*The Limits of Control*, 2009) descolocó hasta a sus admiradores más acérrimos. Con una trama prácticamente inexistente, *Los límites del control* parte de las convenciones del cine negro para irse muy rápidamente hacia terrenos abstractos donde al espectador que espere un relato construido en base a causas y efectos le espera hora y media de auténtico calvario⁶. La película se inicia en un aeropuerto donde el protagonista, que al igual que el resto de personaje no tiene nombre, recibe instrucciones de dos hombres en lo que parece ser la preparación de un asesinato o un acto terrorista. Sin embargo, muy rápidamente la escena se aleja de las convenciones del género y establece el tono que va a dominar toda la película. En efecto, en lugar de darle instrucciones claras, el hombre que parece dirigir las operaciones le va soltando aforismos ("*todo es subjetivo*", "*la realidad es arbitraria*") que, se supone, deben ayudarle a llevar a bien un trabajo para el que deberá usar su "*imaginación*" y sus "*habilidades*". A partir de ahí, el protagonista se desplazará a Madrid, Sevilla y finalmente al desierto de Almería donde culminará su misión. A lo largo de su periplo se irá encontrando con personajes excéntricos que forman parte de esta suerte de "conspiración" con los que intercambiará misteriosas cajas de cerillas que contienen claves que le hacen avanzar en su periplo. Cada encuentro (en los que él permanece prácticamente en silencio) se lleva a cabo siguiendo el mismo ritual: su interlocutor le pregunta "*Usted no habla español, ¿verdad?*" , después reflexiona en voz alta acerca de una disciplina humanística concreta (la música, el cine, la ciencia...) y lleva a cabo el intercambio de cajas de cerillas antes de desaparecer. El ritual se completa con sus visitas al Museo Reina Sofía, donde siempre va para observar una obra en concreto, con alguna conexión con lo que le está ocurriendo.⁷

6 El Daily Mail (11/12/09) dijo que a lo que levaba la película es a "*los límites de la paciencia*." (KILDARE: 2010)

7 Así, observa *El violín* de Juan Gris (1916), *Desnudo* de Roberto Fernández Balbuena (1922), *Madrid desde Capitán Haya* (1987-1994) y *Gran sábana* de Antoni Tàpies (1968)

Finalmente el silencioso y solitario protagonista llegará a un búnker protegido por el ejército estadounidense en medio del desierto de Almería y asesinará a quien intuimos ser un alto mandatario de la administración norteamericana. Pero el espectador ha entendido muy rápidamente que la trama, la sucesión de hechos en sí, poco tiene que ver con el auténtico fin de la película. Jarmusch toma efectivamente ciertas convenciones del thriller, pero sólo para deconstruir el género y llevarlo a un territorio propio.

Estamos evidentemente ante una película reflexiva y en este sentido cabe recordar que el título de la película procede del de un ensayo de William Burroughs (BURROUGHS, 1978) en el que reflexionaba acerca de las palabras como herramientas de control de la población. Aquí también es cuestión de control, de lucha de poder en lo simbólico y en lo social, pero Jarmusch evita explicitar su discurso aunque deja numerosas pistas para quien quiera elucubrar. Lo que queda claro, al ritmo de los paseos y los encuentros del protagonista, es que Jarmusch reivindica el poder transformador de la cultura y del arte, su capacidad para transformar nuestra mirada y dar herramientas de lucha frente al liberalismo despiadado de los tiempos modernos.

La película entera es una negación del modo de representación imperante en el cine comercial: ausencia de suspense, repetición de escenas intrascendentes, tedio, sensación de que la trama no avanza...⁸ Frente a la estimulación incesante de los sentidos que ofrece gran parte del cine contemporáneo, Jarmusch pone a prueba al espectador con un ritmo parecido al Tai-chi que el protagonista practica con asiduidad.

Se le puede acusar de narcisista, de gratuita o de pedante, pero lo cierto es que *Los límites del control* es toda una experiencia para el espectador contemporáneo, un desafío a su capacidad de conectar sentidos que, eso sí, le exigirá un esfuerzo al que quizás no esté acostumbrado.

Esta reivindicación del artista se persigue en *Sólo los amantes sobreviven* (*Only Lovers Left Alive*, 2013), la sorprendente incursión del director en el mundo de los vampiros. Evidentemente, aunque la pareja protagonista se alimenta de sangre humana y vive eternamente, no se trata de una película de terror ni de acción. Lejos de las bestias

8 En el Daily Mail (*Op Cit*), que no es precisamente una referencia en términos de crítica cinematográfica pero que refleja el sentir de una parte significativa del público, se pudo leer lo siguiente "Es posible que se trate de la película más tediosa, aburrida y pretenciosa que jamás se ha hecho".

sedientas de sangre que suelen representar los vampiros, Jarmusch se centra en la historia de una pareja unida desde siempre, atrapada en el tiempo y que vive la actualidad con mucha dificultad: la Humanidad parece haber caído en una espiral de decadencia total que deprime a Adán (ella se llama... Eva, quizás Jarmusch nos quiera indicar que siempre han estado aquí). Presa de la tan posmoderna sensación de que lo mejor que ha podido ofrecer la Humanidad ya ha quedado atrás, Adán está cansado de este mundo y de sus habitantes (a los que llama zombies). Desde su nocturno refugio en la decadente Detroit lleva una vida de músico underground, coleccionando guitarras y consiguiendo la sangre que necesita sobornando a enfermeros. Mientras, Eva vive en Tánger donde se reúne con un vampiro que no es otro que el escritor Christopher Marlowe⁹ (1564-1593). La pareja decide que ya es hora de reunirse y Eva toma un vuelo nocturno a Detroit, donde más tarde aparecerá también Ava, su discola hermana, que será expulsada del apartamento por sucumbir a la tentación y matar a un amigo de Adán. La vida de la pareja se asemeja a la de unos músicos malditos donde la sangre hace las veces de heroína, sensación subrayada por las escenas en las que vemos a los vampiros beber un vasito de sangre con un efecto visiblemente parecido al de un chute de heroína. Eva viene por tanto al rescate de Adán, que incluso coquetea con el suicidio, tratando de hacerle recuperar la confianza en el género humano, redimido por su capacidad creativa. En Tanger descubrirán a una joven y atractiva pareja de artistas a los que concederán la condición de vampiros en lo que parece ser un relevo generacional.

Plásticamente muy elaborada y atractiva, la película cae sin embargo demasiado a menudo en ciertos clichés de la mitología del rock and roll y en las citas presuntamente cultas pero colocadas con torpeza en el discurso de los personajes. El interés de Jarmusch por subrayar la brillante cultura de sus personajes (Eva lee libros en varios idiomas a toda velocidad, Adán tiene en casa retratos de personajes ilustres a los que supuestamente conoció) y la irritante suficiencia con la que sueltan reflexiones que se quieren filosóficas lastran una película por lo demás original y con algunos momentos realmente brillantes. Sin embargo, uno se pregunta si la amargura y el desencanto de Adán no son los del

9 Hay una controversia según la cual Christopher Marlowe (1564-1593) sería autor de algunas de las obras adjudicadas a Shakespeare, teoría vehementemente apoyada por Jarmusch en la película.

propio Jim Jarmusch, que, vagando de un género a otro, podría estar atrapado en un callejón sin salida.

SEGUNDA PARTE

6. LA POSMODERNIDAD EN EL CINE DE JIM JARMUSCH

6.1 Estética y uso de la música

Como ya hemos apuntado anteriormente, la estética de Jarmusch no parece en principio guardar relación con los cánones habituales del cine posmoderno, un cine caracterizado sobre todo por el estímulo constante del espectador, la hiperfragmentación y el papel destacado de la música como parte de un dispositivo espectacular. Sin embargo, la innegable intencionalidad estética de su uso del blanco y negro, la utilización de la música con un uso próximo al vídeo-clip y sobre todo su búsqueda deliberada de la lentitud en un mundo que reclama velocidad lo sitúan indudablemente dentro de una lógica posmoderna.

Muchas de las características estéticas del primer cine de Jarmusch (y en general del cine independiente) tienen más que ver con condiciones presupuestarias que con decisiones personales, pero estas condiciones acaban marcando el resultado de forma tan clara que acaban relacionándose más con una marca de personalidad que con condiciones circunstanciales.

6.1.1 Fotografía

Muy cuidadoso con la fotografía¹⁰, Jarmusch destaca por su gusto por las tomas largas que otorgan a sus películas un tono pausado muy característico.

Las tomas largas tienen en primer lugar una razón de ser presupuestaria (no se puede desperdiciar película) pero Jarmusch seguirá utilizándolas una vez superadas las grandes limitaciones financieras de sus primeras películas. Es decir que Jarmusch las incorpora a su gramática sin que sea posible determinar con claridad donde acaban las razones de presupuesto y dónde empieza la voluntad creativa.

10 No es de extrañar su colaboración con Frederick Elmes, responsable de la fotografía de películas tan nocturnas como *Terciopelo Azul* (*Blue Velvet*, David Lynch, 1986) o *El asesinato de un corredor de apuestas chino* (*The Killing of a Chinese Bookie*, John Cassavetes, 1976)

Hay que destacar que en *Extraños en el paraíso*, su primer auténtico largometraje, hay sólo 78 planos y ningún contraplano y podemos decir que la película funciona no a pesar de estas limitaciones de carácter práctico (tampoco "gracias" a ellas) sino a través de ellas.

Estas tomas largas, la puesta en escena tan depurada, la cámara prácticamente fija y, más en general, la escasa acción presentada en sus películas le han valido a Jarmusch una consideración de autor "minimalista", una aproximación que traduce ante todo su voluntad de acercarse a personajes heterodoxos desde la intimidad. Se podría aplicar a Jarmusch la definición establecida por Jonas Mekka a propósito del cine de Andy Warhol:

El mundo visto a través de una conciencia que no busca los grandes acontecimientos dramáticos, sino que se fija en cambios y matices más sutiles.
(HILLIER, 2001: 11)

De hecho, la escuela de Nueva York de finales de los años 1960, a su vez deudora de la *Nouvelle Vague* francesa, es uno de los referentes ineludibles a la hora de hablar de la obra de Jarmusch. En su minimalismo, inmovilismo y su parsimonia, el cine de Jarmusch sí que mantiene puntos de contacto con el de Warhol, pero sitúa estos elementos en un contexto de cine más fácilmente digerible por parte de un público más amplio.

Jim Jarmusch se sitúa a medio camino entre el cine de la elipsis, de la acción - cine hollywoodiense- y un cine de la isocronía, de la representación del tiempo, es decir de un cine de vanguardia como el de Andy Warhol que representa "la lentitud deliberada de los hechos reales"¹¹. (MURILLO: 2008:216)

Su repetido uso del blanco y negro le remite al cine americano clásico, pero sobre todo al cine de autor de los años 1960 (desde Jean Eustache hasta Andy Warhol o el resto de los directores neoyorquinos de la época, pasando por el inevitable John Cassavetes).

Por una parte, el blanco y negro conserva un aroma de *amateurismo* (no olvidemos que durante mucho tiempo rodar en blanco y negro fue más barato que hacerlo en color) que corresponde al ambiente punk del Nueva York de los años 1970, donde Jarmusch estudió, y su filosofía del "hazlo tú mismo". En contraposición a las grandes producciones hollywoodienses, el uso de un blanco y negro granuloso, un sonido

11 STAM (2002:120), citado por MURILLO.

deficiente y la escasez de medios en general remite a una idea de espontaneidad y no comercialidad muy en boga en aquella época. Por otra parte, el blanco y negro tiene un innegable componente “arty” con el que el autor se sitúa ya en un ámbito cultural muy determinado: en 1980 ya hace falta una razón muy determinada para rodar en blanco y negro.

El blanco y negro también permite a Jarmusch dar menos información al espectador, un objetivo ampliamente reconocido por el director y que se inscribe en su voluntad de distanciamiento, de evitar el subrayado reiterativo propio del cine comercial. Así, la elección del blanco y negro va mucho más allá de la mera opción estética.

Extraños en el paraíso y *Bajo el peso de la ley* no se entenderían sin un blanco y negro muy contrastado que quedará para siempre como una marca de la casa, reflejando la América reaganiana como un lugar desangelado y sin perspectivas. Los personajes de *Extraños en el paraíso*, por ejemplo, van de Nueva York a Cleveland y luego a Florida sin que nada cambie realmente y este contraste tan fuerte en la imagen, que lo aplanan todo, es determinante para crear esta sensación. Uno de ellos dice: "*Es curioso, cambias de sitio y todo parece igual*" mientras todos los escenarios parecen efectivamente los mismos, en gran parte gracias al estándar fijado por el blanco y negro.

Es asimismo curioso observar el diferente significado del blanco y negro en *Coffee and Cigarettes*, que reúne cortometrajes realizados entre 1983 y 2003 respecto a los dos largometrajes citados. Si en los primeros cortos de la serie el blanco y negro suponía un inconfundible aura de "autenticidad alternativa", en los filmados a finales de la década de 1990 o principios de la de 2000, época ya de generalización del formato digital, el blanco y negro ha perdido gran parte de esta carga genuina. En parte porque el cine "indie" ha dejado de ser en gran parte independiente, pero sobre todo porque lo que hacen ahora los jóvenes directores sin presupuesto es rodar horas y horas con sus baratísimas cámaras digitales, no en blanco y negro.

A partir de *Mystery Train*, Jarmusch se pasaría al color (con la excepción anecdótica de los citados cortometrajes de *Coffee and Cigarettes*), pero volvió al blanco y negro para rodar una de sus películas más destacadas: *Dead Man*. Aquí el "significado" del blanco y negro, su función, no es el mismo que el de sus primeras películas. El blanco

y negro de *Dead Man* no remite a los inicios del cine independiente, no es una reivindicación de *amateurismo* ni mucho menos, ni tampoco se quiere alinear con westerns clásicos.

Creo que el blanco y negro es muy interesante y más abstracto porque es más minimalista y te da menos información. La gente de mi generación, y los más jóvenes hemos crecido viendo las noticias en color, así que asociamos el color con la realidad. (MORDUE, 1998 en HERTZBERG: 82)

De hecho, *Dead Man* es un western que se empeña en no parecer un western, un anti-western como ha sido calificado numerosas veces, y su blanco y negro dota a la bajada al infierno de William Blake de un aire onírico que contribuye de forma fundamental a que el espectador dude constantemente si lo que está viendo es real o no, sin saber qué pertenece a la realidad y qué a las ensoñaciones de su protagonista. El uso del blanco y negro y su aire de irrealidad contribuye también a una cuestión central en la película, saber si el protagonista está muerto o no.

6.1.2 Ritmo narrativo

Los fundidos a negro, muy presentes en sus primeras películas, también responden a su tendencia a evitar los momentos dramáticos, marcando una pausa y manteniendo al espectador en suspenso y a menudo contradiciendo sus expectativas. Una pausa forzosa como ésta también obliga al espectador a reflexionar sobre lo que acaba de ver. La prestigiosa crítica de cine Pauline Kael lo comparó muy acertadamente con el teatro de Samuel Beckett:

Los fundidos a negro tienen un efecto parecido a las pausas de Beckett: nos hacen mirar de forma más intensa, al igual que Beckett nos hace oír de forma más intensa, porque sabemos que estamos bajo el control del artista. (SHAPIRO: 59, en HERTZBERG, 1986)

Para Kael, el cine de Jarmusch sería algo así como una versión humorística del teatro de Beckett, donde las pausas acaban siendo más importantes que los hechos o las

palabras en sí. Continuamente Jarmusch busca a contradecir nuestras expectativas y estos fundidos subrayan con descaro que lo importante para él está en las pausas.

Esta utilización repetida de los fundidos a negro inciden también en la curiosa interpretación del tiempo transcurrido que transmite en el espectador:

«[El fundido a negro] también resolvía para mí un problema de lenguaje cinematográfico, a saber: ¿cómo indicas el lapso de tiempo transcurrido en una película? Normalmente esto se resuelve mediante un fundido o un corte a otro lugar, luego vuelves y tienes un sentido del tiempo. Pero al usar esos espacios en negro podía saltar, en términos de narrativa, a diez minutos más tarde en el mismo día, o dos días más tarde, o un año más tarde.» (BELSITO, 1985: 35)

Aquí también, los recursos utilizados están dirigidos a privar al espectador de una información determinada (el tiempo transcurrido de una escena a otra), creando cierto desconcierto que se refuerza por un montaje que tampoco respeta las normas al uso. Tenemos generalmente la sensación de que las escenas podían haber sido cortadas mucho antes o mucho después: nada es realmente más importante que nada. Como Vladimir y Estragón en *Esperando a Godot*, los personajes de Jarmusch parecen estar haciendo tiempo (sería especialmente el caso de *Extraños en el paraíso*) mientras esperan que algo ocurra. Pero no ocurre nada, o casi nada y el director reivindica la importancia de estos momentos aparentemente intrascendentes que quizás nos digan mucho más sobre los personajes que los momentos supuestamente relevantes.

Jarmusch no respeta la norma cinematográfica de seguir que una secuencia se desarrolle hasta su climax para luego cortar a otra secuencia. En lugar de eso, deja que la secuencia siga hasta mucho después del fin del climax, tras lo cual la cámara se recrea en los personajes mientras permanecen sentados y aburridos. (LASH, 1990: 192)

El personaje, con sus contradicciones, su comportamiento a menudo muy poco propio de un adulto, se antepone así a la historia que no sigue un curso lógico y previsible, sujeta a los caprichos de los protagonistas. Veremos más adelante el procedimiento utilizado por Jarmusch para poner en marcha este dispositivo en la creación de los personajes junto a los actores.

Pero pese a anteponer las personalidades por encima de los acontecimientos, Jarmusch mantiene una distancia prudencial con los personajes, apenas los analiza y el espectador no sabe mucho más de ellos al acabar el metraje que cuando empezó. La sobriedad de los recursos utilizados y el enfoque casi documental no buscan transmitir mayor realismo y se produce un interesante contraste entre la aparente mesura que transmiten las imágenes y las sorprendentes personalidades de sus protagonistas. Este contraste entre lo que cabría esperar de una puesta en escena tan sobria y lo surreal o desplazado que resulta ser el comportamiento de sus personajes conduce a la "espectacular nada"¹² de la que habla Fiona Villella (VILLELLA, 2001).

Dando relevancia a lo que ocurre entre dos escenas capitales, Jarmusch está así de lleno en la corriente posmoderna que pone en duda la causalidad de los acontecimientos:

Me doy cuenta de que me gusta divagar preguntándome qué ocurre entre las escenas, centrándome en los pequeños detalles. Si un chico discute con su novia por teléfono y luego aparece por su casa, yo sigo un paso atrás preguntándome cómo llegó a su casa, de qué humor estaba, ¿dijo primero una vuelta? ¿escuchó algo de música? (McGUIGAN: 100, en HERTZBERG, 1990)

Si exceptuamos los *travellings* laterales y ciertos pasajes musicales de clara intención estética, hay poco en el primer cine de Jarmusch dirigido a la satisfacción de los sentidos del espectador, al menos en comparación con la mayoría de la producción audiovisual posmoderna. *Permanent Vacation* y *Extraños en el paraíso* contradicen todas las fórmulas estéticas imperantes en el cine comercial de los años 1980. Frente a la diversión ininterrumpida, estas dos películas podrían ser consideradas auténticas odas al aburrimiento. La trama es mínima, los personajes apenas evolucionan y no hay momentos dramáticos. En la mayoría de sus películas (o al menos en las más representativas) sus películas, "*todo se mueve de manera deliberadamente lenta, dando a veces a la película un aspecto casi hipnótico*". (LAKLY, 1999)

Extraños en el paraíso parece ser la antítesis del cine posmoderno de la hiperfragmentación: compuesta por 70 planos secuencia, la película no tiene ni un solo

¹² La autora habla de "*spectacular nothingness*".

contraplano, ni un solo zoom, asemejándose en su resultado final a una sucesión de pequeñas escenas teatrales.

El trabajo de Jarmusch en torno a los fragmentos y a la repetición de escenas casi idénticas (especialmente en *Los límites del control*), recurrente a lo largo de su filmografía, se inscribe en la óptica del arte minimalista que juega a menudo con las posibilidades que ofrece una combinación aleatoria de los fragmentos de una obra. El resultado puede llegar a ser anti-cinematográfico e incluso irritante para el espectador en algunas escenas de *Los límites del control*. Es el caso especialmente de la insistencia del protagonista por pedir dos *expressos* en tazas separadas, ante la incredulidad del camarero de turno. La escena se repite tantas veces que el espectador puede llegar a pensar que le están transmitiendo algo que no logra captar. Si se trata de un ritual, ¿cuál es su origen y por qué le otorga tanta importancia el protagonista? ¿Qué sentido tiene tanta repetición, si es que lo tiene? Céline Murillo lo atribuye a la voluntad de Jarmusch de afirmar un lenguaje propio:

[...] encontramos en las películas de Jim Jarmusch numerosos elementos sintácticos repetidos. Esta repetición no tendría tendencia a subrayar el elemento repetido, sino a transformarlo en un morfema (marca del tiempo por ejemplo) que formaría parte de un auténtico idioma cinematográfico y que sería el idiolecto de Jim Jarmusch. (MURILLO, 2008: 309)

Más que repeticiones, se trata de variaciones y lo curioso es observar precisamente lo que cambia de una a otra. En *Dead Man* se repite la situación en la que alguien le pide tabaco a William Blake, siempre con alguna variación, hasta el punto en que la situación se vuelve cómica. En *Extraños en el paraíso*, en cada ocasión en que Eva pone la canción *I Put a Spell on You*, cambia su sentido porque la canción refleja su relación cambiante con el país que la acoge.

En el caso de *Los límites del control*, las variaciones responden más a un enfoque estético que narrativo y no parece que estemos ante una película con una clave clara que permita descifrar el conjunto de la trama a partir de ella, sino más bien ante una obra que no necesita explicitar del todo su intención o que por lo menos otorga al espectador una amplio margen de interpretación.

En esta voluntad de alejarse de todo pathos hay que apuntar también la prevalencia de la cámara fija: vemos a los personajes entrar y salir del cuadro sin que el director sienta la necesidad de seguirlos, como veremos más adelante.

En el mismo sentido, apenas se utilizan primeros planos que revelen los pensamientos o los estados de ánimo de los personajes (aunque irán apareciendo a medida que su cine se vaya haciendo algo más convencional con los años), ni mucho menos la cámara subjetiva. Con estos planos abiertos y la ausencia de primeros planos, el director deja que sea el espectador el que elija donde posar su mirada.

No hay contraplanos, tomas subjetivas ni encuadres dramáticos. No hay nada de esas imágenes que te dicen exactamente qué momento es o no es importante. Escoges tu mismo. (Jim Jarmusch, citado en LINNETT, 1985: 26)

En *Permanent Vacation*, su primera película¹³, Jarmusch toma una decisión que, vista ahora, no parece propia de él. Al principio de la película, Allie está con su novia en un apartamento y, girado hacia la ventana, le habla de los bombardeos que sufrió Nueva York y de una supuesta guerra. La novia, sorprendida, le pregunta de qué guerra está hablando y quién bombardeó la ciudad. "Los chinos" contesta Allie dándose la vuelta mientras la cámara hace un zoom hacia él de claras intenciones dramáticas. Además de que el zoom está pésimamente ejecutado, Jarmusch está subrayando la sorprendente respuesta de Allie y este tipo de decisiones estéticas es precisamente de lo que va a huir el director a lo largo de toda su carrera. Este ejemplo sólo viene a subrayar el carácter amateur de una película hecha por el que todavía era poco más que un diletante.

En *Ghost Dog*, Jarmusch hace un interesante uso de la cámara lenta, también enfocado a contradecir las expectativas creadas. En primer lugar, usa esta cámara lenta cuando Ghost Dog se está entrenando con su katana en el tejado: asociamos las artes marciales con la velocidad, el impacto, la espectacularidad, pero Jarmusch opta por la cámara lenta, convirtiendo una escena con potencial de acción en un ejercicio de

13 Aunque teniendo en cuenta que se trataba ante todo de un trabajo de fin de carrera, que la película está rodada en condiciones muy alejadas de cualquier rigor profesional incluso para una película "indie" y que apenas rebasa la hora de duración, bien podríamos considerar que su primera película es *Extraños en el paraíso*.

meditación. Lo mismo ocurre en una de las últimas escenas de la película, cuando Ghost Dog se cruza con un hombre negro con una apariencia de miembro de gang: la cámara lenta crea unas expectativas de posible enfrentamiento, pero los dos hombres simplemente se saludan siguiendo un ritual propio de la cultura hip-hop urbana.

En cuanto a la longitud de los planos, Jarmusch actúa en sentido absolutamente contrario a las tendencias del hiperveloz cine posmoderno. Cuando las tomas tienden a ser cada vez más cortas, Jarmusch reivindica abiertamente las tomas largas que dan a la película un ritmo mucho más pausado, más reflexivo. Pero esta lentitud halla precisamente todo su sentido en un mundo de imágenes vertiginosas.

En estas condiciones, la línea de resistencia principal a este movimiento acelerado pasa por la acentuación de su contrario, la lentitud. Pero, a diferencia de los filmes clásicos, en que la dilatación del tiempo tenía un valor dramático (nunca se verá mejor que en los grandes maestros de la lentitud, Dreyer, Ozu, Bresson), su valoración ya está integrada en el sistema: la lentitud se vuelve una antivelocidad que se exhibe ostentosamente como tal [...]. (LIPOVETSKY & SERROY, 2009: 80)

El ejemplo de la lentitud es paradigmático de la relación de Jarmusch con la posmodernidad porque halla toda su razón de ser precisamente en la contradicción con las tendencias generales. Es decir, que su lentitud no es la misma que la de sus maestros clásicos: la lentitud de Jarmusch es reivindicativa al producirse en un entorno de hipervelocidad, no es sólo una opción estética. En definitiva, incluso al situarse en las antípodas de las tendencias posmodernas, el producto se define en un contexto posmoderno, cambiando sustancialmente su significado.

Hemos visto que Jarmusch utiliza a menudo la cámara fija, en principio destinada a no inducir al espectador hacia ningún punto en concreto de la pantalla y que sea él el que decida lo que quiere ver o no. Otro procedimiento que refuerza tanto esta idea como el carácter aleatorio de lo que le puede ocurrir a los personajes es el de empezar a filmar antes de la entrada de los personajes y seguir haciéndolo después. La sensación que produce en el espectador es que lo que le ha sido ofrecido ha sido casi accidental. Hemos visto esta escena como bien podríamos haber visto otra. Esta técnica aparece de forma

recurrente en las primeras películas del director y en *Noche en la tierra* donde la cámara mantiene planos de la ciudad cuando el taxi ya ha pasado de largo.

Los travellings laterales son también una marca de la casa muy clara y es muy curioso observar cómo Jarmusch suele jugar con la continuidad del relato, haciendo que un personaje que camine de izquierda a derecha lo haga de derecha a izquierda en el siguiente plano o poniendo en serio peligro el raccord de la película. La impresión que queda de este dispositivo es que los personajes no avanzan realmente o estén dando vueltas, algo que se ajusta perfectamente con la negación de progreso que pone en funcionamiento la posmodernidad.

Teniendo en cuenta todas estas atípicas características, ¿cómo situamos la estética de las películas de Jarmusch respecto al cine posmoderno?

Hemos descrito anteriormente la posmodernidad como un espacio de recreo privilegiado para las referencias cinéfilas que obliga al creador a subyugar al espectador con cada vez más velocidad, cada vez más estímulos, cada vez más placer sensorial. Pues bien, si alguien juega a contracorriente con estas prácticas es precisamente porque se sitúa inevitablemente dentro de sus coordenadas. Si el placer de la lentitud sólo se aprecia en un entorno de hipervelocidad, jugar a negar los climaxes de la dramaturgia dominante sólo funciona cuando el espectador se espera estos climaxes. Cuando Jim Jarmusch le enseñó a Nicholas Ray el guión de *Permanent Vacation*, éste le aconsejó que pusiera más acción (faltaban chicas, faltaban pistolas), pero Jarmusch, pese a su gran admiración por Ray, negó cualquier acción a la película.

Lo mismo pasa en *Extraños en el paraíso* donde el espectador puede estar esperando a que *algo ocurra*. Jugando a frustrar sistemáticamente las expectativas del espectador, Jarmusch se mueve de lleno en el ámbito posmoderno, aunque sea a costa (o precisamente por ello) de rechazar sus premisas más reconocibles.

Llama también la atención que Jarmusch utilice herramientas realistas para fines tan poco realistas. La discontinuidad, la fragmentación, los desafíos al raccord reorientan el presunto carácter realista de las escenas hacia un terreno particular que, lejos de ser transparente, suma el espectador en la duda. Lo vemos en la representación de las

ciudades, siempre extrañamente vacías, como si Jarmusch no se preocupara por que aquello se parezca realmente a una ciudad, como si le bastara con plantar un decorado de teatro e indicar su alcance simbólico.

6.1.3 Presencia de la música en las películas de Jim Jarmusch

En primer lugar cabe destacar que Jarmusch creció en un entorno musical privilegiado, el Nueva York de finales de la década de 1970 y principios de la de 1980, donde la irrupción del punk y sus derivados (new-wave, no wave, rock industrial, etc.) supuso el nacimiento de una escena musical en permanente ebullición: Talking Heads, Television, Ramones, Blondie, Richard Hell, Sonic Youth..., Nueva York fue probablemente donde la eclosión punk obtuvo sus mejores frutos. De hecho, Jim Jarmusch pertenecía a esta escena ya que tocaba los teclados en una banda, The Del-Byzanteens, de efímera trayectoria y que el director abandonó en cuanto se dedicó plenamente al cine. La afición por tocar de Jim Jarmusch sigue viva hoy en día ya que forma parte del grupo Sqürl, responsable de la banda sonora de *Sólo los amantes sobreviven*, y también ha publicado recientemente un disco muy interesante, *Concerning the Entrance into Eternity*, junto a Josef Van Wissem.

Esta pertenencia a la cultura punk tuvo no solamente una influencia en el lugar preponderante que ocupa la música en sus películas sino también, y sobre todo, en su manera de aprehender la creación artística. El punk rompió, en efecto, la idea de que para dedicarse a la música había que ser un virtuoso y permitió la aparición de una serie de artistas que, sin el empuje del movimiento, difícilmente se hubiesen decantado por actividades artísticas.

La democratización del hecho creativo supone ganar en espontaneidad, frescura y originalidad lo que se pierde en pericia técnica y aparecen entonces obras imperfectas pero portadoras de una inventiva y unos patrones de libertad que no podían aparecer en el contexto de la gran industria. Muchos son los grupos que afirman que después de escuchar por primera vez a los Sex Pistols se decidieron a montar un grupo porque

demostraban que cualquiera podía hacerlo y lo mismo ocurrió, aunque en una medida mucho menor, con algunos jóvenes directores (Kevin Smith, director de *Clerks* (1994), por ejemplo) cuando vieron *Extraños en el paraíso*.

A pesar de su bagaje académico y de haber sido ayudante de un cineasta tan clásico como Nicholas Ray, Jarmusch es sin duda alguna un producto de esa época y, pese a realizar ahora un cine más convencional, su filmografía es un buen ejemplo del inconformismo y riesgo que caracterizaron la eclosión del punk.

En cualquier caso, el rock, y la música en general, están presentes en sus películas de forma muy significativa, pero especialmente como tema e inspiración. Podría parecer paradójico, tratándose de un amante de la música, que sus bandas sonoras sean tan poco copiosas y que el silencio se imponga en tantos largos tramos de sus películas, especialmente en las primeras. Sin duda porque no estamos ante un simple fan de música que intenta llenar su obra con las canciones de sus grupos favoritos (como a menudo es el caso de Wim Wenders) sino que, como dice Quim Casas, *el rock en su cine es un estado de ánimo más que un efecto musical extradiegético*. (CASAS, 2013: 57)

Si Jarmusch no abusa de la música en sus películas es porque no quiere que ésta dicte el ritmo de la narración y prefiere que lo hagan las propias imágenes y privilegia su uso como factor ambiental o simbólico. Cabe resaltar en este sentido la preferencia de Jarmusch por la música diegética, justificando por tanto su presencia mediante las imágenes de algún personaje introduciendo un disco o encendiendo la radio.

Correspondiendo con la celebración del diletantismo propia del punk, aunque teniendo presente el precedente de los neorrealistas italianos, Jarmusch también ha contado con una gran cantidad de actores semi o no profesionales en sus películas, y estos han sido principalmente músicos, a los que ha otorgado en muchos casos papeles principales: Tom Waits, John Lurie, Screamin' Jay Hawkins, Joe Strummer o Iggy Pop han aparecido en alguna o varias de sus películas. Estamos hablando de grandes personalidades que interpretan a personajes no muy alejados de lo que ellos mismos son (de hecho, en *Coffee & Cigarettes*, Iggy Pop y Tom Waits se interpretan a sí mismos) que suplen con un carisma arrollador su falta de profesionalidad y experiencia. Vemos aquí

una preferencia de Jarmusch de la superficie sobre la profundidad: el director confía más en el glamour de estos músicos y en sus encantos naturales que en sus capacidades como actores. Veremos más adelante que estas elecciones tienen mucho que ver con el trabajo que el director desarrolla con los actores.

Haremos un breve repaso a las diversas formas en que la música aparece en las películas de Jim Jarmusch, en cuanto a la banda sonora pero también en cuanto al posible protagonismo de la música como recurso diegético, así como el papel de las subculturas ligadas con la música que aparecen en sus películas.

Permanent Vacation (1980)

A imagen de la película, la música de *Permanent Vacation* busca abiertamente la incomodidad del espectador. El motivo principal, *Up There in Orbit* de Earl Bostic, compuesto principalmente por extrañas percusiones y campanas, se repite de forma obsesiva a lo largo del metraje, contribuyendo a crear un ambiente de desamparo y soledad, y ha sido descrito como un pastiche de Béla Bartók (SUÁREZ, 2007: 30).

Cabe destacar también la escena en que, tras oír la trágica historia de un músico incapaz de recordar la melodía de *Over the Rainbow*, el tema principal de *El Mago de Oz* (*The Wizard of Oz*, Victor Fleming, 1939), Allie se encuentra por la noche con un músico callejero (interpretado por John Lurie, responsable junto al propio Jim Jarmusch de la banda sonora de la película) que interpreta la famosa canción con su saxofón. Pero lo hace de un manera muy peculiar, iniciando la melodía para luego dejarse llevar por un arrebato de free-jazz que provoca la marcha de Allie. Como si la canción popularizada por Judy Garland hubiera perdido su poder de ensoñación y nada nos pudiera ya llevar al otro lado del arco iris.

Extraños en el paraíso (Stranger than Paradise, 1984)

El saxofonista John Lurie, miembro fundador del grupo The Lounge Lizards, repite colaboración con Jarmusch pero no solo como músico sino como actor protagonista.

Lejos de la estridencia habitual de su grupo, Lurie compuso para la ocasión una magnífica banda sonora interpretada por un cuarteto de cuerdas, confiriendo a la película una languidez y una tristeza inseparables de las imágenes. Al igual que Toma Waits, John Lurie ha tenido el mérito de determinar con su música el estilo de las películas de Jarmusch hasta el punto de resultar ahora indisolubles.

También hay que destacar la inclusión de la canción *I Put a Spell on You* interpretada por Screamin' Jay Hawkins que acompaña al personaje de Eszter Balint, la joven húngara recién llegada a Nueva York. Más allá del efecto conseguido por la canción, acompañando los travellings laterales, refleja el apego de sus personajes por la cultura popular americana. En este mundo de incomunicación y soledad, la cultura popular americana es en efecto el nexo principal a través del cual se reconocen los personajes y la puerta a través de la cual muchos extranjeros entran en el universo americano.

Pero la canción, repetida como un mantra a lo largo del metraje, refleja ante todo las expectativas depositadas por la joven húngara en su viaje a Estados Unidos, expectativas frustradas al encontrarse con la desgana y pasividad de los ciudadanos americanos con los que se cruza. Pero ella insiste y va escuchando en un viejo radiocassette la canción de Screamin' Jay Hawkins, promesa de la excitación y la aventura que no encuentra en unos Estados Unidos desangelados y apáticos. Cuando su aparato se queda sin pilas y la joven ya no puede escuchar la canción es cuando la desilusión caerá sobre ella. Eva se agarraba a la imagen de Estados Unidos que le vehiculaba la canción y la ausencia de la canción la devuelve a la triste realidad de la vida que lleva su primo

Bajo el peso de la ley (Down by Law, 1986)

Igualmente compuesta por John Lurie (aquí nuevamente actor), la banda sonora de *Bajo el peso de la ley* se parece más a la música que suelen tocar los Lounge Lizards: un jazz contemporáneo original y perturbador, que da a los pantanos de Luisiana un aspecto todavía más inquietante.

Para abrir la película, Jarmusch utilizó una canción del repertorio de Tom Waits (otro de los protagonistas de la película): *Jockey Full of Bourbon* de su álbum *Rain Dogs* (1985). La película se inicia con la cámara enfocando un coche aparcado y no se inicia el movimiento hasta que empieza a sonar la canción de Waits, como si la cámara no pudiese arrancar sin la música. La cámara empieza entonces un largo travelling lateral por las calles de Nueva Orleans, en un magnífico blanco y negro. La canción, con ecos de polka, ritmos caribeños y blues cavernario parece ser interpretada desde el tugurio menos recomendable posible y subraya además el aire retro de la Nueva Orleans retratada por Jarmusch.

De vez en cuando el travelling se detiene (y con él, la música) para presentarnos a los dos protagonistas (Lurie y Waits). Los dos están en sus respectivas casas, con mujeres, pero enseguida notamos que sus relaciones no son muy amorosas. La canción nos transmite un aire canalla que confirmarán las situaciones de los dos protagonistas y representa perfectamente el turbio universo en el que se van a mover los personajes: mientras oímos la voz ronca de Tom Waits, vemos las calles semi-desérticas de Nueva Orleans, con sus casas coloniales, magníficas y decadentes, y cuando vemos a un transeúnte se trata de una persona que está siendo cacheada por la policía. En muy poco tiempo, y en gran medida gracias a la canción de Waits, Jarmusch ya nos ha situado de forma muy amena el entorno por el que se moverán sus dos personajes: Nueva Orleans, transgresión de la ley, alcohol, prostitución, pésimas relaciones humanas, soledad...

Esta escena inicial tiene inconfundibles aires de vídeo-clip y sorprende que el autor de *Permanent Vacation* y *Extraños en el paraíso* utilice recursos estilísticos con una intencionalidad estética tan clara.

Mystery Train (1989)

Mystery Train es sin duda la película de Jarmusch donde el rock ocupa un lugar más preponderante. El propio título de la película (la canción, tanto la versión interpretada por Elvis como la de Junior Parker, suena en varias ocasiones a lo largo del metraje), la ciudad en la que se desarrolla la acción (Memphis), así como el fantasma del propio Elvis Presley transitan por una película atípica, compuesta por tres episodios que transcurren al mismo tiempo. Según Quim Casas, *Mystery Train* puede parecer un film sobre la mística de Presley y lo que representa en la joven cultura estadounidense, pero en realidad es un homenaje permanente a las raíces negras del rock and roll. (CASAS, 2003: 55)

A través de los diálogos de los personajes, Jarmusch favorece la idea según la cual Elvis copió descaradamente a los cantantes negros de rhythm'n blues que le precedieron. Además, Jarmusch aprovecha la ocasión para denunciar la explotación comercial ejercida en torno a la figura de Elvis.

Al igual que en *Bajo el peso de la ley*, la música presenta en primer lugar una función simbólica. Vemos llegar a una pareja de turistas japoneses rockeros a Memphis, mientras suena la canción *Mystery Train* interpretada por Junior Parker, sugiriéndonos de antemano que el viaje que están haciendo es un viaje mitómano.

La música (y el sonido en general) es el indicador que nos ofrece el director para hacernos entender que las tres historias discurren al mismo tiempo. Los tres grupos de personajes se alojan en el mismo hotel y en cada una de las tres historias oiremos los mismos sonidos: la canción *Blue Moon* emitida en la radio, un disparo (provocado por los personajes de la tercera historia) y un tren. En cada una de las historias, estos sonidos tendrán unas implicaciones y unas consecuencias particulares.

En la primera historia, vemos a la pareja de japoneses en su habitación de hotel, regentado, por cierto, por el legendario cantante Screamin' Jay Hawkins. Están tumbados en la cama después de hacer el amor, sin decirse una palabra, tras una pequeña disputa. Pero cuando suena *Blue Moon* por la radio, se vuelven a abrazar: el rock y su mística permite superar cualquier disputa.

En la segunda historia, protagonizada por una joven viuda italiana, *Blue Moon* provocará la aparición del fantasma de Elvis y en la tercera la canción sonará después de que encienda la radio un personaje al que sus amigos llaman Elvis (interpretado por el fallecido Joe Strummer del mítico grupo inglés The Clash), por su parecido físico. La música sirve pues para situar las tres historias en el mismo espacio y el mismo tiempo. Cuando Joe Strummer dispara su arma, el espectador acaba por encajar las tres historias.

Noche en la Tierra (Night on Earth, 1991)

En esta película, Jarmusch vuelve a adoptar la estructura de episodios con estas cinco historias que tienen lugar en un taxi en cinco ciudades del mundo (Los Ángeles, Nueva York, Roma, París y Helsinki). Aquí, la música sólo tiene una importancia relativa ya que Jarmusch centra su película en homenajear a cinco de sus directores favoritos (Cassavetes, Spike Lee, Fellini, Godard y Kaurismaki). La banda sonora, firmada por Tom Waits, parece esforzarse por parecer de John Lurie y la misma melodía encuentra diferentes versiones a lo largo del metraje, al igual que ocurría con la música de Lurie en *Extraños en el paraíso*. La misma música (una variación instrumental de la canción de Tom Waits *Good Old World*) sirve únicamente para separar un episodio del otro ya que no hay música durante los episodios.

Dead Man (1995)

Dead Man es probablemente su película más original en cuanto a concepción de la música. Jarmusch le encargó a Neil Young que compusiera la banda sonora de este extraño western y el músico canadiense decidió grabarla de forma muy peculiar. Pidió que se le proyectaran las imágenes en el estudio y, una vez compuestos unos cuantos motivos sobre los que improvisar, grabó la música “en directo” mientras veía la película, buscando un efecto indudablemente empático. Con guitarras de todo tipo y con algún teclado, Young compuso la música improvisando sobre las imágenes, pasando de un

instrumento a otro, según lo que le sugerían las imágenes.

Esta forma de grabar una banda sonora recuerda efectivamente mucho a los *cue sheets* del cine mudo y tiene un ilustre precedente en el cine sonoro, el del quinteto de Miles Davis cuando grabó la música de *Ascensor para el cadalso* de Louis Malle (*Ascenseur pour l'échafaud*, 1958). Pero a diferencia de Davis, Young subraya efectos dramáticos (a base de distorsión o golpes secos sobre su guitarra, por ejemplo), algo inusual en el cine de Jarmusch: en efecto, en su cine utilizar la música para enfatizar las imágenes puede ser considerado como una auténtica herejía, un recurso fácil propio del cine comercial. Sin embargo, la música compuesta por Neil Young (o más bien improvisada a partir de dos líneas melódicas que van y vuelven) es lo suficientemente original como para atenuar este efecto. En este sentido se parece efectivamente más al uso de la música en el cine mudo donde se buscaba una correspondencia directa entre la acción y la música. El acompañamiento en el cine mudo aportaba una pulsación sobre la que inscribir sus ritmos y, por tanto, la posibilidad de una simultaneidad. Young saca provecho de esta simultaneidad rasgando su guitarra violentamente y jugando con ecos y distorsión, ajustándose perfectamente al salvajismo del oeste americano, y contribuyendo a conferir a la película su aire de irrealidad y crudeza.

Year of the Horse (1997)

Después de que Neil Young pusiera su música al servicio de una película suya, Jarmusch rodó este espléndido documental sobre la gira que el músico canadiense y su banda, Crazy Horse, realizaron por Estados Unidos en 1996. Pero Jarmusch no se limitó a grabar las actuaciones sino que, intercalando imágenes de archivo, entrevistas e imágenes ilustrativas grabadas para la ocasión, hizo un auténtico resumen de los más de veinte años de existencia del grupo. El máximo interés de la película hay que buscarlo en las entrevistas hechas a estos músicos que se niegan a vivir su ocaso y que mantienen una fe inquebrantable en su música.

Ghost Dog: The Way of the Samurai (*Ghost Dog: el camino del samurai*, 1999)

Ghost Dog es, junto a *Flores Rotas*, probablemente la película más “convencional” de Jarmusch, o al menos la de mayor potencial comercial, en la que incluso aparecen escenas de acción, algo que no ocurría realmente ni siquiera en un western como *Dead Man*. La música también tiene un uso convencional, tanto de forma diegética (lo primero que hace el personaje cada vez que roba un coche es insertar un cd en el lector) como no diegética. La importancia de la banda sonora, firmada por RZA, un hip-hop elegante y etéreo, radica en la forma en que define al protagonista como perteneciente a la cultura del hip-hop pese a ser un estricto seguidor del código de honor de los samuráis japoneses. A lo largo de la película, Jarmusch alterna los signos que definen a Ghost Dog como una persona espiritual, leal e intelectual, pero también no deja de recalcar su pertenencia a la comunidad negra y marginal, un proceso de identificación en gran parte llevado a cabo por la música de RZA. En esta película Jarmusch se permite incluso un uso extradiegético de la música bien inhabitual en él cuando Ghost Dog practica en el tejado con su katana, siguiendo el ritmo acompasado de RZA, en una escena digna de un vídeo-clip. Desde luego, la escena resume en sí misma muchas de las características del personaje y de la película: cultura japonesa, hip-hop y violencia urbana. Si todos los personajes de la película se definen por su capacidad de moverse entre diferentes valores y culturas, la conjunción en un mismo personaje de literatura japonesa y hip-hop neoyorquino marcan a Ghost Dog de manera definitiva.

Flores Rotas (*Broken Flowers*, 2003)

En su periplo por su desastroso pasado amoroso, Don Johnston pone en el lector de cd del coche la recopilación preparada especialmente a este efecto por su vecino, el dicharachero Winston. Probablemente incómodo con la idea de poner música surgida de ninguna parte, Jarmusch se cuida (al igual que en *Ghost Dog*) en mostrar al protagonista insertando el cd en el lector antes de que oigamos la música. Sólo un gran fan de música

como Jarmusch puede presentar una escena aparentemente tan intrascendente como la de un personaje regalándole a otro un cd con una recopilación *ad hoc* para acompañar una situación determinada, subrayando así la importancia de la música para hacer frente a nuestros momentos más delicados. Winston es de raza negra y la música que le ha preparado a su amigo así lo refleja: reggae, soul o música etíope acompañarán al triste Don Juan en su viaje. En una película donde las subculturas apenas aparecen y la música está prácticamente acotada a ese cd, hay que otorgar a este recopilatorio la importancia que se merece: Winston está intentando contribuir a que su amigo cambie de actitud y le invita, con su elección musical, a insuflar entusiasmo a sus actos y a cambiar de actitud en la vida. Jarmusch subraya la importancia del cd ya que en varias ocasiones enfoca claramente su portada casera (donde Winston ha colocado una bandera africana y la inscripción "*Don - from Winston*") y el cd en sí (donde Winston ha escrito "*buena suerte*" con rotulador).

Los límites del control (The Limits of Control, 2009)

El grupo japonés Boris practica un rock psicodélico y ruidoso que contribuye en gran medida al aire etéreo que domina la película. Pese a la cantidad de decibelios desplegada, la música de Boris (al igual que ocurre con el grupo irlandés My Bloody Valentine) resulta extrañamente onírica y ensoñadora, casi dulce. Su influencia en el espectador es importante por ejemplo cuando el protagonista está observando el cuadro *El violín* (Juan Gris) o cuando la chica desnuda se baña en la piscina del hotel. En ambos casos la sensación de estar soñando se refuerza con estos instrumentales de efectos claramente narcóticos. Por otra parte, la música de Boris siempre está presente cuando aparece cada uno de los interlocutores con los que el protagonista intercambia esas misteriosas cajas de cerillas. Al subrayar el carácter onírico de la escena se refuerza también la sensación de estar asistiendo a una alucinación.

Dos ejemplos de música diegética resultan de importancia: cuando el protagonista y la misteriosa chica desnuda están en la habitación escuchando un adagio de Schubert (la joven, que morirá más tarde, observa la edad temprana a la que murió el compositor) y

sobre todo cuando, vagando por Sevilla, asiste a un ensayo en un tablao flamenco, donde se oye por primera vez la canción tradicional "*El que se tenga por grande*", que resultará premonitoria.

Sólo los amantes sobreviven (Only Lovers Left Alive, 2014)

La importancia de la música es crucial en la "película de vampiros" de Jarmusch y lo es no solamente por la banda sonora en sí, sino sobre todo porque el protagonista (vampiro) es ante todo músico. Tanto él como su mujer parecen más estrellas malditas del rock and roll más underground que vampiros sedientos de sangre. En la primera imagen que nos llega del protagonista lo vemos con un laúd, pero enseguida llega su amigo que le trae nuevas guitarras eléctricas de coleccionista. Adán es un músico que no quiere ser conocido pero, tal y como observa su amigo Ian, cuanto más se esconde más interés tiene la gente en escuchar su música.. La condición de "músico maldito" es en este caso algo absolutamente buscado. La "mitología" del rock and roll se extiende también a la condición de consumidores de sangre de los dos protagonistas. En efecto, tanto la búsqueda de la materia como su consumo recuerdan sin gran dificultad a la heroína, a la que fácilmente podemos asociar con la condición de rockero maldito. La banda sonora está compuesta, prácticamente en su totalidad, por el grupo Sqürl del que forma parte el propio Jarmusch. La música de Sqürl, minimalista e hipnótica es supuestamente la música que compone el propio Adán y pasamos de su condición diegética a extra-diegética con imágenes a cámara lenta cercanas a una estética de vídeo-clip. Es altamente significativa la escena en que los dos protagonistas y el también vampiro Christopher Marlowe toman su copita de sangre y caen en un éxtasis narcótico muy parecido al producido por la heroína: la música en esta escena, vaporosa y con tintes psicodélicos, es fundamental para alejar al espectador de lo que tradicionalmente es un vampiro consumiendo sangre para transformar la escena en una experiencia sensual.

La importancia que Jarmusch concede a la música sale a relucir también en el momento en que Eva descubre que Adán concibe suicidarse al descubrir un revólver con una bala de madera. Aunque Eva comparte la mala opinión que Adán tiene de los

humanos (o de los "zombies" como ellos los llaman), confía más que su compañero en la capacidad redentora del arte y la inteligencia. Así, después de recordarle los males por los que ya han transitado en el pasado, le pone la canción soul "*Trapped by a Thing Called Love*" de Denise LaSalle, una canción llena de alegría que, para Eva, debe representar el poder redentor del amor, el baile y la belleza

Jim Jarmusch ha impuesto a su filmografía unos cambios de rumbo constantes, tratando siempre de redefinirse y de no estancarse en un estilo determinado. En este sentido, el uso que hace de la música es significativo ya que apenas ha repetido modelos en sus películas. Su gran amor por la música le ha llevado a tocar estilos diferentes y, sobre todo, a utilizarlos de forma original en sus películas. El director siempre se ha quejado de que todas las bandas sonoras de Hollywood suenan igual cuando la música, especialmente en Estados Unidos, presenta tal riqueza y diversidad.

Pero en cuanto a lo que nos interesa aquí, su recurso como dispositivo posmoderno, hemos podido observar cómo el gran amor de Jarmusch por la música topaba con su aversión al subrayado y a la extendida tendencia del cine convencional de indicar al espectador, a través de la música, lo que tenía que sentir o experimentar ante una escena determinada.

Vemos aquí una clara evolución desde la aséptica y casi ausente banda sonora de *Extraños en el paraíso* hasta la preponderancia del hip-hop en *Ghost Dog*. Algunos fragmentos de sus películas (como la citada escena de apertura de *Bajo el peso de la ley*) incluso se acercan al formato del vídeo-clip.

Con todo, quizás lo más interesante y significativo sea el alcance simbólico que tiene la música en sus películas, cómo los personajes se definen a través de las subculturas vehiculadas por la música: el rock and roll en *Mystery Train*, el hip-hop en *Ghost Dog*, el jazz en *Permanent Vacation* o *Extraños en el paraíso*.

6.2 Dimensión histórica

Jarmusch no duda en pescar, ciertamente con más sutileza y de forma más justificada que sus contemporáneos, en las formas del pasado propuestas estéticas que remiten a cierta categoría de películas. En su caso, la tradición de la que se quiere deudor va desde los clásicos modernos japoneses (Imamura, Ozu, Mizoguchi) hasta la Nouvelle Vague francesa (Rivette, Eustache, Godard), pasando por el cine americano más marginal (Cassavetes, Warhol). Este es un primer acercamiento a la historia.

Pero vamos a ver ahora cómo Jarmusch se inscribe en la corriente posmoderna en su relación con el pasado: la pérdida de conexión con el pasado histórico, es decir la ruptura con un discurso basado en la evolución y la continuidad (con la dosis de libertad pero también de desasosiego que ello supone), así como la relación ambigua, a menudo idealizada, que sus personajes mantienen con el pasado histórico.

6.2.1. Fin de los metarrelatos

Si el juego de referencias culturales y de intertextualidad establecido por Jarmusch ya se inscribe indudablemente en una perspectiva posmoderna, es en sus personajes donde salen a relucir las posturas más características de la posmodernidad en relación con el pasado y la historia.

Como hemos visto en el marco teórico, una de las características más llamativas de la posmodernidad es la ruptura de la línea de continuidad que nos une con el pasado y nos proyecta hacia el futuro. Ya no formamos parte de un relato, una evolución que nos permite apoyarnos en el pasado y nos hace partícipe de un discurso común. El pasado, en la era posmoderna, es más bien percibido como una gigantesca cantera de temas para la ficción y de nuevas oportunidades para aderezar y matizar personalidades en busca de referentes. El fenómeno llega al punto en que el pasado ya no se sitúa obligatoriamente "atrás" sino que en muchas ocasiones se sitúa en el mismo punto que el presente y el futuro.

Al evitar la idea del progreso, el posmodernismo abandona todo sentido de continuidad y memoria históricas, a la vez que, simultáneamente, desarrolla una increíble capacidad para entrar a saco en la historia y arrebatarse todo lo que encuentre allí como si se tratara de un aspecto del presente. (HARVEY, 1998: 72)

El caso es flagrante en el personaje de William Blake de *Dead Man*, cuyo nombre ya es una referencia literaria histórica y llena de connotaciones (claramente explicitada en la película a través del personaje de Nobody), en el de Ghost Dog y su apego al código de honor de los antiguos samuráis y, de forma más generalizada, en toda la mitología del rock and roll primitivo que aparece a lo largo de la filmografía de Jarmusch, como veremos más adelante.

Los grandes metarrelatos (religiosos, políticos o filosóficos) suponían un grado de cohesión social que parece haber desaparecido y en este sentido los personajes de Jarmusch se sitúan totalmente "fuera del relato". Se trata a menudo, pero no exclusivamente, de una deliberada exclusión social. Deliberada porque los personajes no anhelan ningún tipo de mejoría social: viven al margen pero sin apenas cuestionar un orden en el que no creen pero en el que consiguen más o menos acomodarse.

Su relación con el futuro también es muy representativa. Los personajes de Jarmusch viven anclados en el presente, sin plan de vida, sin expectativas de mejora y no asocian el futuro con el progreso. Se da por sentado que las cosas van a seguir yendo mal y frente a esta situación no hay rebeldía ni siquiera amargura, sino un acomodamiento muchas veces narcisista en el que lo más importante parece ser conservar una personalidad intransferible, construida a base de subculturas y mitologías adoptadas.

6.2.2. Añoranza del pasado

Mystery Train aparece como un claro síntoma del auge de la nostalgia convertida en modo de vida desde el advenimiento de la cultura pop y que las posibilidades ofrecidas por Internet han permitido ahora expandir en el mundo entero. Así, a la hora de la transmisión sin límite de datos a través de la red y de la tecnología de punta, de las

infinitas posibilidades comunicativas del hiperespacio, puede sorprender que el negocio de la nostalgia sea tan floreciente: objetos personales de ídolos del cine o la música, viejos carteles, compañeros de clase que se reencuentran gracias a las redes sociales, formatos que parecían obsoletos súbitamente recuperados (el vinilo, pero también el cassette), etc. El salto al futuro nos ha permitido también un retorno al pasado, y el apropiacionismo posmoderno puede ahora multiplicarse hacia unas formas de vida y de relacionarse con la cultura cada vez más específicas.

Cuando los personajes de Jarmusch muestran un gusto pronunciado por el pasado y viven como si el tiempo se hubiera parado en la época que les parece más atractiva¹⁴, están reflejando ante todo una preocupante ausencia de referentes presentes.

La pasión retro no debe entenderse como una mera regresión a las formas estéticas o estilos tradicionales, sino como el resultado de la consumación del proceso posmoderno de desintegración de toda referencialidad y vinculación orgánica o inmediata; no es, pues, más que un síntoma de la pérdida de un tiempo orgánico. (RUIZ DE SAMANIEGO, 2004: 22)

Que la nostalgia, independientemente de la forma en que se exprese, sea ante todo un claro indicador de una carencia del presente lo vemos ya en sus primeras películas, donde el blanco y negro denota un gusto por el cine clásico, pero también la voluntad de alejarse del presente, de situarse en un mundo reconfortante, estético y *cool* en contraste con las penurias e incertidumbres del presente.

Lo que atrae, por ejemplo, de un personaje como Ghost Dog es que parece estar imbuido de la sabiduría de un tiempo pasado: su integridad, su nobleza no pertenecen al momento que le ha tocado vivir y sus referencias al pasado, además de vagas, parecen referirse siempre a un mundo más justo, un mundo de convicciones fuertes, en contraste con la falta de consistencia del presente. De hecho, en un momento de la película, Ghost Dog se refiere a sí mismo como perteneciente a una tribu casi extinta, e incluso se comunica con su "maestro" Louie mediante paloma mensajera.

14 Si tomamos sus películas de los años 1980, resulta difícil ver objetos o ropa representativos de aquella década. Sin embargo, utilizan mecheros Zippo o cerillas para encender sus cigarrillos, en las viejas cafeterías que frecuentan siempre hay una vieja juke-box emitiendo rock and roll, su ropa y sus cortes de pelo podrían ser de la década de 1950, se oye más a Charlie Parker que a Madonna, etc.

Es muy significativo el momento en que Ghost Dog espeta a unos cazadores furtivos que acaban de matar a un oso: "*En las culturas antiguas, los osos eran considerados iguales a los hombres.*" ¿Cuáles son estas "*culturas antiguas*"? ¿Todas las culturas antiguas? El caso es que el espectador percibe a qué se refiere: a un mundo con un orden moral, unos principios y un respeto a la vida que han desaparecido. Tendemos efectivamente a dar carta de nobleza a lo que procede de culturas pasadas como si el paso del tiempo bastara para dar crédito a las ideas. Adherirse a formas de pensar ancladas en el pasado se percibe como una prueba de consistencia y solidez, aceptadas en bloque y sin posibilidad de puesta en duda. Sin esta adscripción al pasado, Ghost Dog no sería más que un asesino a sueldo más y el hecho de que sea un gran amante de los libros y de seguir el código de honor samurai parece infundir a su personaje un alcance inesperadamente sólido para un delincuente moderno.

Esta reivindicación del pasado se hace especialmente evidente en *Sólo los amantes sobreviven* donde el protagonista, Adán, es un auténtico hipster, rodeado de tecnología de los años 70 (conecta su viejo teléfono al televisor mientras su amada Eva utiliza un iPhone), viste una bata de más de un siglo y presenta un hastío respecto al mundo presente que le hace incluso plantearse el suicidio. Sin embargo, su aspecto y la música que toca nos remite más bien a los años 70 y 80, es decir un pasado muy reciente y que corresponde (casualmente) con los años de juventud de Jim Jarmusch. Es decir, nos podemos plantear hasta qué punto el personaje de Adán expresa la supuesta decadencia del mundo actual o la crisis de la cincuentena del director.

De lo que parece adolecer el mundo presente es de mitos, de "guías" en el difícil camino de la vida y Jarmusch, a lo largo de su filmografía, ha rescatado unos cuantos: estrellas del cine, el rock y el jazz principalmente, pero también el salvaje oeste, el poeta William Blake, los samuráis, etc. Parece que sería imposible enfrentarse al presente sin el apoyo de una referencia del pasado, una forma de vida más sólida y más duradera imposible de encontrar en la realidad líquida del presente, donde el consumismo desaforado, la estimulación constante hacia nuevos productos no conduce más que a una frustración continua.

6.3 Moral y política

Como hemos visto anteriormente, los artistas posmodernos, o, mejor dicho, los artistas de la posmodernidad, no emiten un discurso político claro, lo cual no quiere ni mucho menos decir que no les interese la política. Pero la amarga aceptación del fin de las utopías y las enormes dificultades de presentar una alternativa viable al capitalismo hacen que se decanten más por el apunte crítico que por la presentación de una alternativa clara. Si películas como *Dead Man*, con su denuncia del exterminio de los nativos americanos por parte del feroz hombre blanco, o *Los Límites del Control* y su crítica a las estructuras económicas globalizadas, presentan un discurso político formado y bien definido, en la mayoría de sus películas, Jarmusch opta por una crítica lateral:

Si emites una opinión política de forma directa, entonces sólo estás reforzando opiniones de gente que estaría de acuerdo contigo de todas maneras. (Jim Jarmusch en BELSITO, 1985: 43)

Es notorio el pudor que sienten los artistas posmodernos a la hora de emitir mensajes que podrían ser percibidos como demasiados serios. En primer lugar porque tener una idea clara y definida de cómo son o deberían ser las cosas en este mundo de incertidumbres es percibido como una prueba de candidez, cuando no de arrogancia. Y en segundo lugar porque tomarse en serio provoca de antemano un rechazo, y el artista posmoderno prefiere vehicular su discurso político bajo una forma discreta, humorística, procurando siempre poner una capa de ironía o irrisión a su discurso. Frente al orden moral ampliamente compartido que presentaba el cine clásico, el cine contemporáneo prefiere situarse en el terreno de la incertidumbre y es curioso observar cómo cada ficción define un territorio moral propio. Jarmusch privilegia claramente un posicionamiento lateral respecto a la expresión de ideas políticas:

Tengo opiniones políticas muy fuertes, pero no creo que mi trabajo sea el lugar para expresarlas. Todo es político, y lo que realmente detesto en el cine son las películas que dan las cosas por sentadas, películas que te hacen creer, de forma consciente o no, que el capitalismo, el racismo, la avaricia, la idea de éxito, el cristianismo o la familia como unidad de consumo son parte de cómo deben ser las cosas. (SANTE, 1989: 97)

6.3.1 Ambigüedad moral e indefinición política

La mayoría de protagonistas de las películas de Jarmusch quizás no actúen con rectitud pero sí con cierta coherencia moral, más allá de la legalidad de los hechos cometidos. No se puede decir que sean ciudadanos modélicos (ni mucho menos: son en su mayoría claramente parásitos de la sociedad capitalista), pero incluso aquellos que traspasan la línea y cometen actos moralmente reprochables (hurtos y engaños en el caso de los protagonistas de *Extraños en el paraíso* y *Bajo el peso de la ley*, asesinatos para los de *Ghost Dog* y *Los límites del control*) despiertan la simpatía del espectador, ya sea por su candidez, por lo cómicamente desacertado de sus intenciones o porque ejercen su violencia contra personajes que sí suponen un peligro para los demás.

Al igual que los de *Bajo el peso de la ley*, los protagonistas de *Extraños en el paraíso*, se mueven más en el terreno de la amoralidad que en el de la inmoralidad. En efecto, Eddie y Willie viven instalados en un vacío moral casi absoluto. Sin ser realmente delincuentes, no dudan en mentir, estafar o hacer trampas cuando juegan a las cartas. Frente a Eva, la centroeuropea procedente del otro lado del todavía existente telón de acero, que ha crecido en un mundo de privaciones, Jim Jarmusch nos presenta a dos americanos cínicos que se plantean cualquier tipo de alternativa antes que trabajar. Cuando Eva roba, lo hace por necesidad, mientras que para Willie y Eddie, el robo y el engaño representan una forma legítima de vida. De hecho, es a través del robo que Eva se gana la confianza de su primo americano, como si robando demostrara haber entendido las reglas del juego. Eva procede de un mundo todavía sólido aunque lleno de injusticias y privaciones, mientras que Eddie y Willie viven en el caos y la improvisación continua. De la misma manera, Eva no entiende que, en el hotel de Florida en el que se instalan, Eddie y Willie mientan para pagar menos cuando tienen dinero suficiente para pagar. Significativamente cuando Willie juega solo a las cartas, haciendo "solitarios", no pudiendo engañar a nadie, no para de perder y se enfada.

Jarmusch tardó en abordar temas explícitamente políticos, pero cuando lo hizo (*Dead Man*), lo hizo con una sorprendente contundencia. Tanto en *Dead Man* como en *Ghost Dog*, el discurso crítico de Jarmusch se cruza con el punto de vista de minorías oprimidas en Estados Unidos (nativos americanos en el primer caso, afro-americanos en el segundo). En ambos casos, Jarmusch contrapone la avidez materialista de los blancos a un sentido más metafísico y espiritual de la vida representado por estas minorías. Las dos películas sirven también para reivindicar el valor de la poesía en particular y de la lectura en general frente a la barbarie y tampoco es casualidad que ambas obras inspiradoras (la poesía de William Blake y el *Hagakure*) procedan de un pasado idealizado, concretamente el siglo XVIII.

6.3.2: Un nihilismo amable

La marginalidad social no se presenta en Jarmusch como una lacra, un destino fatal del que sus protagonistas quieren escapar, en gran parte porque estos personajes parecen carecer de responsabilidades familiares o sociales. Así las cosas, el vivir alejado de las preocupaciones habituales del trabajador/ciudadano occidental aparece como una garantía de no caer en la rueda de codicia, individualismo y corrupción del capitalismo tardío.

Ya en su primera película, *Permanent Vacation*, Jarmusch nos presenta a Ellie, un "turista permanente" que rechaza los valores sociales tradicionales para vivir una vida más íntegra aunque llena de privaciones. Sin caer obligatoriamente en la delincuencia, los personajes de Jarmusch eligen vivir al margen.

En *Extraños en el paraíso*, Jarmusch no nos describe a Eddie y Willie como dos marginales que tratan de salir del pozo, luchando por sus derechos y su integración en la sociedad, sino como dos vividores más preocupados por saber cómo van a salir adelante un día más sin tener que trabajar. Lo mismo ocurre en *Bajo el peso de la ley* con Zack y Jack, de profesión disc-jockey y proxeneta respectivamente, más preocupados en mantener su aura de personajes *cool* y algo arrogantes en lugar de buscar una solución a largo plazo a sus desastrosas vidas.

Mejorar social y económicamente no entra en la cabeza de la mayor parte de personajes de Jarmusch y el caso más flagrante lo encontramos en el personaje de Corky en *Noche en la tierra*. Corky (Wynona Ryder) es una joven y atractiva taxista que recoge en el aeropuerto de Los Ángeles a Victoria (Gena Rowlands), una prestigiosa agente de casting que queda seducida por el encanto despreocupado de Corky y ve en ella un gran potencial como actriz. Pero cuando le ofrece la oportunidad de presentarse a un casting, Corky declina la oferta, aduciendo que su auténtica ambición es la de ser mecánico de coches. La posibilidad de convertirse en actriz en una ciudad plagada de aspirantes a actores ni siquiera le pasa por la cabeza. Sencillamente, Corky y Victoria pertenecen a dos mundos antagónicos, sin vasos comunicantes y Jarmusch, lejos de subrayar que la joven está perdiendo la oportunidad de su vida, hace hincapié en el estupor de la agente de casting y en la inmensa libertad de la taxista que ni se plantea la posibilidad de un salto de clase social tan gigantesco.

La crítica al capitalismo moderno y a sus formas de producción se traduce también por una vindicación del trabajo mal hecho. Los taxistas de *Noche en la tierra* no solamente hacen su trabajo rematadamente mal sino que no parecen querer mejorar demasiado. Los personajes de *Extraños en el paraíso* y *Bajo el peso de la ley* apenas saben hacer nada, poco se sabe de las actividades profesionales de los personajes de *Coffee & Cigarettes* o *Mystery Train* y, curiosamente, los únicos profesionales competentes que aparecen en las películas de Jarmusch son asesinos (caso de *Los límites del control* y de *Ghost Dog*). Hay en esta falta de profesionalidad un rechazo al orden establecido que Céline Murillo (MURILLO, 2008: 352) relaciona con la efervescencia punk en la que se bañó el joven Jim Jarmusch. No hay ánimos ni fuerza para luchar contra el orden, pero por lo menos no contribuyen a su buen funcionamiento: una especie de largo sabotaje desde dentro hecho a base de pereza, melancolía y ausencia de perspectivas.

En todos estos personajes, la injusticia social no es el motor de una posible revuelta sino una justificación para vivir como lo que la sociedad biempensante no dudará en calificar de actitud parasitaria. La clara percepción de un sistema corrupto no induce pues a la reforma o la revolución sino a no tener que plantearse la propia utilidad

en la sociedad y a justificar el quiebro de la ley cuando haga falta. Esta pasividad ante las circunstancias que rodean sus vidas y esta aparente indiferencia respecto a su futuro son presentadas como el colmo de lo "cool", una actitud desapegada pero muy elegante y desprovista de rencor.

No cuesta mucho en efecto ver cómo la efervescente escena "punk" ha influido en el director. Contrariamente a los movimientos juveniles contestatarios de finales de los años 1960 y principios de los 1970, el punk rechazó todo tipo de utopía y adoptó una postura nihilista adaptada al entorno juvenil de las grandes ciudades y los suburbios americanos y europeos.

En el punk, la alineación se hizo casi tangible. Casi se podía tocar con la mano. Se exhibía ante las cámaras como "pasividad", como un vacío en la expresión (véase cualquier fotografía de cualquier grupo punk), como un negarse a hablar y posicionarse. (HEBDIGE, 2002: 45)

Siguiendo esta línea difusa, con ramificaciones que van desde el dadaísmo al situacionismo, Jarmusch lanza una reivindicación abierta de la marginalidad. Ya no se trata de cambiar la sociedad o de luchar por la obtención de nuevos derechos sino de proclamar el rechazo a la sociedad capitalista moderna, así como a cualquier utopía.

A este posicionamiento respecto a la sociedad del triunfo, Jarmusch une otra característica del movimiento punk: la prevalencia de la espontaneidad sobre la pericia técnica. Frente al virtuosismo de las bandas "dinosaurio" imperantes en los años 70, como Pink Floyd, Supertramp o Genesis, el movimiento punk privilegió la inmediatez y la falta de complejos a la hora de hacer música¹⁵. Si con cuatro acordes cualquiera podía hacer música (The Ramones, Sex Pistols, New York Dolls), cualquiera podría hacer también cine "underground". Esta conexión con el movimiento punk se ve certificada por la pertenencia de Jarmusch (como limitado teclista) al grupo The Del-Byzanteens entre los años 1980 y 1982, y resulta esencial para entender el posicionamiento del director respecto al orden establecido.

¹⁵ Esta vindicación del diletantismo alcanza incluso a Adán, el músico/vampiro de *Sólo los amantes sobreviven*, que, pese a llevar siglos dedicándose a la música hace gala de una falta de habilidad con los instrumentos digna de cualquier conjunto punk.

Evidentemente Eddie y Willie en *Extraños en el paraíso* o Allie en *Permanent Vacation* no son punks, pero participan del mismo entorno de apatía y desencanto respecto a la cultura del triunfo. Distan mucho de ser unos de aquellos “self-made men” que convirtieron a Estados Unidos en el modelo de la superación personal y la iniciativa privada. Son desempleados que no buscan empleo sino sobrevivir siendo fieles a una escala de valores indeterminada en la que no entra la lucha por el ascenso social, al menos mediante el trabajo.

Si en el aspecto formal, *Permanent Vacation*, *Extraños en el paraíso* o *Bajo el peso de la ley* no comparten gran cosa con el cine posmoderno, no hay duda de que sus personajes, vagando sin objetivo ni propósito por la geografía de Estados Unidos, sí son ejemplos de un entorno posmoderno de pérdida de valores, de desarraigo y desencanto donde las relaciones son siempre esporádicas y donde no se construye nada pensando en el largo plazo.

Esta ausencia de vínculos con la sociedad en la que se mueven estos personajes se traduce por un feroz individualismo. Ningún sentido de comunidad, ni siquiera el de la familia, se deja notar entre los protagonistas de las películas de Jarmusch. El individualismo que alcanzó su cénit en la América de Reagan en la década de 1980 no se tradujo únicamente por el auge de los grandes triunfadores de Wall Street: este individualismo, al amparo de la posibilidad teórica de triunfo para toda la población, supuso también una desintegración del tejido social y un declive acelerado de la idea de ciudadanía.

El “ciudadano” es una persona inclinada a procurar su propio bienestar a través del bienestar de su ciudad – mientras que el individuo tiende a la pasividad, el escepticismo y la desconfianza hacia la “causa común”, el “bien común”, “la sociedad buena” o la “sociedad justa (BAUMAN, 2003: 41)

Allie, Eddie, Willie, Jack o Zack serían pues el fruto de esta desintegración social y de un individualismo que resulta ciertamente patético cuando alcanza a los sectores menos favorecidos de la sociedad. Pero en el universo de Eddie y Willie, no hay lugar para la puesta en duda de este orden social. Jack y Zack, en *Bajo el peso de la ley*, también muestran una gran indiferencia por todo aquello que no forme parte de su

universo más inmediato. Cuando acaban compartiendo una celda vemos cómo estos dos marginales, víctimas del mismo orden social, se tratan el uno al otro con una indiferencia total ("*En lo que a mí respecta, tú no existes*" dice uno, "*Tú tampoco existes*", le contesta el otro). No quieren compartir nada, demasiado enfundados en sus papeles de fríos observadores de una vida que se les escapa, una vida en la que no ocurre nada. Sólo con la llegada del extranjero Roberto empiezan a colaborar y a trabajar para un objetivo común: huir de la cárcel.

Esta ausencia de profesionalidad, incluso de profesión, se refleja también en lo vacías que son las vidas de estos personajes. Nada las llena, no hay proyecto de vida, sino un largo deambular por los avatares de la vida donde se dedican a campear el temporal como pueden.

Pero, con excepción de los protagonistas de sus tres primeras películas (de los que de hecho el director se mofa con simpatía), el universo de Jarmusch carece del cinismo del que hacen prueba muchos creadores posmodernos. Si el mundo que se les ofrece no invita mucho al optimismo, sino al escepticismo y a una cierta contención respecto al compromiso o la expresión de las emociones, los personajes de Jarmusch provocan simpatía al ser presentados ante todo como pobres diablos empeñados en defender cierta dignidad pese a lo complicado de su situación.

6.3.3: El sueño americano en entredicho

La imagen que ofrece Jarmusch de los Estados Unidos no es nada reconfortante. De hecho, el país entero (ya sea en Nueva York, Memphis, Detroit o Los Ángeles) aparece más como un conjunto de lugares desalmados, apenas habitados, sin apenas actividad. Estamos, en cualquier caso, lejos de la tierra próspera que ha vehiculado el cine norteamericano, pero lo mismo ocurre cuando sus películas llevan a Jarmusch lejos de sus Estados Unidos natales (París, Helsinki o Roma en *Noche en la Tierra*, Madrid y Sevilla en *Los Límites del Control*).

Como bien apunta David Lakly (LAKLY: 1999), las ciudades de Jarmusch sólo parecen estar habitadas por sus pocos personajes, donde el director apenas se toma la

molestia de incluir algunos figurantes. Ni rastro de Wall Street en Nueva York ni del Paseo de la Fama en Los Ángeles, y Memphis es presentada como un viejo museo, sólo visitados por grupos de pensionistas o turistas algo "frikis". En cuanto a Detroit, en *Sólo los amantes sobreviven*, aparece vacía, como una fábrica desafectada y Adán lamenta que la ciudad donde se fabricaban "los coches más hermosos del mundo" haya quedado convertida en un páramo donde la poca actividad que se ve es la de los jóvenes acudiendo a clubs nocturnos.

Estados Unidos ha dejado de ser "la tierra de las oportunidades" para ser un lugar árido, inhóspito e inexorable para los que no consiguen triunfar. El sueño americano se ha transformado en pesadilla y, como apunta Elizabeth Long:

Un ideal que en el pasado dio un sentido a la vida de la gente y avivó sus esfuerzos individuales hacia un sentido más amplio de la misión y el esfuerzo americanos ha perdido su relevancia y su poder de inspiración. (LONG, 1985:3, citado en LAWLOR, 1999)

Aunque, posmodernidad obliga, no hay un discurso político demasiado explícito, Jarmusch ofrece un retrato de la ausencia de ilusión de ciertos sectores de la población para adaptarse a la América del éxito, la del actor convertido en presidente Ronald Reagan. En efecto, ¿cómo elaborar desde la ficción un discurso político coherente y "totalizante" cuando la ficción ha impregnado la realidad de tal manera que hasta el pueblo americano ha elegido como presidente a un actor de segunda fila? ¿Qué mejor imagen que la de este actor para representar la invasión de la realidad por parte de la ficción?

Estados Unidos aparece como un país en el que la diferencia está condenada a la marginalidad y en el que estos marginados se dan por satisfechos recogiendo las migas que caen del gran pastel. No hay ni un atisbo de rebelión y la injusticia del entorno social se da por asumida. La mayoría de sus personajes aparecen, tanto por su origen nacional como por su inadaptación a la América triunfante y republicana, como desplazados que vagan, perdidos, por un gigantesco páramo, donde todos los lugares se asemejan.

No se retrata la América triunfante, heroica, complaciente, sino aquella que se alimenta de la crisis permanente, aquella que busca una identidad compleja en medio de un mundo multicultural en permanente cambio. (HERNÁNDEZ RUIZ, 2003: 35)

En *Extraños en el paraíso*, Jim Jarmusch nos muestra tres espacios geográficos diferentes, correspondientes a las tres partes de las que se compone la película (Nueva York, Cleveland y Florida). pero estos tres espacios apenas influyen en el ánimo de los personajes. El mismo tedio cubre estos tres lugares aparentemente tan diferentes. “*Es curioso: vas un sitio nuevo y todo parece lo mismo*”, dice Eddie cuando quiere marcharse de Cleveland.

La Nueva York que nos muestra no es el lugar bullicioso y lleno de energía que suele aparecer en las películas, ni la soleada Florida nos muestra el lado más hedonista de los Estados Unidos. En realidad, los personajes son unos desplazados vayan donde vayan. Cuando Eddie y Willie se llevan a Eva a Florida, la joven cree que por fin, tras el triste apartamento de su primo en Nueva York y su deprimente trabajo como camarera en Cleveland, va a poder disfrutar de su estancia en Estados Unidos. Pero nada más llegar, Eddie le pide que se esconda en el coche para que el dueño de motel les cobre menos al pensar que son solo dos personas. Al día siguiente, los dos amigos la dejan en el motel para irse a apostar a las carreras, cuando ella pensaba que Florida era sinónimo de playa, sol y diversión. Vayan donde vayan, Eddie y Willie son incapaces de salir de su pequeño universo de apuestas y timos a pequeña escala en lugar de disfrutar de lo que tienen a su alcance. Viajar no cambia nada para ellos porque no pueden evitar viajar con ellos mismos y lo cierto es que, aunque tenían la esperanza de cambiar de aires y de ver algo diferente por una vez, nada cambia porque es su mirada la que lo vuelve todo gris. Los lugares a los que se desplazan parecen lugares transitorios, a menudo desiertos y sin ninguna posibilidad de abrirles a nuevos horizontes porque no sabrían verlos.

En el pasado, el viaje podía significar un desafío para la persona, una nueva definición de sí mismo, un cambio en la percepción del mundo. En la era posmoderna, los constantes viajes suponen menos cambio porque la extrañeza se produce ya en nuestro lugar de origen. El sentimiento de pertenencia a una comunidad depende cada vez menos del lugar de origen, en primer lugar por el creciente sentimiento de

desconexión con el propio lugar y también por la mayor frecuencia de viajes y desplazamientos.

Se puede ser (y a menudo se es) un turista o un vagabundo sin viajar nunca muy lejos físicamente. [...] En nuestra sociedad posmoderna, todos estamos – en un lugar u otro, en cuerpo o en movimiento, aquí y ahora o en el futuro previsto, voluntaria o involuntariamente – en movimiento.» (BAUMAN, 2001: 118)

En este contexto de pérdida de referencias, la idea de Estados Unidos como tierra de las oportunidades (irónicamente recordada en el título del primer segmento de *Extraños en el paraíso: El Nuevo Mundo*) ha desaparecido casi por completo. El tan manido “sueño americano” no aparece ya como un motivo de ilusión y progreso sino como una posibilidad remota, y contemplada con ironía, que acaba por hacer más patente el desarraigo y la falta de proyecto vital de los personajes. Un fenómeno como el paro (que creció desmedidamente durante el mandato de Ronald Reagan) no es concebido como una injusticia social, sino como un legítimo modo de vida. Así, cuando Eddie y Willie, en *Extraños en el paraíso*, se cruzan con un trabajador, comentan: “*Pobre tío. Imagínate: ¡trabajar en una fábrica!*” Hay un contraste evidente entre el bajo rango social que ocupan estos protagonistas y la clase con la que quieren revestir todos sus movimientos, su forma de andar, de vestirse, como si fueran auténticos príncipes, como si realmente esta fuera la vida que quieren llevar.

Estos personajes no tienen realmente ambiciones ni tampoco son personajes intelectuales, así que no es una película existencial. No se están cuestionando constantemente su existencia o cuestionando el mundo que les rodea. Más bien, lo aceptan. Se mueven a través del mundo de manera aleatoria y sin sentido, como si esperaran a ver qué les va a deparar la próxima carta que saquen de la baraja, en lugar de interpretar las cosas en clave filosófica. (BELSITO, 1985: 34)

Eva tampoco representa la típica imagen de la subdesarrollada que viene del otro lado del telón de acero y a la que se le salen los ojos frente a los ricos escaparates de Nueva York. Al contrario, parece más bien escéptica, una observadora que no sabe muy bien qué encontrará. En cualquier caso, está muy alejada del estereotipo del ciudadano de un país comunista recién llegado al “nuevo mundo” que tanto ha abundado en el cine estadounidense y sus amigos americanos tampoco parecen estar en disposición de enseñarle gran cosa.

Entre los pocos personajes que creen en el sueño americano se encuentra Roberto, el excéntrico italiano de *Bajo el peso de la ley*. Cuando, junto a los otros dos protagonistas de la película, consigue huir de la cárcel y se refugian en un cochambroso restaurante de carretera en medio de los pantanos, conoce a una italiana de la que se enamora perdidamente. Mientras Jack y Zack siguen instalados en su cinismo, Roberto fantasea con "vivir el sueño americano", entendiendo por eso una vida apacible en una pequeña propiedad junto a su amada. Si Jarmusch trata esta aspiración con cariño, también deja claro que hace falta la inocencia de un personaje infantil como Roberto para creérselo.

Pero sin duda la película donde se explicitan más las opiniones políticas del director es *Dead Man*, la primera película de Jarmusch en la que muy significativamente, como apunta Greil Marcus (1999), no hay ni rastro de ironía. En lo que ha sido denominado en repetidas ocasiones como "western crepuscular", el director ofrece una crítica descarnada del genocidio de los nativos americanos por parte del "hombre blanco". Frente a la ferocidad y crueldad del colonizador, Jarmusch antepone la espiritualidad de los indios americanos y del poeta y pintor inglés William Blake a través del personaje homónimo interpretado por Johnny Depp. El extraño viaje del protagonista se convierte rápidamente en una pesadilla post-mortem.

Resulta especialmente interesante el tratamiento que la película reserva a los nativos americanos. La modernidad, aunque hablara en nombre del Hombre universal, siguió tratando con distancia, cuando no desprecio, a los pueblos alejados del área occidental. La posmodernidad, en cambio, interesada por la "otredad" en todas sus manifestaciones, ha puesto en duda el carácter universal de la tradición occidental y se ha acercado a las minorías étnicas y sexuales con una mirada renovada. Esta reivindicación de las minorías está por otra parte directamente relacionada con la creciente desigualdad social imperante durante la era Reagan, con una mayor marginalización de los inadaptados al capitalismo desaforado tras la crisis de los años 1970 y el liberalismo a ultranza de los años 1980. El proceso de *guetificación* al que las minorías étnicas están

especialmente expuestas encontró pronto su eco en las diversas manifestaciones artísticas:

La superposición de diferentes mundos en muchas novelas posmodernas, mundos entre los cuales predomina una “otredad” de incomunicación en un espacio de coexistencia, muestra una funesta relación con la guetificación creciente, con la desapropiación y el aislamiento de los pobres y las poblaciones minoritarias en los centros urbanos de Gran Bretaña y los Estados Unidos. No es difícil leer una novela posmoderna como un corte metafórico a través del paisaje social fragmentado, de las subculturas y las formas locales de comunicación en Londres, Chicago, Nueva York o Los Ángeles. Si se tiene en cuenta que la mayor parte de los indicadores sociales muestran un fuerte incremento de la guetificación a partir de 1970, tal vez corresponda pensar que la ficción posmoderna mimetiza ese hecho. (HARVEY, 1998: 134-135)

Ya en la era de la crisis económica global, Jarmusch volvió a mostrarse beligerante frente a las estructuras capitalistas dominantes. *Los límites del control*, pese a que Jarmusch nos niega una vez más un sentido claro y definido, se puede entender sin arriesgarse demasiado como una reivindicación de la creatividad como arma frente al orden establecido. Como hemos apuntado, la película no explicita su ideología pero opone claramente el mundo de la creatividad y el arte al mundo del dinero y la corrupción. Los indicadores que nos libra Jarmusch son leves pero han sido interpretados como claros símbolos de la ideología que quiere vehicular. Así, Julian Rice afirma que la aparición de la Torre del Oro de Sevilla no es casual: como símbolo del imperialismo español del siglo XVI vendría a anunciar el imperialismo americano que denuncia la película (RICE, 2012: 179).

La presencia de los diamantes también es perturbadora. Al principio de la película, cuando el protagonista recibe sus "instrucciones" en el aeropuerto, el traductor pronuncia la famosa frase de la canción de Marilyn Monroe: "*Diamonds are a girl best friend*" (los diamantes son los mejores amigos de las chicas). Más tarde, el personaje interpretado por Tilda Swinton le entregará una caja de cerrillas con diamantes en su interior, que a su vez él intercambiará con la chica que aparece desnuda en su habitación. Cuando el personaje se encontrará ya en el desierto de Almería descubrirá un pequeño diamante en su café y, acto seguido, descubre que la chica desnuda ha sido asesinada en

su habitación. ¿Podemos asociar los diamantes y su poder de corrupción¹⁶ a la muerte de la chica? Es difícil de afirmar, pero parece que las manifestaciones políticas de Jarmusch, a medida que con el tiempo se han vuelto más amargas, se han vuelto también más crípticas.

6.3.4: "Stupid white men": la idealización de las minorías

Este acercamiento a las minorías étnicas se hace a menudo en base a criterios irremediabilmente occidentales, ávidos de exotismo y nunca del todo libres del lastre de lo "políticamente correcto", llevando a cabo una apropiación muchas veces superficial de estas distintas manifestaciones culturales.

En *Extraños en el paraíso*, Eva es el "elemento extranjero" casi omnipresente en el cine de Jim Jarmusch. Su llegada le recuerda a Willie sus orígenes húngaros, sumándole en una pequeña crisis de identidad que resolverá subrayando sus rasgos americanos. Cuando ella entra en su casa, hablándole en húngaro, él le responde: "*Mientras estés aquí, habla sólo en inglés.*" Agarrándose así a pautas de comportamiento y de consumo que le confirman en su papel de americano integrado, incluso la comida preparada (los "TV dinners") le sirve para reafirmarse: "*Así es como comemos en América*". Pero a medida que se acerca a Eva, Willie puede estar también reconstruyéndose a sí mismo, y no es casual que Jarmusch lo mande, al final de la película, a su Hungría de origen, a bordo de un avión que ha tomado por equivocación. Eva, en cualquier caso, es el personaje que mejor se desenvuelve en la vida y que en ningún momento se comporta como la palurda que Willie quiere ver en ella al principio de la película. Jim Jarmusch lo explicaría en una entrevista:

En América, nos han dado una imagen determinada de cómo es la vida en Europa central, y yo quería darle la vuelta a esta idea y aplicarla a América. (BELSITO, 1985: 35)

16

No olvidemos ni que el actor protagonista es africano ni las guerras que la lucha por los diamantes ha originado en África.

Lo que ocurre a menudo, y Jarmusch es un buen ejemplo de ello, es que se le da la vuelta al tópico y se acaba aplicando a uno mismo. En las películas de Jarmusch sólo la persona extranjera parece mantener la integridad y una postura coherente frente a los acontecimientos exteriores. Incluso muchos de ellos, la propia Eva o el Roberto de *Bajo el peso de la ley*, son conocedores de la cultura americana de una manera más profunda que los propios autóctonos.

Jarmusch demuestra una gran habilidad para mostrar diferentes mundos (geográficos, culturales, sociales) en contacto, jugando con la sorpresa que nace de estos contactos. También muestra la pérdida de referencias sólidas a las que están abocados muchos de sus personajes y que viene subrayada por la consistencia del personaje procedente de otra cultura. El mundo occidental, y Estados Unidos en particular, aparecen como lugares devastados por el consumismo, la avaricia y el desprecio a las demás culturas. Lo vemos muy claramente en *Dead Man*, su alegato contra el genocidio perpetrado por el hombre blanco contra los nativos americanos¹⁷, pero también en el resto de su filmografía donde flota constantemente un aire de desolación respecto al "establishment". La inadaptación de sus personajes queda reflejada no tanto como un fracaso personal como una suerte de rebeldía respecto al orden establecido, una forma de resistencia frente a la descomposición de un mundo donde, según el director, todo está sujeto a la compra y venta:

América es el lugar donde volvemos a empaquetar nuestros viejos productos para vender mierda. Si tienes una contracultura, basta con ponerle una marca y ya puedes venderla. (COLBATH & BLUSH, 1996)

Esta idea queda claramente reflejada en *Mystery Train*, donde Memphis, la meca de este movimiento de "rebeldía" juvenil llamado rock and roll, es presentada como parque temático, una máquina de sacarle dinero a los incautos turistas ávidos de mitología rock. En la película se reitera también la idea de que Elvis le "robó" la música rock a músicos negros que jamás lograron ni fama ni dinero y es especialmente

17

"América se construyó sobre un genocidio que superó por mucho todo lo que hizo el Tercer Reich. Más de veinticinco millones de nativos norteamericanos fueron asesinados." (Jim Jarmusch en Colbat & Blush, Op. Cit)

significativo que esta reivindicación siempre sea expresada por hombres blancos. Bajo esta óptica políticamente correcta, cuando los protagonistas se esconden en un hotel después del asesinato cometido por Johnny, el propio Johnny se lamenta de que en su habitación haya un póster de Elvis y no uno de Martin Luther King, ya que el hotel se encuentra en un barrio negro y está regentado por dos negros. Will, el único negro del trío de forajidos, responde entonces que eso es porque los dueños del hotel son blancos. Una vez más se subraya una supremacía blanca basada en el dinero. En el mismo sentido en la disputa posterior, Johnny le espetta a Will: "*¡No es culpa nuestra haber nacido blancos!*", dando por sentado pues que ser blanco le convierte a uno en cómplice de los abusos cometidos por los americanos de origen europeo.

Otro ejemplo interesante se da en el episodio parisino de *Noche en la tierra*. El conductor del taxi, marfileño, lleva a dos hombres también de raza negra visiblemente borrachos y que acaban de timar al embajador de Camerún. Su euforia, que se debe tanto al champán como al contenido de la maleta que llevan con ellos les lleva a burlarse de los orígenes del taxista. Después de haber subrayado que ellos son gente "*extremadamente importante*", se quejan de su conducción: "*¿Te crees que estás en tu selva aquí? Nosotros no somos de la misma selva*". Después se quejan de los africanos que llegan a Francia sin tener las normas de buena educación necesarias para ello, para finalmente especular burlescamente acerca de su país de origen. Ha bastado una maleta llena de dinero ilegítimo para que dos "hermanos" se pasen del lado del hombre blanco.

Más allá de la depravación impuesta por el "hombre blanco", Estados Unidos se salva, según Jarmusch, gracias al cruce de culturas que se produjo en lo que antes fue una tierra de oportunidades: blues, jazz o rock and roll no existirían, en efecto, sin el encuentro del hombre blanco y del negro en territorio americano. Pero se reproduce en Jarmusch una tendencia ya arraigada en gran parte de la cultura occidental desde aproximadamente los años 1960: la idealización de las culturas periféricas como islas de integridad en medio de la voracidad genocida del hombre occidental. Así, conceptos como una espiritualidad bien entendida, una fuerte conexión con la naturaleza y, en general, un sentido de la vida más armonioso se dan por sentado en comunidades que,

evidentemente, no siempre pueden responder a tales expectativas. Generalizaciones y tópicos vienen así a alimentar el imaginario cultural occidental, y la popularización de prácticas como el yoga y la meditación o el gusto por la música o la gastronomía exóticas, con su corolario de productos perfectamente manufacturados, no son ajenos al fenómeno.

Una vez asumido que Occidente va por el camino equivocado, parte de la comunidad cultural biempensante se ha decantado por refugiarse (en ocasiones de forma onerosa) en la creencia de que las culturas más alejadas tienen mucho que enseñarnos en materia espiritual. Sin poner en entredicho los fundamentos de ninguna de estas creencias, sí que podemos interrogarnos acerca de la superficialidad con la que "consumimos" (pues de eso se trata al fin y al cabo) determinadas ideas más o menos exóticas. Así, preguntado acerca de si *Dead Man* es una película nihilista, Jim Jarmusch responde:

Es oscura y nihilista en cierto nivel, pero en otro nivel trata de los ciclos de la vida y de la muerte como parte de la vida según un sentido de la espiritualidad oriental o aborigen que no es oscuro. (COLBATH & BLUSH, Op. Cit)

La vaguedad ("*oriental o aborigen*") subraya la facilidad con la que, en ocasiones, nos podemos relacionar con fenómenos culturales, sociales o religiosos de culturas alejadas de nuestro ámbito más próximo y reconocible. En cualquier caso, se trata de "*espiritualidad oriental*" y eso debería bastar para convencernos.

El retrato que hace Jarmusch de los blancos en *Dead Man* es demoledor: depravación, crueldad, brutalidad y ningún afán de trascendencia o de contacto con la naturaleza, mientras los nativos son ejemplos de integridad y autenticidad. El despiadado materialismo de los blancos hace imposible la coexistencia pacífica entre ambas comunidades. De hecho, la frase "*stupid white men*" pronunciada por Nobody en *Dead Man* es repetida por el mismo actor en *Ghost Dog*, subrayándose así la voluntad del director de dejar claro su mensaje.

En el mismo sentido de apropiación superficial de culturas ajenas, en *Ghost Dog* el Samurai negro protagonista le perdona la vida a la hija díscola del jefe mafioso al darse

cuenta de que está leyendo *Rashomon*, una notable colección de relatos pero que probablemente sólo un occidental puede relacionar tan directamente con el Código del Samurai que rige la vida del protagonista, más allá de su origen japonés. En la misma cinta destaca también la vaguedad con la que el protagonista se refiere a "*las antiguas culturas*", como ya hemos visto, clara idealización de un pasado en realidad bárbaro en el que Ghost Dog parece unir todo tipo de sabidurías que contrastan con el sanguinario mundo actual. Pero, aunque ambientadas en el Japón feudal, tanto *Rashomon* (1915) como el *Hagakure* (principios del XVIII aunque sólo autorizada y popularizada a principios del XX) no son obras "antiguas": es el lector occidental contemporáneo que es Jarmusch quien les asigna estos valores. Estos comentarios desvelan un apropiacionismo superficial de culturas de las que el consumidor cultural occidental suele extraer una idealización más acorde con sus propios ideales que con los de su origen.

Existe pues en el cine de Jarmusch una innegable tendencia a reivindicar una marginalidad voluntaria respecto al orden establecido. Pero ¿es realmente marginal esta actitud de rechazo al *mainstream* dominante o se trata más bien de un esnobismo muy propio de las clases acomodadas?

Lo vemos en la estetización del pobre personaje interpretado por Tom Waits en *Bajo el peso de la ley*. Podríamos incluso decir que Jim Jarmusch apenas ha añadido nada a la imagen creada por el propio cantante, la de un vagabundo *cool* y elegante, alcohólico glamuroso, pero en definitiva estrella del rock millonaria. En efecto, si estamos acostumbrados a ver pobres disimulando su pobreza, cuando una persona de clase alta exhibe sus harapos y sus pantalones rotos no busca un proceso de aceptación por parte de los pobres, sino más bien una distinción respecto a sus amigos ricos. Lo que se produce en este caso es una trivialización de la auténtica pobreza, negando así su importancia y su auténtico alcance. David Harvey cita a este respecto el trabajo de Deutsche y Ryan:

Cuando se estetiza a los pobres, la misma pobreza se nos sale del campo de nuestra visión social”, excepto en tanto descripción pasiva de la otredad, de la alienación y la contingencia dentro de la condición humana. Cuando “se recurre a la pobreza y a la condición de homeless por placer estético, entonces, sin duda, la ética ha sido relegada por la estética, dando así lugar a la cosecha más amarga de la política carismática y al extremismo ideológico”. (HARVEY, 1998: 369-370)

La estetización de la pobreza, teñida de rechazo al “sistema”, tiene el inevitable referente cinematográfico de Charles Chaplin. Pero aquí no hay ningún cuestionamiento del entorno social que ha hecho posible esta marginación. Cuando, al principio de la película, la novia del personaje de Tom Waits lo echa de casa, empieza a arrojar todas sus cosas sin que parezca importarle lo más mínimo, hasta el momento en que está a punto de lanzar sus valiosos zapatos. Entonces, Tom Waits se levanta al grito de “*¡Los zapatos no! ¡Los zapatos no!*”

6.3.5: Uso de la violencia con fines recreativos

En contraste con la mayoría de cineastas posmodernos, la violencia apenas está presente en las películas de Jim Jarmusch. Estudiaremos su presencia en las dos únicas películas donde ocupa un lugar destacado: *Ghost Dog* y, especialmente, *Dead Man*.

Contrariamente al uso de la violencia con fines recreativos en gran parte del cine posmoderno (Tarantino, Stone), en las películas de Jarmusch nunca es una fuente de entretenimiento ni de emoción. Si bien en *Ghost Dog* hay tiroteos comparables a los que podemos ver en las películas de género, Jarmusch no se recrea apenas en ellos: los intercambios son breves y son prácticamente imprescindibles en una cinta protagonizada por un asesino a sueldo.

Es en *Dead Man* donde la violencia adquiere un protagonismo destacado: la brutalidad del hombre blanco es presentada sin tapujos y la violencia de la película es digna de los spaghetti-westerns de Sergio Leone o de las novelas de Cormac McCarthy situadas en el salvaje Oeste. Sorprende en cualquier caso el diferente tratamiento de la violencia en las dos películas. Terriblemente desagradable en *Dead Man*, la violencia llega a ser disfrutable en *Ghost Dog* donde se produce un fenómeno muy común en el cine posmoderno pero muy raro en el cine de Jarmusch: que el espectador desee que el protagonista ejerza la violencia sobre otros (especialmente en la escena en que Ghost Dog mata a los dos cazadores racistas). Preguntado acerca del contraste evidente entre ambos usos de la violencia, Jarmusch arguye (ROSENBAUM, 2000) que la clave está en la

diferente manera de manejar la violencia entre un triste contable involucrado a su pesar en un baño de sangre y un asesino a sueldo profesional.

En *Dead Man*, no solamente la violencia nunca tiene nada de heroico o divertido, sino que Jarmusch se esfuerza en mostrarla como algo especialmente sórdido y denigrante. Pero quizás lo más destacable en cuanto a la representación de la violencia en la película es que, siendo el genocidio de los nativos americanos a manos de los blancos probablemente el tema más importante de la película, nunca vemos cómo se ejerce esta violencia. Al igual que en *Funny Games* (Michael Haneke, 1997) donde la violencia es más terrible en la medida en que no es mostrada, Jarmusch se centra en los efectos de esta violencia. Aquí también lo no mostrado en la película resulta ser lo más importante.

Vemos a los blancos ejercer entre ellos una violencia descarnada y vemos el efecto de su violencia sobre los "indios" (cadáveres, asentamientos destruidos...), pero nunca vemos esta violencia ejercerse directamente. En el inicio de la película, también vemos a William Blake despertarse de su letargo en el tren por los disparos que los viajeros están lanzando hacia fuera: aunque no lo vemos, están matando búfalos, principal sustento de los indios, es decir ya están matando indirectamente a los nativos. Por tanto, si vemos tan profusamente la violencia de los blancos entre ellos, ¿por qué no la vemos cuando se ejerce contra los nativos? Al no hacerlo, Jarmusch coloca esta violencia en el ámbito de lo inenarrable, y el espectador une el potencial de violencia que ha visto entre los blancos con los terribles efectos que tiene sobre los nativos.

Es de hecho muy significativo que Jarmusch relacione tantas veces la violencia con los Estados Unidos (SUÁREZ, 2007:128). Tanto la joven Thel (en *Dead Man*) como Raymond (en *Ghost Dog*) justifican su tenencia de armas por el hecho de vivir en "América". Asimismo en el episodio neoyorquino de *Noche en la Tierra*, cuando el aprendiz de taxista Helmut entra en una zona que parece ser devastada por una guerra, dice simplemente "Ah... Nueva York...".

Negando pues la dosis de excitación y placer estético que supone el ejercicio de la violencia física en la mayor parte del cine posmoderno, Jarmusch va a contracorriente de los habituales alegres baños de sangre de, por ejemplo, Quentin Tarantino. Sin embargo, no duda en mostrar los terribles efectos de esta violencia (en *Dead Man*) cuando es

necesario. En *Ghost Dog* sí que vemos un uso de la violencia semejante al que vemos en el cine comercial tradicional, aunque el director se encargó de rebajar el nivel de posible excitación proporcionado por estas escenas.

Lo mismo ocurre cuando aborda temas políticos: lo hace de forma lateral, sin ser explícito y, sobre todo, cuidándose de no decirle al espectador lo que tiene que pensar. Su abierta reivindicación de la marginalidad y de las minorías étnicas cae sin embargo con frecuencia en idealizaciones biempensantes, propios de una sociedad consumista que pretende a menudo apropiarse elementos culturales ajenos quedándose en su superficie, como veremos en el apartado dedicado al eclecticismo y el juego con las referencias ajenas.

En cualquier caso, el cine de Jarmusch es altamente ilustrativo de la tendencia posmoderna a privilegiar señas de identidad alejadas de la clase social o el país de origen, dos factores venidos a menos en una sociedad de cambios y mestizajes.

6.4 Identidad y comunicación

Jarmusch suele decir que lo que compone sus películas suelen ser los momentos que la mayoría de directores desechan en el montaje. Parece que no ocurre nada especialmente relevante y que los personajes se limitan a verlas venir. Apenas nos hablan de su vida pasada y en cualquier caso no están atravesando una época particularmente relevante de sus vidas, ni éstas parecen tampoco apasionantes.

Así que aproximarse a cuestiones de identidad y comunicación a partir de personajes tan herméticos debe hacerse más a través de lo que callan o podemos intuir que por lo que expresan claramente. De hecho lo que expresan suele estar muy alejado de la expresión personal: diálogos fútiles y largos silencios en una reivindicación de la intrascendencia y la ambigüedad muy anclada en la era posmoderna.

6.4.1 Vidas inconexas

Allie, el protagonista de la seminal *Permanent Vacation* (1980) ya se definía a sí mismo como “*un turista en todas partes, un turista permanentemente de vacaciones*” y esa es la vida que muchos personajes de Jarmusch parecen vivir, una vida sin rumbo, de paseos en ninguna parte, de improductividad máxima.

Sin nada que hacer, Allie va vagando por Nueva York hablando sin parar y moviéndose de forma casi compulsiva mientras recorre lugares vacíos en un entorno urbano presentado por Jarmusch como una ciudad que parece haber sufrido una devastación. Allie camina pues sin rumbo en medio de edificios medio derruidos en los que no hay más que marginales o enfermos mentales y cuesta reconocer esta ciudad tantas veces representadas en el cine. Aquí Nueva York se parece más a Dresde tras la segunda guerra mundial que al escenario de las películas de Woody Allen. Parece así casi natural que Allie le comente a su novia los estragos causados por la guerra en los edificios de Nueva York. “*¿Pero de qué guerra estás hablando?*” y Allie se refiere a la guerra contra “*los chinos*”. Más allá del abierto homenaje al neorrealismo italiano y a sus

personajes sobreviviendo entre ruinas, este "trauma inventado" bien podría traducir la ausencia de una razón concreta que explicara su triste situación actual. Allie parece un alienado buscando una razón para explicar su estado.

La generación precedente tuvo la guerra de Vietnam para canalizar su descontento, pero para un jovencísimo neoyorquino de 1980 ni siquiera hay una lucha que entablar. Al igual que el personaje de la escritora de *Happiness* (Todd Solondz, 1998), interpretado por Lara Flynn Boyle que lamentaba no haber sufrido una violación de pequeña que le sirviera de inspiración, Allie o bien parece echar de menos un acontecimiento, aunque grave, que proporcione una narración a su vida, o bien esconde un auténtico trauma bajo un conflicto bélico sólo presente en su perturbada mente. Allie tiene novia, pero cuando llega al apartamento (un apartamento sucio y paupérrimo, con el colchón tirado en el suelo), ella le pregunta dónde ha estado estos últimos días y él le contesta que "*caminando por ahí*". Es decir que aunque haya algún tipo de "relación", de cuya naturaleza tampoco se nos dice gran cosa, no parece haber ninguna atadura en el seno de la pareja. Además de su "novia", el único lazo social que tiene el joven Allie es su madre, pero está internada en una institución psiquiátrica y ni siquiera parece reconocerlo.

De la misma manera, Eddie y Willie, en *Extraños en el paraíso*, no tienen ataduras laborales, sentimentales o familiares (cuando aparece un familiar, se trata de una lejana prima procedente de Hungría con la que el protagonista no empatiza). Se sitúan así en un universo sin referencias fijas, al que se adaptan como pueden sin el apoyo de nadie.

Eddie y Willie parecen ir a la deriva, no solamente no sabemos nada de su pasado sino que ellos no parecen preocuparse mucho por su futuro. Jarmusch sólo nos enseña un fragmento de sus vidas que tampoco resulta especialmente significativo, como si su existencia se compusiera de fragmentos, de simulacros de vida inconexos. Presentan "*una postura nihilista gratuita*" (WEINRICHTER, 2003:18) que los hace aparecer como personajes desapegados y sin apenas conexiones con la sociedad en la que viven. Más bien viven en un micromundo, una burbuja marginal pero protectora, en la que la

aparición de un elemento extraño tan aparentemente inofensivo como una prima húngara es percibido como un peligro, una puesta en duda de su frágil universo.

Nos situamos por tanto en un marco que representa muy bien la desconexión de los individuos respecto a una línea de continuidad histórica que suponía otorgarle una importancia significativa a nuestros orígenes (familiares, nacionales), unos orígenes que ciertamente podían en algunos casos suponer un martirio pero que nos hacían partícipes de un relato integrador y de una pauta. Los personajes de Jarmusch, en cambio, parecen ejemplos de mal aprovechamiento de la libertad.

No buscan emanciparse, no tienen ataduras sólidas, tan sólo formas de vida difusas y siempre dependientes del día a día. En este sentido, es interesante observar la difícil relación de casi todos sus personajes respecto al mundo del trabajo. A su falta de predisposición hacia el trabajo, hay que sumar la falta de empleo en la era Reagan y sus efectos devastadores en una sociedad de menguantes servicios sociales como la estadounidense. La transformación del espacio urbano del país a lo largo de la década de 1980 también se refleja en las películas de Jarmusch: apenas vemos centros de producción, las casas están destartadas y los servicios sociales brillan por su ausencia. La desindustrialización convirtió en efecto a muchas ciudades americanas en centros de consumo o en ciudades museos, como es el caso de Memphis en *Mystery Train*., convertida en la Disneylandia de los devotos de Elvis Presley y perfecto ejemplo de la configuración de la personalidad posmoderna: ya somos más lo que consumimos que lo que producimos.

En la mayoría de sus películas pero especialmente en las tres primeras, *Permanent Vacation*, *Extraños en el paraíso* y *Bajo el peso de la ley*, los personajes parecen vivir en paralelo a los acontecimientos de su vida. Nunca hablan de lo que les está ocurriendo y la vida parece limitarse a una sucesión de días, grises y sin apenas acontecimientos, que ocupan discutiendo de los temas más peregrinos. No se sienten responsables del rumbo que ha tomado su vida, ni toman decisiones: de hecho, cuando lo hacen siempre parecen optar por la peor de las posibilidades. Y si van a la deriva es porque claramente sus vidas carecen de todo objetivo. Todos parecen limitarse a ir tirando, esperando aguantar lo que las circunstancias, el azar o su propia desidia les lleve a vivir. Esta desconexión con el resto de la sociedad se enmarca claramente en un ámbito posmoderno de ausencia de

compromiso con la comunidad, pero parte sobre todo de la idea fatalista de que poco de lo que hagamos puede llegar a cambiar fundamentalmente el rumbo de nuestras vidas. El azar o lo que decidan los demás será finalmente lo que más determine nuestro destino.

Los personajes de Jarmusch se mueven mucho, van de un sitio a otro, pero no parecen ir a ninguna parte: de nada sirve viajar si se está huyendo de uno mismo. En este sentido, cabe resaltar el cambio experimentado por la idea de viaje respecto a lo que representaba en el cine clásico y moderno. Las películas de Jarmusch parecen a menudo road-movies que no llevan a ninguna parte (*Extraños en el paraíso*, *Mystery Train*, *Flores Rotas* e incluso *Dead Man*). Como bien apuntan Gilles Lipovetsky y Jean Serroy, la idea del viaje ha sido retomada en la era posmoderna, «pero no para expresar una línea de vida guiada por la idea de libertad, sino para cruzar trayectorias caóticas, destrozadas, arrastradas por el azar, errantes» (LIPOVETSKY & SERROY: 2009, 101).

6.4.2 La era de la (in)comunicación

Las tres primeras películas de Jarmusch son sin duda las más representativas de su estilo (una vez establecido el territorio, ya no hace falta recordarlo en cada ocasión) y, en este sentido, *Extraños en el paraíso* es especialmente significativa. La película no parece querer decir nada en concreto. No invita a ninguna reflexión y deja en la superficie numerosos temas que podrían haber sido desarrollados pero que se han quedado en bocetos. Es decir que es una película que se quiere sin mensaje y que reivindica la legitimidad de no decir nada, lo cual no significa que no se acerque a temas graves (el desarraigo, la incomunicación, la pérdida de sentido en la existencia de muchos individuos...) aunque lo haga de manera lateral, una característica que encontraremos en toda la filmografía de Jim Jarmusch.

El error de no tomarse estas películas en serio puede tener que ver con el hecho de que no parecen significativamente autoreflexivas. (HERTZBERG (2001)

Quizás también el humor que impregna la mayoría de sus películas (un humor que busca más la sonrisa cómplice que la carcajada) contribuye de forma determinante a que Jarmusch vehicule sus ideas con un soporte ligero, dejando claro que no quiere transmitir un mensaje claro e inequívoco. Si sus personajes son tan evasivos a la hora de expresarse, es normal que Jarmusch huya del subrayado.

Como hemos visto, las conductas de la mayor parte de los personajes de Jim Jarmusch están fundamentalmente motivadas por los acontecimientos presentes y son personas desarraigadas, con graves problemas de comunicación, sin objetivos claros en la vida. Aunque Jarmusch evita establecer un discurso explícito al respecto, el mundo que representa es un mundo carente de valores duraderos, sin ataduras religiosas o sociales. No teniendo más que compartir que productos de consumo o canciones rock, la ausencia de cosas a expresar se une a la frialdad con la que quieren comportarse en todo momento.

Una (in)comunicación posmoderna domina en las interacciones entre los personajes de Jarmusch. Cerrados los unos a los otros, su único vínculo se produce a través de la cultura popular. En el mundo de Jarmusch, los personajes conectan entre sí compartiendo TV dinners¹⁸, cantando jingles publicitarios de helados, reverenciando a Elvis Presley. Al vivir en un mundo desprovisto de valores, sus personajes buscan el calor del consuelo y la familiaridad, bajo el manto protector de la música de Screamin' Jay Hawkins e Irma Thomas. El talento de Jarmusch radica en colocar lo extraño por encima de lo trivial, haciendo hincapié en el lado ordinario de la anormalidad. Pero a pesar de su sensibilidad posmoderna, una poesía llena de bondad y de conciencia social encuentra su camino a través de su minimalismo formal. (LEVY, 1999: 187)

Esta incomunicación viene perfectamente ilustrada por los largos momentos de conversaciones banales, o directamente de silencio, que jalonan sus películas. Encerrados en un mundo sin perspectivas, ni la ficción ni el relato pueden provocar mucho entusiasmo en ellos. Incluso en un momento determinado, Willie, en *Extraños en el paraíso*, trata de contar un chiste, pero es incapaz de recordar el final, sólo sabe que el chiste es “*muy bueno*”. Esta incapacidad de narrar (y la comicidad que nace de esta propia incapacidad) revela las dificultades de los personajes a la hora de insertarse en una

18 Bandejas de comida preparadas para ser consumidas frente al televisor

narrativa. No hay más que restos incoherentes de relatos, sentidos que se intuyen pero que no se pueden llegar a expresar.

Y, como bien apunta Emmanuel Levy, la comicidad nace de narrar la vida diaria, básicamente aburrida, de esta gente excéntrica. Lo habitual es subrayar estas excentricidades poniéndolas en paralelo con comportamientos socialmente aceptados y "en la norma". Jarmusch, y este es uno de sus méritos más celebrados, ha sabido dar a estos estilos de vida carta de naturalidad con una influencia posterior innegable en directores como Wes Anderson, Kevin Smith o Michel Gondry.

Los encuentros casuales y a menudo accidentados que se producen en las películas de Jim Jarmusch (especialmente en *Noche en la Tierra* y en *Coffee & Cigarettes*) subrayan las enormes dificultades que encuentran los seres humanos para comunicarse. Parece haber una incapacidad manifiesta a conectar incluso en un acto tan social como fumar y tomar café.

Estos encuentros inconsistentes, donde estar juntos significa en realidad estar solos en compañía y donde la comunicación conduce a constantes malentendidos y al enfrentamiento se escenifican en torno a placeres que son en sí mismos inestables y paradójicos: a la vez sociales y solitarios, comunitarios y solipsistas. (SUÁREZ, 2007: 91)

En efecto, muy a menudo estar juntos para los personajes de Jarmusch no es otra cosa que representar su soledad en grupo debido a la aparente imposibilidad de romper las barreras comunicativas que ellos mismos parecen haber construido. Estas dificultades de expresión quedan realzadas por la presencia constante de extranjeros (la mayoría recién llegados a territorio norteamericano): italianos, japoneses, húngaros, africanos o franceses que se encuentran con la ardua tarea de deber comunicarse con estadounidenses poco abiertos al mundo, poco expresivos y con escaso manejo de las herramientas comunicativas más elementales. Si además estos extranjeros tienen un bajo nivel de inglés y por tanto están desprovistos de los códigos que facilitan la fluidez de la conversación y el entendimiento inmediato, la incapacidad de los nativos para dotar su discurso de coherencia queda todavía más patente.

Las dificultades comunicativas entre nativos y extranjeros (o su sorprendente conexión en ocasiones) está en el centro de la mayoría de las películas de Jarmusch. Las amplias posibilidades narrativas abiertas por estas situaciones son aprovechadas por Jarmusch con finalidades humorísticas, pero también para plantear cuestiones de mayor calado:

¿Podrá el joven americano indolente aprender algo de su interlocutor francés en *Permanent Vacation*? ¿Podrá la prima húngara conectar con su familia americana en *Extraños en el paraíso*? ¿Podrá el prisionero italiano lograr la huida de sus compañeros de celda en *Bajo el peso de la ley*? ¿Podrán los turistas japoneses mejorar su comprensión de la cultura americana a través sus encuentros con los habitantes de Memphis en *Mystery Train*?; y quizás lo más significativo, ¿podrá el hombre blanco alcanzar algún tipo de crecimiento espiritual al viajar con un guía nativo-americano en el western *Dead Man*? (COOLING, 2007)

Los juegos de palabras y las malinterpretaciones mutuas, están muy presentes. Quizás el ejemplo más famoso es cuando, en *Bajo el peso de la ley*, Roberto le pregunta a sus compañeros de celda si en inglés se dice mirar por la ventana o mirar la ventana (difícil traducción de "*I look out the window or I look at the window?*") mientras señala la ventana que ha dibujado en una de las paredes. Y Jack le contesta: "*en este caso, miras la ventana*". Más tarde, el italiano, observando el parecido fonético entre "I scream" (yo grito) y "Ice cream" (helado) empieza a repetir la frase "*I scream, you scream, we all scream for ice-cream*" hasta que los tres detenidos la repiten como un mantra y por un momento rompen la rutina de la celda improvisando una suerte de danza tribal. Luego vuelve el tedio: los dos americanos se han dejado llevar por el entusiasmo del italiano pero por poco tiempo.

Si estamos acostumbrados a presenciar en películas norteamericanas juegos de palabras intraducibles a otros idiomas, menos lo estamos a que un director americano haga un juego de palabra en otro idioma, y por tanto sólo apto al disfrute de los espectadores del país en cuestión. Es lo que hace Jarmusch en el episodio parisino de *Noche en la Tierra* cuando los dos clientes se burlan de la conducción del taxista y juegan

con la muy parecida sonoridad existente en francés entre "marfileño" ("*ivoirien*") y "no ve nada" ("*il voit rien*"). Otro ejemplo de chiste basado en la incomprensión idiomática se produce en el episodio de los turistas japoneses de *Mystery Train*. En la estación de tren, les cuesta entender a un hombre que les pide fuego ("*matches*") y al final de la película, cuando una viajera quiere asegurarse de que el tren va efectivamente a la ciudad de Natchez, la joven japonesa cree que les vuelven a pedir fuego. En ninguno de los casos se trata de juegos de palabras especialmente brillantes y no cabe duda de que hay una intención de reivindicar este perfil bajo, de atreverse con chistes de patio de colegio.

Quizás el caso más interesante en la comunicación entre nativos y extranjeros se dé en *Ghost Dog*. El mejor amigo del protagonista es un haitiano que sólo habla francés, lo cual no impide que consigan comunicar sin problemas. La amistad que se prodigan permite que, cuando uno habla, el otro conteste acertadamente o incluso repita lo mismo en su idioma.

Uno responde al otro sin haber entendido lo que dice, pero lo que responde se ajusta. Es muy sencillo: aunque la palabra sea el primer modo de comunicación, no es el más necesario, sobre todo en lo relativo al cine. (Jim Jarmusch en HIGINEN & JOYARD, 1999: 36)

La conexión entre estos dos personajes aparece pues como mucho más fundamental que las simples cuestiones idiomáticas y resulta revelador de la consideración de Jarmusch acerca de la comunicación: ¿en qué lugar queda la palabra si los que mejor se entienden no comprenden una palabra de lo que dice el otro? Nos podemos entonces preguntar si las dificultades idiomáticas limitan o permiten el entendimiento mutuo y si precisamente lo que buscan los protagonistas es huir de los mensajes claros.

Todos y cada uno de los interlocutores con los que se topa el "hombre solitario" de *Los límites del control* le preguntan en primer lugar "*Usted no habla español, ¿verdad?*" aunque ellos mismos no hablen la lengua y pasen enseguida al inglés. Parece como si quisieran asegurarse de sus dificultades de comunicación antes de poder entablar la conversación con él.

En casi todas las ocasiones las dificultades idiomáticas revelan graves dificultades para adaptarse al mundo, los personajes adolecen de los códigos necesarios para entenderse entre sí pero sobre todo para entender a ellos mismos.

6.4.3 Indeterminación y ambigüedad

Lo ambiguo, lo equívoco, lo libremente interpretable constituyen una base fundamental de la estética posmoderna. En este sentido, los personajes de Jarmusch presentan rasgos indiscutiblemente posmodernos: no solamente sus personalidades parecen un "patchwork" de influencias culturales diversas sino que presentan frente a su propia vida una actitud de relajada inercia, como si lo que ocurriera a su alrededor no tuviera nada que ver con ellos. Se toman estos acontecimientos con un distanciamiento irónico y una capacidad para expresar sus sentimientos casi nula. En ningún momento se abren frente a los demás y huyen de la seriedad como de la peste.

Esta desidia contrasta con el entusiasmo que presentan a menudo los extranjeros. Es el caso especialmente de Roberto, el dicharachero compañero de celda italiano de Zack y Jack en *Bajo el peso de la ley*. Los dos convictos americanos acaban divirtiéndose con la inocencia y el sentido del humor de Roberto, pero no dejan de sentirse incómodos cuando la simpatía del italiano parece animarles a abrirse ellos mismos y compartir un espacio de camaradería en su celda. Antes de ceder a las ganas de abrirse realmente, se vuelven a cerrar y recuperan su pose de distante chulería.

La capacidad de sorpresa parece ser considerada una actitud infantil y hay que parecer estar constantemente de vuelta de todo. Lo vemos muy claramente también en los protagonistas de la serie de cortos *Coffee & Cigarettes*, en torno a conversaciones donde nadie cede, donde todo el mundo parece tener el control de la situación aunque los tertulianos no parezcan engañar a nadie salvo a sí mismos.

Hay a menudo un claro desfase entre las situaciones vividas y la actitud de los personajes en cuanto a cómo hacerles frente, un distanciamiento irónico respecto a los

acontecimientos que se repite las suficientes veces como para considerarlo una marca propia del director.

Los asuntos de gran importancia deberán ser tratados con ligereza. Los asuntos de poca importancia deben ser tratados con seriedad.
(Hagakure, El Libro del Samurái)

No es casualidad que ésta sea una de las numerosas citas del *Hagakure* que aparecen en *Ghost Dog* por lo bien que refleja no solamente el comportamiento del protagonista de la película, sino incluso la mayoría de personajes de las películas de Jim Jarmusch.

Las relaciones entre los diferentes personajes de Jim Jarmusch responden perfectamente al tipo de relación intensa y efímera que encontramos en las grandes urbes de la posmodernidad. Son relaciones “liquidadas”, por tomar el término utilizado por Zygmunt Bauman, que no se apoyan en un pasado de experiencias comunes, ni tampoco van encaminadas hacia un futuro predecible. Los personajes saben que no se van a volver a ver y están mucho más pendientes de reafirmar sus personalidades que en establecer una auténtica comunicación con sus semejantes.

El culto al "yo" de la era posmoderna no se traduce en las películas de Jarmusch por la adopción de técnicas de superación tan propias de la época (como el jogging, el yoga...) sino en la exacerbación de particularidades relacionadas con el rock and roll, la poesía o las culturas urbanas en general. En este ámbito de culto a las peculiaridades de la personalidad, la familia es presentada como un claro escollo. Las pocas veces que aparece es para desvelar relaciones difíciles: cuando no se trata de una prima lejana y engorrosa procedente de Hungría (*Extraños en el paraíso*), se trata de buscar un hijo recién descubierto fruto de una vieja relación (*Flores Rotas*).

En *Mystery Train*, sin embargo, vemos lazos más sólidos, ya sea en la pareja japonesa del primer episodio, en la relación de confianza y confesión entre Luisa y Dee Dee en torno a la pérdida de un ser querido en el segundo episodio o en la amistad inquebrantable de los amigos de Elvis que vienen en su ayuda en un momento difícil en el capítulo final. Mención aparte merece la relación amorosa eterna entre Adán y Eva, los

vampiros de *Sólo los amantes sobreviven*, excepción honrosa de amor incondicional en la filmografía de Jim Jarmusch

Pero los personajes de Jarmusch son en general seres solitarios cuyo individualismo no se sustenta en el egoísmo sino en su incapacidad para construir lazos sólidos con sus semejantes (sería el caso en *Permanent Vacation*, *Extraños en el paraíso* o *Bajo el peso de la ley*), porque han sido abandonados (*Dead Man*, *Flores rotas*) o porque la profesión de asesino exige soledad (*Ghost Dog*, *Los límites del control*). Más que seres cínicos que desprecian la posibilidad del amor o la amistad, son personas para quien el amor es un ideal abstracto perteneciente al mundo de la ficción, del pasado y que sólo se puede ver reflejado en canciones o viejas películas.

No se trata pues de una elección sino de la constatación de que el mundo en que les ha tocado vivir carece de las condiciones necesarias para todo lo que no sea pasajero o circunstancial. Sus ideales son loables pero son conscientes de la imposibilidad de llevarlos a buen puerto y en este sentido son muy representativas de la postura posmoderna respecto a los ideales modernos: no los pone en duda pero los mantiene a distancia.

La constatación de esta imposibilidad lleva a los personajes, más que al cinismo o la amargura tan presentes en la ficción contemporánea, a una melancolía rara vez expresada abiertamente. Lo vemos claramente en *Flores Rotas*, donde el sempiterno Don Juan lleva una existencia triste y solitaria en claro contraste con su amigo y vecino Winston, padre de cinco criaturas en una casa donde reina un alegre caos. Winston considera con pena la situación de su amigo, un inmaduro atrapado en un personaje que murió hace tiempo.

Pero si estas relaciones son mayoritariamente "líquidas" es ante todo porque los personajes lo son y su propia inconsistencia es de hecho una de las bazas del director para crear personalidades sorprendentes y llenas de contraste. Así, el director no teme dibujar personajes absolutamente incoherentes, personajes que parecen simbolizar algo concreto y se conforman con esta representación. Como veremos en el apartado siguiente, esta falta de consistencia se traduce a menudo en personalidades que parecen construirse en base a la suma de diversos productos culturales.

6.5 Eclecticismo y juego de referencias

Desviar el sentido de los productos culturales, dotándoles de nuevos e inesperados significados en un nuevo contexto, es una constante de la deriva posmoderna. También lo es el trabajo de mestizaje que conduce a la creación de personajes tan sorprendentes como *Ghost Dog* o *Nobody* (en *Dead Man*).

Pero la riqueza que nace de estos cruces desvela también una falta de consistencia fundamental en la personalidad y una desorientación que se trata de colmar tomando de aquí y allí elementos, formas de vida y elementos culturales ajenos. La heterogeneidad, riqueza y fragilidad de la posmodernidad, se refleja en Jarmusch no solamente en la presencia masiva de extranjeros en sus películas con los que el director establece un juego en torno a sus estereotipos y utiliza para subrayar las contradicciones de la sociedad estadounidense sino en la "construcción" de personajes que, como monstruos de Frankenstein, se construyen juntando trozos de otros.

6.5.1 Personajes culturalmente alienados y mezcla de géneros

La alienación, las dudas sobre la identidad cultural y el desarraigo en la tierra propia son temas centrales en el debate sobre la posmodernidad de los que podemos encontrar numerosos ejemplos en las películas de Jim Jarmusch. El caso del protagonista de *Ghost Dog* es paradigmático en este sentido: un hombre que no encuentra su lugar en un universo inestable y que decide imbuirse de una cultura absolutamente ajena para poder hacer frente a este mundo.

Si en la modernidad, la religión o la ideología proporcionaban guías de comportamiento, bases sólidas para aprehender los avatares de la vida, en la era posmoderna se privilegia una configuración social y personal "a la carta", hecha de retazos de significado tomados de aquí y allí, del presente y del pasado. Pero estos significados siempre son interpretados fuera de contexto y según las conveniencias de

cada uno. Es decir, en el paradigmático caso de *Ghost Dog*, nos podemos preguntar si su adopción del Código del Samurai se debe más a su confusa interpretación de textos que él considera "antiguos", y por tanto llenos de auténtica "sabiduría", que a lo que realmente representa. Lo que está claro es que la necesidad del personaje de unas normas de conducta tan aparentemente alejadas de su mundo responde a la necesidad de concebir cierto orden en un mundo donde reina el caos.

Esta adopción, ya sea de subculturas urbanas como de culturas alejadas en el tiempo o el espacio, permite en primer lugar una liberación respecto a los modelos ofrecidos por la sociedad capitalista contemporánea: se trata ante todo de subrayar una diferencia, así como un desapego respecto a unos valores determinados. Si se produce esta idealización de los extranjeros en las películas de Jarmusch es en gran medida porque están fuera de la órbita del conjunto de valores imperantes en Estados Unidos y gozan así automáticamente, a ojos del director, de un añadido de consistencia y autenticidad.

Antes de estudiar la intertextualidad en las películas de Jarmusch y el uso (y abuso) de las culturas foráneas, vamos a ver qué papel desempeñan los personajes extranjeros en sus películas.

Hemos visto anteriormente cómo Jarmusch hacía hincapié en las dificultades de sus compatriotas para relacionarse de forma pacífica con su propia cultura y cómo andan desconcertados a la hora de llevar las riendas de sus vidas. La aparición de personajes extranjeros y a menudo extraños (es decir "strangers" en los dos sentidos de la palabra) se debe sobre todo a que no están "contaminados" por la cultura occidental contemporánea, especialmente la norteamericana. Lo que es un claro hándicap social aparece aquí como un terreno virgen apto a acoger las más diversas posibilidades expresivas y creativas. Tienen una mirada limpia sobre el mundo que los rodea y se encuentran en una interesante tierra de nadie a la hora de aprehender lo que les ocurra en Estados Unidos.

Los extranjeros con frecuencia parecen suspendidos en el espacio vacío entre una tradición que ya han abandonado y el modo de vida que les niega obstinadamente el derecho a entrar. (KUMAR, 1978: 64)

En una lógica de rechazo al orden establecido el estar "*suspendido en un espacio vacío*" es una bendición para el cine de Jarmusch, no solamente porque le permite subrayar las contradicciones del modo de vida americano sino porque estos personajes libres de ataduras pueden sorprender al espectador con ocurrencias de todo tipo sin poner en peligro su consistencia.

También son los extranjeros los que, curiosamente, aparecen como mejor situados para apreciar la cultura americana. Es el caso de Roberto, el italiano fan de Walt Wiltman en *Bajo el peso de la ley*, de la pareja de japoneses que, en *Mystery Train*, visita Memphis con devoción religiosa, o de la húngara Eva en *Extraños en el paraíso*. Y si esto ocurre es básicamente porque no están inmersos en la cultura del hastío que domina a una población estadounidense tan sobreexpuesta al consumo que ya está de vueltas de todo, que ya está saciada y no sabe aprovechar sus bienes más básicos.

La aparición de extranjeros en las películas de Jarmusch subraya ante todo lo "extraños" que resultan sus personajes estadounidenses respecto a la cultura y el mundo en que viven. Frente a la ausencia de rumbo que rige sus vidas y de referencias sociales estables que vemos en los autóctonos, muchos personajes extranjeros tienen una relación con la cultura americana mucho más directa y saben relacionarse mejor con ella.

Una película de Jarmusch suele empezar con personajes que viven una existencia tranquila y son incapaces de comunicarse.[...] Esta atmósfera letárgica es normalmente interrumpida por un extranjero que viene a poner de manifiesto el vacío de los personajes americanos. (LEVI, 1999: 186)

El eclecticismo del mundo de Jarmusch viene evidentemente también ilustrado por la amplia gama de referencias culturales que maneja el director: el cine japonés y europeo, el teatro de Samuel Beckett, la literatura de Raymond Carver o el rock and roll están presentes, en mayor o menor medida en todas sus películas. Luego, en cada película, aparecen expresiones culturales específicas, homenajes abiertos que determinan la naturaleza de la película en cuestión.

Las referencias culturales directas que presentan los personajes de Jarmusch son claramente identificables, cuando no directamente explícitas, actuando entonces a modo de homenaje: no cuesta ver rastros de Charlie Parker, Chet Baker o James Dean en *Allie* (*Permanent Vacation*), el poeta William Blake aparece en *Dead Man* a través del

protagonista llamado directamente William Blake, el anónimo protagonista de *Los Límites del Control* es un claro homenaje al personaje interpretado por Alain Delon en *El Silencio de un Hombre* (Jean-Pierre Melville, 1967), como también lo es el protagonista de *Ghost Dog*.

Este último ejemplo es de hecho paradigmático de la forma de proceder de Jarmusch: mezclar elementos culturales diversos y ponerlos en un entorno sorprendente, en este caso un asesino a sueldo negro regido por las normas del *Hagakure*, donde aprendió el código de conducta de los samuráis. *Ghost Dog* conserva rasgos característicos de los gangs de Los Ángeles (escucha continuamente hip-hop en los coches que va robando a lo largo del metraje) pero observa una rectitud en sus hábitos diarios y una fidelidad a la palabra dada impropia del habitual delincuente urbano. Además es un solitario empedernido: su único amigo es un tahitiano que no entiende una palabra de inglés. De esta mezcla atípica (resumiendo: negritud - hip-hop - mafias italianas - *Hagakure* - *El Silencio de un Hombre*) sale sin embargo una película con el sello inconfundible de Jim Jarmusch donde el personaje protagonista encuentra su coherencia precisamente en la confluencia de estas "pertenencias" a priori tan alejadas. En cambio, los mafiosos "tradicionales" (es decir italianos) han perdido sus referentes y, una vez caída su intimidante mitología vigente desde los turbulentos años 20, no saben qué gestos de hombres duros imitar ni qué referentes reivindicar. Los mafiosos son ahora motivo de mofa, miran dibujos animados y están en clara decadencia: son mayores y están fuera de forma, se reúnen en un restaurante chino, y cuando el casero viene a reclamarles los tres meses de alquiler atrasado que tienen, les dice: "*¿Pero qué clase de negocio es éste?*". Estamos pues lejos del pavor que podían provocar Al Capone o Lucky Luciano...

Estos mafiosos tienen además una extraña fijación con los viejos dibujos animados, probables recuerdos de sus horas de gloria y de una violencia nada inquietante para ellos¹⁹. Y cuando uno de ellos se lanza a rapear, hace el más espantoso de los ridículos. Esta parodia de los mafiosos apunta especialmente a la seriedad con la que pretenden adornar sus gestos, unos gestos vistos en mil películas y convertidos ya en sí

19 En muchas ocasiones lo que ven en la pequeña pantalla se escenificará de forma casi inmediata en sus vidas. Jarmusch repetirá este dispositivo en *Flores Rotas*.

mismos en parodia. Pero por mucho que traten de imitar a Al Pacino, están ya fuera de onda y no asustan ni a los niños que les lanzan juguetes desde la ventana. Este componente paródico se basa sin embargo en las observaciones de Jarmusch y es un reflejo más o menos fiel de la situación actual de los veteranos miembros de la mafia italiana en Estados Unidos.

Ciertos actores de la película son antiguos miembros de "familias". El hecho de que hoy interpreten a su personaje basta para mostrar su desorientación. Han sido recuperados y se encuentran habitando un lugar entre su leyenda y su vida miserable. (HIGINEN & JOYARD, 1999: 40)

En muchos casos, pero especialmente en el de *Ghost Dog* y *Dead Man*, la cultura, y la posibilidad que ofrece de adoptar otras perspectivas, aparece como la única tabla de salvación fiable en un mundo sin piedad. De hecho, en *Ghost Dog*, es la capacidad de cada uno de moverse por diferentes culturas lo que determinará su capacidad para sobrevivir: los italianos tienen un modelo obsoleto y risible, mientras *Ghost Dog* ha logrado un producto perfecto, tradicional y modernísimo, local y lejano a la vez.

La película distingue muy claramente entre personajes con vidas "trascendentes", ya sea a través de la lectura o de su capacidad para moverse en la multiculturalidad y manejar diversos códigos, y personajes terrenales, de vidas planas, incapaces de salir de un punto de vista determinado por el grupo al que pertenecen. El personaje de *Ghost Dog* tiene pues esta doble adscripción: saluda a otros miembros de la comunidad negra hip-hop con extraños choques de mano y muestras de respeto, conecta con su mejor amigo (también negro) pese a no compartir idioma, y al mismo tiempo conecta con las personas que leen, básicamente la pequeña Pearline, a través exclusivamente de la palabra. De hecho sus encuentros fortuitos con otros negros con indumentaria de la subcultura hip-hop presentan un aire irreal, con efectos de imagen inhabituales en Jarmusch. En cambio los risibles mafiosos no paren de mirar la tele, incluso cuando van en coche, máxima representación de pasividad y alienación. En *Flores rotas*, Jarmusch volverá a equiparar consumo televisivo y abandono de sí mismo en el personaje de Don prostrado ante el televisor mientras su vida se le escurre entre los dedos. Jarmusch es absolutamente explícito en este sentido: si la música de Screamin' Jay Hawkins permitía a Eva apreciar los Estados Unidos o la lectura cambiaba las perspectivas y la vida de Pearline y del

protagonista de *Ghost Dog*, la tele es inmediatamente asociada a la decadencia. Adán, el vampiro melancólico y depresivo de *Sólo los amantes sobreviven*, se ha quedado atrapado en las formas culturales del pasado y no encuentra las herramientas necesarias para disfrutar del mundo actual. En cambio, Eva, lectora voraz, tiene una perspectiva más amplia y consigue relativizar la situación actual recordando las catástrofes pasadas por las que tuvieron que pasar.

Este cruce continuo de culturas y referencias se refleja igualmente en el propio género de cada película. ¿Es *Dead Man* un western? ¿*Ghost Dog* un thriller? ¿Son la mayoría de sus películas dramas o comedias? Son éstas preguntas que, en la mayor parte del cine posmoderno pero especialmente en el cine de Jarmusch, resultan obsoletas. Lo cierto es que aunque adopte ciertas convenciones de los géneros, sus películas no acaban de ser películas de género, ni pretenden serlo. Cuando el cine posmoderno se acerca al género, "juega" con él pero no llega a formar parte del género en cuestión. Por eso vemos en Jarmusch películas que flirtean con varios géneros al mismo tiempo pero no se acaban de casar con ninguno de ellos. En el ámbito del cine posmoderno, la adhesión total a un género determinado podría asimilarse al mero ejercicio de estilo.

Las mezclas de género pueden responder a un fallo de los géneros establecido que ya no reflejan la realidad del mundo en el que se producen estas obras.
(MURILLO, 2008: 136)

Tomemos el ejemplo del humor. En el ámbito del cine clásico o moderno, determinado tipo de humor colocado en un drama o en un thriller hubiesen seguramente descolocado a más de un espectador. En el cine posmoderno, este fenómeno se produce en una medida mucho menor y el espectador posmoderno puede aceptar (y agradecer) un paréntesis en la coherencia y el tono de la película. *Dead Man* por ejemplo pasa de la más descarnada violencia y el misticismo de los nativos americanos a muestras de un humor algo desplazado. La película parece jugar con su condición de falso western ya que por un lado adopta muchas de las convenciones del género (carteles de "Se Busca", un saloon

de ambiente turbio, una prostituta en busca de redención...) mientras incorpora otros detalles de gran sordidez, poco habituales en los westerns²⁰.

Tampoco cabe duda en esta película de que la figura del poeta y pintor William Blake resulta fundamental en la interpretación de la película: el protagonista ignora que se llama como un ilustre poeta y debe ser el indio Nobody (otra vez "el extranjero" que ilumina al anglosajón acerca de su propia cultura) el que, convencido además de que el personaje interpretado por Johnny Depp es nada menos que la reencarnación del poeta, le hable del poeta inglés y le dé a conocer sus versos. Nobody, que sufre el doble rechazo de los blancos (por ser indio) y de los indios (por ser hijo de miembros de tribus diferentes que dan pie a una "mezcla no respetada" y por haberse criado en Inglaterra) presenta pues una personalidad compleja y sorprendente, que se plasma muy bien en su forma de expresarse, mezcla de coloquialismo, expresiones indias y citas de Blake (GURR: 2006). De hecho, los dos personajes son dobles: William Blake es el contable y el poeta, y Nobody es el indio pero también el occidentalizado.

Jarmusch es especialmente aficionado a jugar con los nombres de sus personajes, subrayando su significado simbólico o su alcance humorístico. Al igual que el de William Blake en *Dead Man*, el nombre del protagonista de *Flores Rotas* tiene resonancias muy especiales. Por una parte, el personaje interpretado por Bill Murray, un Don Juan decadente, lleva por nombre Don Johnston: una suerte de traducción al inglés del personaje popularizado por Tirso de Molina, pero también un nombre muy parecido al del protagonista de la popular serie *Corrupción en Miami*. Así, el nombre evoca el de Don Juan entre los adultos (su vecino pero sobre todo su larga lista de ex-mujeres) y el del detective televisivo Don Johnson entre los jóvenes. En diversas ocasiones, los jóvenes sonríen al oír su nombre hasta que él aclara que es Don Johnston con "t". En definitiva, este nombre de Don Juan resulta cruel para este seductor venido a menos. La película empieza con el protagonista mirando en su televisor la escena del funeral de Don Juan en la versión protagonizada por Douglas Fairbanks (*The Private Life of Don Juan*, Alexander Korda, 1934) mientras su actual pareja (interpretada por Julie Delpy) está

20 El cine de Sam Peckinpah y las novelas de Cormac McCarthy serían probablemente los referentes más directos.

haciendo las maletas para marcharse definitivamente. Pero no reacciona más a este abandono que a la ficción de la película que estaba mirando, como si no se hubiera levantado del sofá y siguiera mirando la tele. Una vez más, Jarmusch utiliza ficciones ajenas para anticiparnos el sentido de su obra en una *mise en abyme*²¹ absolutamente explícita. Las numerosas escenas en las que los mafiosos miran dibujos animados en Ghost Dog funcionan también a veces en este sentido, como veremos en el apartado siguiente.

Más tarde, cuando el protagonista empieza su gira de visitas a sus ex-novias para tratar de averiguar si ha tenido un hijo con alguna de ellas, llega a casa de Laura (Sharon Stone) pero no está y es recibido por su hija que le invita a esperarla en el salón. Mientras Don espera, la hija de Laura parece estar coqueteando con él e incluso no duda en pasearse desnuda por la casa. La joven se llama además Lolita y ese nombre, a ojos de Don, no hace más que subrayar su potencial de seductora de hombres maduros. En la cena, Don hace una observación acerca de su nombre ("*Lolita... un nombre interesante...*") pero la joven no capta la referencia al personaje de Nabokov mientras Laura y Don intercambian una sonrisa de complicidad: una vez más compartir referencias resulta determinante para entender y interpretar el mundo que nos rodea: si la joven hubiese entendido las connotaciones de su propio nombre habría sido consciente de lo que significaba pasearse desnuda delante de un Humbert Humbert en potencia.

Significativamente, en la muy abstracta *Los límites del control* ningún personaje tiene nombre, como si el director quisiera subrayar que nos estamos moviendo en el ámbito de la teoría y no en el de la ficción. Cada personaje con los que se cruza "el hombre solitario" (así consta en los créditos) representa algo muy concreto (la ciencia, la música, el cine...) que trasciende por mucho a su propia persona, de ahí probablemente su anonimato.

21 La "mise en abyme" es un procedimiento literario consiste en insertar una ficción dentro de otra, pero no de forma acumulativa como sería el caso en el *Decamerón*, los *Cuentos de Canterbury* o las *Mil y una noches*. En la mayoría de casos lo que ocurre en la ficción insertada es revelador o da claves de interpretación de la ficción primera. El caso paradigmático sería el de la obra que monta Hamlet para denunciar el asesinato de su padre.

¿Y qué decir de los vampiros de *Sólo los amantes sobreviven* llamados Adán y Eva? El interés que le ha puesto Jim Jarmusch al nombre de sus personajes a lo largo de su carrera impide que nos tomemos estos nombres a la ligera. Siendo inmortales, nos podemos preguntar si esta extraña pareja ha asistido a toda la evolución del ser humano hasta llegar al estado de decadencia que, según Adán, ha alcanzado hoy en día.

6.5.2: Cultura del guiño, ironía e intertextualidad

Como hemos visto en el marco teórico, el juego con los textos ajenos, ya sea mediante la intertextualidad o el simple guiño recreativo, es una forma posmoderna por excelencia. Esta cultura del guiño, del *recognize and enjoy* definido por Laurent Jullier (1997), y que probablemente alcanza su apogeo con el cine de Quentin Tarantino, es una constante de la cultura posmoderna.

La intertextualidad ha de entenderse como el conjunto de relaciones que acercan un texto determinado a otros textos de varia procedencia: del mismo autor o más comúnmente de otros, de la misma época o de épocas anteriores, con una referencia explícita (literal o alusiva) o la apelación a un género, a un arquetipo textual o a una fórmula imprecisa o anónima. (RODRIGUEZ, 2002: 35, citado en CANO GÓMEZ, 2008: 23)

Ya sea mediante el plagio declarado (especialmente en los homenajes de *Noche en la Tierra*) o la simple alusión, el cine de Jim Jarmusch participa de esta tendencia que consiste en primer lugar en ser consciente del bagaje cultural y las referencias presentes actualmente en los consumidores de bienes culturales y en jugar con estos significados. Hay un gusto pronunciado por la cita y la descontextualización que permite dar un sentido renovado a viejos significados.

Existe además la idea de que nos encontramos ya en un mundo de segunda mano donde lo que podríamos llamar la cita creativa, es decir en un contexto novedoso o desviada de su sentido original, es un refugio recurrente.

Con la hipermodernidad individualista triunfan la libertad de mezcla en todos los sentidos y la distancia relajada que "lo ve todo entre comillas" (Susan Sontag). (LIPOVETSKY & SERROY, 2009: 138-139)

Noche en la Tierra presenta en efecto unos niveles de intertextualidad pocas veces visto al ser la película un homenaje a algunos de los directores predilectos de Jarmusch a través de las ciudades en que tienen lugar los cinco episodios que la componen: John Cassavettes, a través de su esposa y musa Gena Rowlands (Los Ángeles), Spike Lee (Nueva York), Federico Fellini (Roma), Jean-Luc Godard, la Nouvelle Vague en general y Claire Denis (París), y el más claro de todos: Aki Kaurismaki (Helsinki). Parece que Jim Jarmusch haya jugado a poner sus personajes en películas de otros y ver cómo se desenvolvían ahí. La voluntad de homenaje es clara ya desde la elección de los actores (la citada Gena Rowlands pero también Matti Pellonpää, actor fetiche de Aki Kaurismaki) y, aunque no sea necesario conocer estos referentes para apreciar la película, es indudable el placer reiterado del guiño hacia el espectador cinéfilo.

Hay un caso curioso en *Mystery Train* donde el diálogo se produce con otra película del propio Jarmusch: es el disk-jockey Zack (el personaje interpretado por Tom Waits en *Bajo el peso de la ley*) el que anuncia la canción *Blue Moon* que los protagonistas de la película escuchan por la radio. En la misma película, como recepcionista del hotel, aparece Screaming Jay Hawkins, cuya canción *I Put a Spell on You* obsesiona a la protagonista de *Extraños en el paraíso*. Más allá del evidente juego, estos guiños auto-referenciales contribuyen a la configuración de un universo propio, con referencias claramente identificables.

Jarmusch también pone en circulación señales referenciales para facilitar la comprensión del relato, o simplemente como juego de referencias con el espectador. El director definió *Mystery Train* como unos *Cuentos de Canterbury* modernos, es decir como historias independientes pero que comparten entorno histórico y que se quieren representativas de una determinada sociedad. La pareja japonesa del primer episodio pasa por una "Chaucer Street" que explicita esta voluntad de homenaje y vemos a la chica leyendo el rótulo y pronunciando el nombre de la calle. También comparten la idea de peregrinaje, con la salvedad de que los personajes de Chaucer se dirigen a la tumba de Santo Tomás de Canterbury, mientras que los peregrinos de Jarmusch rinden culto a Elvis

Presley, rey del rock and roll, lo más parecido a una religión que ha dado la cultura de la segunda mitad del siglo XX.

En *Ghost Dog*, las referencias son sobre todo literarias: *Hagakure* principalmente, pero también *Rashomon*, *Frankenstein*, el clásico de la literatura juvenil *El viento en los sauces* (Kenneth Grahame), que conviven con dibujos animados clásicos y música hip-hop. De hecho, Jarmusch explicita estas referencias en los créditos de la película donde cita evidentemente a Ryunosoke Akutagawa, autor de *Hagakure*, a Jean-Pierre Melville y al grupo hip-hop Wu-Tang Clan (al que pertenece RZA, autor de la banda sonora), pero también a Mary Shelley y a Cervantes. En efecto no cuesta ver en *Ghost Dog* a un remedo del monstruo de Frankenstein (especialmente en su relación con la pequeña Pearline y por su condición de criatura hecha de retazos) así como las claras reminiscencias quijotescas de un personaje empeñado en seguir normas caballerescas de un tiempo acabado.

Es el poder redentor de la literatura lo que se reivindica en la película: los personajes, en un entorno de creciente violencia mafiosa, se prestan libros como tablas de salvación. *Ghost Dog*, preocupado por la pequeña Pearline, quiere asegurarse de que seguirá leyendo y le regala su *Hagakure* poco antes de morir acribillado, como si pertenecer al mundo de los lectores fuera una protección ante el mundo que le espera. Este gesto también asegura un relevo ante la muerte inminente del protagonista, de la misma manera que la "toma de poder" de Louise, la hija del jefe mafioso, queda simbolizada por la recuperación de su ejemplar de *Rashomon*. *Ghost Dog* se toma también su muerte segura a manos del que fue su maestro (pese a tratarse de un mafioso blanco con el que no comparte nada) con la referencia de las muertes de los samuráis. No trata de evitarla y se trata casi de un suicidio ritual, un harakiri, el final lógico y respetable de todo samurái.

Pero *Ghost Dog* es ante todo un claro homenaje (de hecho es casi un *remake*) a la película *El silencio de un hombre* (*Le samourai*, Jean-Pierre Melville, 1967) en la que Alain Delon interpretaba el papel de un asesino a sueldo frío y tan imbuido de la cultura guerrera japonesa como el interpretado por Forest Whitaker en la de Jim Jarmusch. Esta doble cita, este reciclaje de un reciclaje anterior traduce la voluntad del director de

explorar las posibilidades que ofrece un pastiche llevado a cabo, y en este aspecto Jim Jarmusch resulta especialmente destacable, sin ánimo de burla o ironía.

No es la sátira lo que prevalece en la película de Jarmusch, sino más bien unos ligeros desplazamientos formales. Como un Disc-Jockey en su estudio casero alimentando su sampler con diferentes fuentes sonoras, Jarmusch enriquece su clásica e incluso trillada historia del outsider solo frente al mundo con numerosas referencias que dan como resultado una densa red intertextual. (GONZALES, 2004)

Se trata pues de mucho más que cortar y pegar, como indica Eric Gonzales: en la película de Melville, ambientada en la Francia de los años 1960, las formas y el proceder del personaje de Alain Delon resultaban tan desfasados como los de Ghost Dog, pero ahora adquieren nuevos sentidos al ser trasladados al Nueva York de los gangs de los años 1990 y el espectador puede releerlos todos a la luz de este nuevo contexto.

El remitir tan directamente a una película, sin tratarse abiertamente de un remake se inscribe en la lógica posmoderna de la "película que se sabe película" y que confía en la complicidad del espectador:

El posmodernismo se distingue por su ambigüedad fundamental: por un lado recoge alegremente en el repertorio de las formas ya instituidas, pero por otro las organiza de manera a darles valores y significados que no tenían (o no podían tener) en su estado original. El desvío de su contexto de base las enriquece y la nueva combinación que las anima las vuelve todavía más significantes. (RIVEST, 1998)

En la apropiación que hace Ghost Dog (y por tanto el propio Jarmusch) de *Hagakure*, se produce incluso un curioso fenómeno: el texto del siglo XVIII parece encerrar curiosas analogías con la posmodernidad con citas como "*Hay que entender todas las voces para entender la propia*", "*la forma es el vacío, y el vacío es la forma*" o la ya citada: "*Los temas de gran importancia serán tratados con ligereza y los de poca importancia con gravedad*".

Cabe destacar el uso de los dibujos animados de los que son tan aficionados los mafiosos de *Ghost Dog*. A priori, unas personas con una ocupación tan "seria" como la extorsión y el asesinato no deberían ser muy aficionados a los dibujos animados clásicos como *El pájaro loco* o *Félix el gato*. Y sin embargo, su visionado parece ser la ocupación

favorita de estos criminales en horas bajas. La reiteración de las escenas en las que los vemos disfrutar de estos dibujos y la correspondencia de algunas escenas con lo que ven en la pequeña pantalla sorprenden en una película que por lo demás se inscribe en cierto realismo.

En su tesis doctoral, Céline Murillo destaca varias escenas en las que unos dibujos animados tienen su correspondencia en la acción de la película (MURILLO, 2008: 104-110). En la primera de ellas, Louise Vargo, la hija del capo, está mirando unos dibujos animados²² donde, en un terrado similar a donde Ghost Dog tiene a sus pájaros, Betty Boop trata de introducir unas palomas en una jaula. La escena parece así anunciar la inminente y amenazadora llegada de Ghost Dog en la habitación, indicio que la cara de sorpresa de un perrito en el dibujo animado parece confirmar. La correspondencia entre lo emitido en la tele y lo que ocurre en la habitación es total y lo más curioso es que funciona en ambos sentidos: lo que aparece en la pantalla reacciona frente a lo que pasa en la realidad y vice-versa. En la segunda ocasión vemos a Félix el gato caminar por la calle con una maleta después de que hayamos visto a Ghost Dog hacer lo mismo.

Pero quizás la correspondencia más interesante se produce cuando Ghost Dog va a matar a Sonny: el guardaespaldas está mirando un dibujo animado donde un perro introduce una escopeta por el conducto de la ducha para matar a otro personaje y ese será el método utilizado por Ghost Dog para asesinar al mafioso²³. Más allá del efecto burlón que supone esta correspondencia entre dibujos animados y mafiosos, Jarmusch establece aquí un juego muy sorprendente y nada habitual en una película que adopta las convenciones del género.

La pertinencia de los dibujos animados es una marca del enunciador inscrita en la diégesis. Crea un efecto de coincidencia entre los dibujos animados y la diégesis de la película, que es totalmente contraria a la verosimilitud y que va en contra de las normas del cine hollywoodiense clásico, del modo de representación institucional. [...] El error de los gangsters es no tomarse los dibujos animados suficientemente en serio, pues lo que ocurre en ellos corresponde a la realidad diegética, es decir la realidad de la vida de gangster... (MURILLO, 2008:109)

22 *Training Pigeons* (Dave Fleisher, 1936)

23 A su vez, este original método de asesinar aparece ya en la película japonesa *Marcado para matar* (*Koroshi no rakuin*, 1967) dirigida por Seijun Suzuki, según señala Céline Murillo (2008: 107)

El hecho de que se trate de algo aparentemente tan pueril como un dibujo animado refuerza por un lado la imagen ridícula de los mafiosos vehiculada por Jarmusch, pero sobre todo subraya su libertad a la hora de pescar en referentes culturales de todo tipo y utilizarlos de forma sorprendente.

Esta apropiación y desviación de sentidos establecidos tienen en el humor uno de sus territorios predilectos. Más allá de lo que son abiertamente parodias dirigidas a un público mayoritario, series de películas como *Aterriza como puedas* (*Airplane!*, Jim Abrahams, 1980) o *Scarie Movie* (Keenen Ivory Wayans, 2000), el desvío de sentidos compartidos tiene en el cine posmoderno una cantera inagotable de ejemplos, entre los que cabría destacar Buz Luhrman y sobre todo, una vez más, Quentin Tarantino.

Evidentemente mezclar elementos de diversa procedencia o visitar estilos con planteamientos contemporáneos puede ser muy divertido, pero el acercamiento que hace Jarmusch a géneros como el western (*Dead Man*), el thriller (*Ghost Dog* y *Los límites del control*) o incluso las películas de vampiros (*Sólo los amantes sobreviven*) va más allá y abre una vía de replantear los géneros con posibilidades muy interesantes. A todos estos géneros abordados, Jarmusch se ha esforzado por quitarles todos los estímulos que suelen estar en el origen de su éxito: violencia, suspense, sorprendentes giros de guión, arquetipos reconocibles, etc. En lugar de eso, opta por un enfoque minimalista, casi contemplativo poco habitual en películas de temática similar.

En una entrevista promocional, Jarmusch explica el planteamiento inicial de este thriller existencial que es *Los límites del control*:

¿Cómo sería si Jacques Rivette hiciera un remake de la obra maestra *A quemarropa*²⁴? ¿O si Marguerite Duras hiciera un remake de *El samurai*²⁵? (CALVO: 2009)

24 *Point Blank*, (John Boorman, 1968)

25 *Le samurai* (Jean-Pierre Melville, 1967)

El resultado es una película que parte de la premisa de un thriller (un asesino a sueldo es contratado para matar a alguien), pero con ingredientes impropios del género, como si un cocinero vanguardista tratara de hacer un plato que supiera a otro.

En lo referente a las citas de obras ajenas, *Los límites del control* resulta muy interesante. Primero están las referencias implícitas que acabamos de citar, pero también abundan las referencias explícitas. Por ejemplo, el personaje interpretado por John Hurt, que le entrega una guitarra al protagonista, se mofa de unos jóvenes de aspecto bohemio a los que observan desde la terraza del café donde están sentados. Siguiendo con su disquisición, relaciona a los bohemios con los verdaderos artistas y reflexiona sobre los orígenes de la palabra "bohemio" hasta hablar de una película finlandesa "*curiosamente hermosa*" de la que sin embargo no recuerda el título. Se trata de *La vida de bohemia* (*La vie de bohème*, 1990) de Aki Kaurismaki, amigo y cómplice de Jim Jarmusch, al que ya había rendido homenaje en el episodio finlandés de *Noche en la tierra*. El encuentro del protagonista con el personaje interpretado por Tilda Swinton también está plagado de referencias cinematográficas. En primer lugar, cambia una taza de café por otra (aunque en realidad ya sabemos que los dos cafés son para el protagonista) y refrenda ese gesto tan cinematográfico diciendo: "*Sospecha... Hitchcock*"²⁶. Entonces empieza una loa al cine que concluye con esta frase: "*Las mejores películas son como sueños que nunca se está seguro de haber soñado*"²⁷. Acto seguido relata una escena (procedente de la película *Stalker*²⁸), en la que aparece un pájaro en un cuarto lleno de arena, y afirma no recordar si se trata de un sueño o del recuerdo de una película. Tercera referencia cinematográfica: cuando el protagonista abre la caja de cerillas y descubre los diamantes, ella dice: "*los diamantes son los mejores amigos de las chicas*". Finalmente, antes de irse, le pregunta al protagonista si ha visto *La dama de Shanghai*²⁹. El caso es que de los personajes con los que se encuentra el protagonista, se trata sin duda del más irreal, el que más da precisamente la sensación de salir de una película o de un sueño.

26 *Suspicious* (Alfred Hitchcock, 1941).

27 Jim Jarmusch quizás nos esté dando aquí una clave para interpretar su película, ya que su ambiente onírico es innegable y omnipresente.

28 *Stalker* (Andrei Tarkovski, 1979).

29 *The Lady From Shanghai* (Orson Welles, 1947).

6.6 Lógica y ambigüedad del discurso

Hemos visto en el marco teórico cómo la ruptura en la continuidad histórica y del lazo que, mediante un relato (principalmente la religión y más tarde la idea de progreso social), proporcionaba un vector a las vidas de los seres humanos tiene evidentemente su consecuencia en la construcción de ficciones.

Una vez agotada una visión del mundo según la cual los acontecimientos se sucedían siguiendo una lógica interna (ya sea la Providencia o la lucha de clases), era hasta cierto punto lógico que las narraciones sufrieran un cambio significativo en cuanto a la forma de representar la sucesión de los acontecimientos. Esto no pone en duda la eficacia del modo de representación heredado de Aristóteles (presentación / desarrollo / conclusión), pero sí que permite que los desencadenantes de las acciones representadas puedan ser absolutamente fortuitos y que nada tenga la obligación de ser representativo de nada.

En el caso de Jarmusch, veremos que participa de forma muy clara en esta puesta en duda en la causalidad de los acontecimientos: en su reivindicación abierta de la monotonía, dándole un gran espacio a la idea del azar, en la omisión de escenas importantes o en la ambigüedad en la que se mueven sus personajes.

6.6.1 Puesta en duda de la lógica narrativa

Jarmusch tiene una fuerte tendencia a contradecir los estereotipos (especialmente los nacionales o étnicos) y centrar la historia en las personalidades de los personajes (fuertes, contradictorias, a menudo imprevisibles), adaptando el relato a sus humores cambiantes. El relato pasa así a un segundo plano y se produce una clara reivindicación de momentos vacíos en los que no ocurre nada. Jarmusch huye deliberadamente de los momentos dramáticos fuertes y le gusta decir que sus películas se componen de los momentos que la mayoría de directores desecharía, una sucesión de escenas aparentemente anodinas que parecen (y en ocasiones son) fruto de la improvisación.

El caso es especialmente claro en *Extraños en el paraíso*:

Si no ocurre "nada" es más por elección que debido a una carencia o una pérdida, un trauma emocional del pasado o una confusión existencial. Esta road-movie se hace existencial al superponer la banalidad patética con una despreocupación fría y desencantada. (LADERMAN, 2002: 146-147)

Negando la "diversión" al espectador, Jarmusch le obliga a ver lo significativo en lo que rara vez lo es: esos momentos de hastío que quizás definan más que los momentos de "acción". Según Jarmusch, *la vida no tiene trama, ni una auténtica conclusión* (FELDMAN, 1992), una postura claramente enmarcada en el rechazo posmoderno a los metarrelatos. Si no hay trama, se deduce que probablemente nos equivoquemos al pensar que algunos momentos de nuestras vidas son más determinantes que otros. y, por eso, exhibir momentos de pura nada es el mejor antídoto a la pretensión de mostrar algo explicativo y significativo.

Contrariamente a la mayoría de producciones de Hollywood, Jarmusch no trata de hacer películas "transparentes" que intenten hacer olvidar su condición de película al espectador. No hay una lógica guiada por los acontecimientos o por la psicología de los personajes que permita a la trama discurrir con fluidez. El espectador es por tanto consciente de que se enfrenta a una película, no cae en esa ilusión de realidad tanto tiempo perseguida por el cine. La continuidad deja su lugar a una fragmentación a veces incómoda pues el sentido de la película se le puede escurrir fácilmente al espectador.

La propia indefinición de los personajes en la mayoría de sus películas (apenas sabemos nada sobre ellos) abre todo un amplio abanico de posibilidades y expectativas. Vemos una porción de sus vidas, no siempre significativa, y al final del metraje apenas sabremos más acerca de dónde vienen y adónde se dirigen. La historia, en efecto, no parece estar avanzando. En *Permanent Vacation* o *Extraños en el paraíso*, el espectador puede estar viendo cómo pasan los minutos, esperando a que por fin ocurra "algo de verdad". Pero no hay "conflicto" que resolver y los fragmentos de vidas presentados parecen haber sido elegidos de manera aleatoria.

El enfoque anti-narrativo resulta evidente al centrarse en el momento presente, limitando la historia a una serie de momentos aislados determinados por su duración, en los que los rasgos físicos y las maneras de los personajes definen quienes son y cómo se relacionan con el mundo que les rodea. (VILLELLA, 2001)

La narrativa de Jarmusch, su manera de enlazar acontecimientos y su juego con las expectativas del espectador colocan a su cine en una perspectiva indudablemente posmoderna: la que niega que los acontecimientos se sucedan siguiendo algún tipo de lógica o dirección, así como que estos acontecimientos sean “representativos” de algo. El enfoque está en la exaltación del "yo" y poco importa si los acontecimientos presentados puedan carecer de lógica. Los hechos se suceden y no hay más relación causa/efecto entre ellos que la que el espectador quiera otorgarle. Son momentos aislados que no se inscriben en la narración de la vida de los personajes, lo cual imposibilita que podamos relacionar una escena con la siguiente. Jarmusch niega así toda posibilidad de evolución y sus personajes, en efecto, ni aprenden ni cambian sus comportamientos. No hay una "iluminación" que les decida a cambiar de rumbo en sus vidas y no se busca una razón lógica para explicar los acontecimientos presentados.

En muchas películas suceden las cosas como si la comprensión clara y distinta del argumento hubiera dejado de ser una condición. Dado que priman las resonancias íntimas inmediatas, la ausencia de explicación o de intelección no se percibe ya como un defecto. (LIPOVETSKY & SERROY, 2009: 103)

La reivindicación abierta de la monotonía y de la casualidad en las películas de Jarmusch conduce a escenas en las que reina una gran indeterminación. Así, cualquier detalle, cualquier ocurrencia de sus protagonistas puede llevar el relato hacia un sitio u otro sin que la aparente intrascendencia del elemento desencadenante suponga problema alguno. En efecto, ¿cómo ver en los encuentros sucesivos del protagonista de *Los límites del control* algún tipo de progresión hacia su objetivo final? Las entrevistas se suceden, los intercambios de cajas de cerillas y de frases enigmáticas se multiplican sin que nada parezca guardar relación con la supuesta misión del "hombre solitario". Lo mismo ocurre en *Flores rotas*, donde Don Jonston no avanza nada en su investigación en los reencuentros con sus ex, la trama se queda en un punto muerto y simplemente el director se centra en la personalidad del protagonista desvelándonos el tipo de relaciones que tuvo

a lo largo de su vida. Finalmente será la casualidad la que le haga cruzarse con un coche en el que probablemente esté su hijo.

De la misma manera, episodios significativos, y que podrían dar pie por sí solos a una película, son denostados como casi irrelevantes. Es el caso de *Bajo el peso de la ley*: las razones por las que Zack y Jack acaban en la cárcel podrían tener el empaque suficiente para una narración propia. Siendo los dos inocentes, Zack es acusado de un crimen y Jack de abusar de una menor (mientras Roberto es el único en haber cometido el crimen del que se le acusa: matar a un hombre lanzándole una bola de billar), pero Jarmusch descarta estas dos posibles líneas narrativas para centrarse en las conversaciones, a menudo infantiles, siempre intrascendentes, de este extraño trío que ha acabado con sus huesos en la cárcel.

Para colmo, Jarmusch resuelve su huida de la prisión mediante una elipsis y así, después de que Roberto les haya dicho simplemente que conoce una vía para huir, vemos a los tres personajes corriendo por un túnel hacia la salida. También podemos ver en esta elipsis un homenaje de Jarmusch a la película *Un condenado a muerte se ha escapado* (*Un condamné à mort s'est échappé*, 1956) de Robert Bresson, uno de sus directores predilectos, donde la huida de la cárcel del condenado no está representada. Hemos visto miles de fugas de la cárcel y Jarmusch prefiere dedicarle largos minutos a los momentos perdidos en la celda por los tres hombres antes de la fuga o cómo vagan sin rumbo por los pantanos en lugar de presentar una escena de acción tan cinematográfica.

Algo similar ocurre al final de *Los límites del control*: después de pasarse toda la película planeando (o eso parece) el asesinato de un importante dirigente, el protagonista llega frente al búnker donde se encuentra, rodeado de soldados, su objetivo. Pero en la escena siguiente nos lo encontramos en el despacho mismo del dirigente, sin que se nos haya dado pista alguna acerca de cómo ha conseguido superar el sistema de seguridad. Cuando la víctima entra en la habitación no se lo puede creer y le pregunta cómo ha conseguido entrar ahí. "*Usando mi imaginación*" se limita a decir su asesino. Cómo entrar en un búnker protegido por esos soldados armados hasta los dientes bastaría como argumento para una película de acción, pero no se merece la más mínima explicación en una película en la que, en cambio, hemos visto repetidas veces cómo el protagonista se

tomaba un café (dos en realidad) en silencio y sin compañía. ¿Tenemos que pensar que todos esos momentos en los que hemos visto al protagonista practicar tai-chi o escuchar impasible las peroratas de sus interlocutores han sido lo que le ha permitido adentrarse en el búnker?

La frialdad del patrón rítmico de la película, con su interminable repetición de juegos de palabras y de motivos significativos, se basa en la idea de que la acción es el resultado final de un pensamiento intencionado y sostenido. KILDARE COTTREL (2010: 9)

¿Al mundo del estímulo constante y su satisfacción inmediata hay que oponerle el esfuerzo continuado y abnegado necesario por ejemplo para cualquier actividad artística? No hay probablemente suficientes claves en la película como para aseverar esta idea, pero en cambio sí parece existir una oposición clara entre el mundo del arte y el del poder económico y político. En una película de semejante alcance simbólico, no podemos pasar por alto el hecho de que el poderoso es asesinado con la cuerda de una guitarra especialmente valiosa: para demostrarlo, cuando el personaje interpretado por John Hurt le entrega la guitarra, subraya que se trata de una guitarra de gran valor ya que perteneció a "Manuel el Sevillano". ¿Esta pertenencia pasada la convierte en un arma más poderosa?³⁰ No podemos afirmarlo, pero esta idea encajaría bien en el mensaje general de la película. No es casualidad que justo antes de la escena de la entrega, el protagonista haya asistido a un ensayo en un tablao flamenco donde el cantaor interpreta una canción de letra reveladora y que volveremos a oír después del asesinato³¹: "*El que se tenga por grande / que se vaya al cementerio / Y ahí verá qué es el mundo / Es un palmo de terreno...*"

El entramado de la película es por tanto muy ligero y es el espectador el que tiene que pegar los fragmentos de narración y encontrarle (o no) un alcance simbólico o por lo menos cierta coherencia. Con un planteamiento más cercano al del arte contemporáneo (no olvidemos las frecuentes visitas del protagonista al Museo Reina Sofía) que a la narrativa cinematográfica clásica, *Los límites del control* es una película abstracta donde Jarmusch va más allá de poner en duda el encadenamiento lógico de los acontecimientos.

30 Tampoco habría que descartar el guiño a la famosa frase que el cantautor Woody Guthrie lucía en su guitarra: "*This machine kills fascists*."

31 En esta ocasión interpretada por Carmen Linares.

Lo que se pone en duda es la noción misma de realidad ("*la realidad es subjetiva*" le dicen al principio) y la existencia de estructuras estables más allá de nuestra percepción.

Los límites del control busca hacer añicos cualquier noción estable de realidad objetiva y las pretensiones de verdad y estabilidad que a menudo la acompañan. Como arte explícitamente comprometido con la relación entre arte y experiencia, la película enfatiza repetidamente la incertidumbre que aparece cuando tratamos de definir la realidad. El arte puede ser abstracto y requerir un compromiso contemplativo que puede llevar a diferentes efectos para diferentes receptores. La incertidumbre y el cuestionamiento generados por el arte desafían los mecanismos de control porque refuerzan la capacidad o el deseo de los sujetos potenciales de control de pensar de forma creativa, crítica e individual. (LACKEY, 2012: 81)

La clave consistiría pues en mantener el control sobre nuestra mirada y en eso consistiría la libertad: en no dejar que el poder (¿político, económico?) se apodere de nuestra forma de aprehender la realidad. Aquí la realidad parece determinarse en base por ejemplo a los cuadros que el protagonista contempla en el Reina Sofía, museo en el que entra cada vez para ver su solo cuadro. Después de ver *El violín* de Juan Gris se encuentra con el personaje de Luís Tosar que lleva un violín con él, de la misma manera que tras contemplar *Desnudo* de Roberto Fernández Ballbuena se encontrará a la chica desnuda en su habitación y que su observación de Madrid desde las alturas se convertirá en el cuadro *Madrid desde Capitán Haya* de Antonio López. Podría por tanto ser que el asesinato del personaje interpretado por Bill Murray no sea más que el *McGuffin* de la película y que su auténtico tema sea el de la transformación de la realidad a través del arte.

Si en *Los límites del control* Jarmusch alcance probablemente su máximo grado de no respeto a la norma según la cual los hechos deben enlazarse de forma lógica y consecuente, a lo largo de toda su filmografía hemos visto cómo siempre ha privilegiado los momentos aparentemente intrascendentes, y es curioso observar cómo esta premisa se ha respetado independientemente del género o del dispositivo filmico empleado.

Me gustan los momentos de intervalo, la gente esperando el taxi antes que la gente dentro del taxi, y por eso tiendo a escribir el tipo de escenas que serían descartadas en una óptica más convencional, comercial o transparente. (VON BAGH, 1987 en HERTZBERG: 75)

Jarmusch desactiva pues las escenas que podrían ser consideradas "capitales" y se muestra muy cauto con todo lo que podría dejar demasiado claro cuáles son sus intenciones. Nos proporciona herramientas para leer sus películas pero siempre dejando un margen de interpretación bastante alto: con películas que se inscriben en esta lógica de negación de la coherencia de los acontecimientos, no se puede ser demasiado explícito.

A pesar de la discreción con la que los mensajes son emitidos, el director va dejando señales (algunas de importancia, otras meramente anecdóticas) sobre posibles vías de interpretación. Nos puede presentar los puntos (no demasiados) pero será el espectador el encargado de enlazarlos y darles sentido. Jens Martin Gurr cita el ejemplo de *Dead Man*:

Dead Man utiliza de forma deliberada la clásica estrategia posmoderna de sugerir la semantización de prácticamente todo - objetos, nombres, acontecimientos - sin resolver sus implicaciones. La mayor parte de estas propuestas de significado potencial permanecen abiertas; la película nos niega todo tipo de cierre. (GURR, 2008)

En este sentido Gurr también resalta la escena en que se desvela que Cole, el personaje más sanguinario de la película, no es alemán sino austriaco y acto seguido, lo vemos cometer un acto de canibalismo. Podemos, o no, intuir que tener la misma nacionalidad que Hitler subraya la idea de genocidio, así como que ser austriaco es "todavía más" salvaje que ser alemán en el Nuevo Mundo. Evidentemente una alusión a Hitler es anacrónica en una película situada en el siglo XIX, pero Jarmusch interpela al espectador contemporáneo, no a la coherencia histórica y, por desgracia, Hitler es (esperemos que con la excepción de Mozart) el austriaco más universal. Pero si no cuesta ver en este detalle una alusión al nazismo, entonces se refuerza la idea de que *Dead Man* no cuenta tanto el trágico periplo de un contable en el salvaje Oeste como el genocidio sufrido por los nativos americanos en sus propias tierras. La denuncia clara y abierta no es propia de la posmodernidad, que privilegia siempre lo lateral, lo irónico en lugar de lanzarse en un discurso que, por reiterativo y didáctico, corre el riesgo de ser rechazado.

Por esa razón, Jim Jarmusch vehicula su discurso político de denuncia del genocidio de los nativos americanos de una manera muy peculiar: separa claramente las referencias verbales del genocidio de las visuales y es precisamente «la necesidad por

parte del espectador de sincronizar las referencias verbales y visuales lo que hace que esta representación sea tan impresionante» (GURR: 2006)

6.6.2. Ambigüedad de los personajes

Para mí la historia es secundaria. Lo importante son los personajes. Y la atmósfera. Entonces la historia sale por sí sola: es la representación de todos los detalles que he elegido. (MORDUE, 1998 en HERTZBERG: 82)

Las películas de Jarmusch se construyen efectivamente en torno a los personajes, no en torno a la trama, a diferencia de las habituales producciones de Hollywood y sus guiones cerrados. Las historias avanzan así a través de pequeñas peripecias marcadas por algún acontecimiento anecdótico o el azar. Si resulta difícil describir el argumento de películas como *Extraños en el paraíso* o *Bajo el peso de la ley* no lo es en cambio hablar de sus personajes, su estilo o su atmósfera.

Los personajes, que Jarmusch va construyendo con los actores, son el auténtico centro de sus películas, y todo lo que hay a su alrededor no es más que un entorno idóneo para dar pie a sus conversaciones fútiles, o sus silencios. Para Jarmusch, el personaje no es una construcción personal a la que tendrá que adaptarse el actor, sino una creación conjunta elaborada a partir de los ensayos. El director comentaba lo siguiente respecto a los personajes de *Mystery Train*, pero estos comentarios son extrapolables, en mayor o menor medida, al resto de sus películas:

Dejé a los actores improvisar en los ensayos y luego cambié el guión en base a lo que nos hacía sentir más cómodos respecto al lenguaje. Para mí, la creación de un personaje siempre es una colaboración con el actor, algo que tiene que ver con el hecho de que siempre escribo con actores específicos en mente. (SANTE, 1989: 94)

De hecho, Jarmusch y sus actores llegan a ensayar escenas que no van a aparecer en la película pero que contribuyen a elaborar y asentar el carácter de los personajes.

En esta misma perspectiva de búsqueda de naturalidad y de sincronía entre actor y personaje hay que situar el gusto de Jarmusch por el uso de actores no profesionales.

Inspirándose en los neorrealistas italianos (aunque estos lo hicieran principalmente por falta de medios), Jarmusch no duda en poner en escena a actores no profesionales, en muchos casos músicos y amigos suyos, si considera que su personalidad, más allá de sus capacidades para la interpretación, pueden aportar algo a la película.

Me gusta la gente que considero que puede crear personajes creíbles en la pantalla. Puede tratarse de Robert Mitchum o de mi fontanero. [...] Escribo mis propios guiones pero colaboro con cada actor para crear el personaje. (COLBATH & BLUSH, 1996)

Es de hecho muy representativo de una aproximación posmoderna esta preferencia del "personaje" real sobre las necesidades del papel. Nos indica que la superficie es preferida a la profundidad: se prefiere el glamur o la gracia personal de un Tom Waits, un John Lurie o un Iggy Pop a las necesidades del personaje y por tanto de la historia. Está claro que ser un buen actor en el sentido tradicional del término no es un criterio predominante a la hora de ser contratado por Jarmusch y es en esta óptica de la preferencia posmoderna por el personaje por encima de la historia que habría que situar su tendencia a contar con actores no profesionales³². La búsqueda de "autenticidad" se antepone a los criterios de profesionalidad, a las prerrogativas establecidas por la producción cinematográfica e incluso a las normas narrativas más básicas. Los rasgos más propios de los personajes se anteponen claramente a las necesidades de un guión "eficaz" y ésta es una postura que Jarmusch reivindica de forma inequívoca.

En el cine posmoderno existe una gran cantidad de producción fílmica cuyos resortes fundamentales no se basan ya en la importancia de la consecución de los sucesos, sino en la forma en que ésta se produce o en otros aspectos de la narración, como son por ejemplo los estados psicológicos de los personajes. (CANO GÓMEZ, 2008: 27)

Si se trata de personajes interesantes, el guión (o la simple idea de partida que haya tenido Jarmusch) ya se adaptará a sus rasgos. Esta perspectiva se inscribe también

³² Esta propensión no impide que grandes actores de prestigio hayan trabajado con él; desde Gena Rowlands hasta Forest Whitaker pasando por Tilda Swinton, John Hurt, Johnny Depp o Bill Murray. Es curioso observar de qué manera colaboran los miembros de la "familia Jarmusch": uno puede hacer una breve aparición en una película para ser el protagonista de otra, llevar un papel secundario en una película y componer la música de otra. No hay una jerarquía marcada que impediría que un actor de prestigio se encargue de un papel secundario.

en la certeza de que todas las historias han sido ya contadas y que tan solo nos queda recrearnos en pequeños detalles, disfrutar de personalidades excéntricas y de un viaje del que ya conocemos el destino y que por tanto nos permite recrearnos con el paisaje. Las miles de películas que hemos visto ya nos han dado todas las finales, todas las conclusiones posibles, detengámonos ahora en el cómo y en el quién. Dejar la película en manos de personajes imprevisibles, en situaciones de escaso o nulo dramatismo, abre unas expectativas poco habituales para el espectador que acaba teniendo la impresión de dejarse llevar por el puro azar no solamente sin que eso le preocupe mucho sino incluso despertándole un interés desconocido.

Si detienes la película en cualquier momento y le preguntas al público qué va a ocurrir después, no tendría ni idea. Sin realmente ser consciente de ello, en realidad el público está más interesado en los personajes y en lo que les está ocurriendo. (Jarmusch a propósito de *Extraños en el paraíso* en JACOBSON, 1985: 62)

En este sentido, es también significativo su uso muy limitado del storyboard ("*Si tengo que seguir un mapa, ya no estoy explorando*", (McGUIGAN, 1990: 101): el director debe ser el primer sorprendido de lo que ocurra.

La negación constante de las expectativas de los espectadores alcanza su punto álgido en *Los límites del control*. El planteamiento inicial nos invitaría a seguir pistas, a confiar en un encadenamiento de acontecimientos que nos permita descubrir de qué se compone la trama urdida en torno a ese "hombre solitario" y su misterioso objetivo. En lugar de eso vemos una sucesión de encuentros con personajes lunáticos que, en lugar de arrojar luz sobre el asunto, van añadiendo confusión con sus reflexiones acerca de la ciencia, la música o el cine que el espectador duda en interpretar en relación con la trama de la película. Las mismas acciones (el protagonista practicando tai-chi, tomando dos cafés en dos tazas separadas o esperando a sus interlocutores) se repiten con ligeras variaciones y el espectador puede tender a pensar que estas repeticiones "significan algo". Pero no es así, Jarmusch reivindica el puro placer estético de unas escenas que pueden llegar a incomodar y a frustrar al espectador en su búsqueda de "sentido".

Chris³³ y yo hablamos de la belleza de las variaciones como expresión artística. Bach empleaba algunos temas una y otra vez con ligeras variaciones, y es algo maravilloso. Las artes plásticas y la pintura se basan en las variaciones. Las historias son un sinfín de variaciones. (O'HEHIR, 2009)

Esto no significa que estas repeticiones, apenas variaciones, sean gratuitas. Hemos visto que el tema de fondo de la película es una reivindicación de la creatividad frente al orden económico y político. Lo que cambia es la relación que mantienen estas escenas entre sí, labor que, al igual que en muchas películas de Jarmusch, el espectador deberá hacer de forma creativa.

33 Christopher Doyle, director de fotografía.

7. CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo, he ido estudiando la obra de Jarmusch según una óptica posmoderna para tratar de elucidar en qué medida su cine es representativo de esta época y en qué medida responde a los cánones comunes del cine posmoderno.

Pero hemos visto que la posmodernidad no es un "movimiento" al que uno puede o no adscribirse, sino más bien una mirada, una forma de consumir productos culturales en relación con una época, y que por tanto se proyecta más allá de las intenciones del autor de la obra. Según comenta Elizabeth Wilson:

Los términos "posmodernismo" o "posmoderno" no son tanto categorías precisas como diferentes versiones de una actitud que lo abarca todo y que resume el espíritu de una época, una atmósfera. (WILSON, 1988:191)

No hay productos totalmente posmodernos y productos que no lo son, porque lo posmoderno es ante todo el ámbito de consumo de estos productos, la mirada que posamos sobre ellos, pero sí puede haber productos culturales con más elementos propios de la posmodernidad que otros, o por lo menos más representativos. Y puede haber productos culturales que cuanto más se alejan de las señales más evidentes de la posmodernidad y cuanto más se reivindican de la modernidad más hacen prueba de una actitud propiamente posmoderna como es la del apropiacionismo, la de hacer "como si". Hay en esta voluntad de adscribirse a movimientos del pasado el deseo de otorgarse una mayor consistencia frente a la asumida superficialidad de la producción cultural contemporánea.

En este sentido, siendo Jim Jarmusch un director con voluntad de ir a contracorriente, hemos visto que sus planteamientos iniciales están muy alejados del cine posmoderno hegemónico y el director reivindica con insistencia directores de la llamada era moderna del cine tratando de establecer un puente con ellos. Pero ese puente se establece inevitablemente desde el presente, variando sustancialmente su significado original. La huida de la supuesta superficialidad de la posmodernidad acaba siendo una actitud plenamente posmoderna al tratar de imbuirse de estéticas y valores

ajenos, y podríamos decir por tanto que negar la posmodernidad (en definitiva negar que estamos aquí y ahora) acaba siendo un signo de pertenencia inequívoca a la bulímica tendencia del cine contemporáneo por vampirizar significados culturales. Cuanto más tratamos de alejarnos de la posmodernidad más cruelmente se hace evidente nuestra pertenencia a ella.

Si el cine posmoderno es ante todo un cine de la estimulación sensorial, está claro que Jim Jarmusch no sería su mejor representante. Sin embargo, el cine de Jarmusch adquiere precisamente sentido en un entorno de películas espectaculares que inundan al espectador con sensaciones siempre renovadas. Lo que hace Jarmusch es ofrecer un “menos es más” llevado al extremo. Consciente del entorno que es propio al espectador de los años 1980 y que le predispone a esperar una sucesión de acontecimientos, Jarmusch ofrece una serie de viñetas, de trozos de vida aparentemente intrascendentes, en los que apenas ocurre nada, y donde el golpe de efecto es que no hay golpe de efecto en absoluto. El entorno del cine posmoderno es pues el que justifica el planteamiento de Jarmusch: fuera de este ámbito de estímulo constante y de velocidad endiablada, el ritmo pausado perdería su sentido.

Está claro, además, que las películas de Jarmusch "se saben películas": en ningún momento busca la suspensión de nuestra credulidad y hemos visto que, si bien utiliza herramientas realistas, paradójicamente no lo hace con una voluntad realista. Ahí radica precisamente parte de su personalidad.

Vemos también en Jarmusch un posicionamiento político muy propia de la época posmoderna, al que me he referido en el trabajo como "nihilismo amable", hecho de rechazo total al orden establecido y de escepticismo constante pero contra el cual no se lleva a cabo ningún tipo de lucha. No esperemos pues demasiada rebeldía ni violencia contra el sistema (el protagonista de *Los límites del control* y, en menor medida, el de *Dead Man* serían excepciones) en los personajes de Jarmusch sino más bien un distanciamiento irónico, un hedonismo teñido de amargura que solo busca campear el temporal a la espera de que pase otro día más. La voluntad de ir a contracorriente del director se hace evidente especialmente en sus primeras películas con su reivindicación

de la marginalidad y del derecho a no participar en la vorágine de búsqueda del beneficio en que se sumó su país a partir de la década de 1980.

En un mundo de frenesí y despilfarro, en el Nueva York de Wall Street y de los rascacielos, Jarmusch nos muestra en *Extraños en el paraíso* un pequeño apartamento medio vacío y unos personajes que no tienen la intención de hacer nada importante con sus vidas. Pero lejos de criticar esta actitud, ni siquiera burlarse de ella, Jim Jarmusch reivindica un estilo de vida al margen de la ambición desmedida de la sociedad en la que ha crecido. Este descreimiento, esta ironía respecto a los poderosos de este mundo se inserta perfectamente en la extendida puesta en duda de los pilares de la sociedad occidental en la era post-industrial. El retrato de la apatía que lleva a cabo Jarmusch en sus primeras películas representa en efecto la otra cara de la "tierra de las oportunidades", de la misma manera que el cine de Jarmusch representa, en el ámbito de los Estados Unidos, el extremo opuesto al cine de espectáculo y estimulación sensorial constante del cine posmoderno.

Su cine, sin embargo, no quiere quedarse en los márgenes de la distribución y ha encontrado su "nicho de mercado", aunque se sitúe en el extremo de lo aceptable por el público. En esta difícil equilibrio entre compromiso artístico y realismo del mercado, cabe destacar que Jim Jarmusch ha sabido mostrarse hábil conservando su libertad artística al tiempo que obtenía una importante presencia en los medios.

Jarmusch propone películas que están en el límite de la vanguardia pero que, gracias a la presencia de una imagen icónica coherente, personajes y una intriga, pueden ser explotadas en salas relativamente destinadas al gran público. Rechaza el elitismo, una de las características de la modernidad, y al igual que los punks, su práctica artística se quiere democrática.

En una palabra, Jarmusch sería de alguna manera un posmoderno honesto, aportando a numerosos espectadores los avances estéticos de la modernidad, sin caer en una explotación mercantil (MURILLO, 2008: 22)

Jim Jarmusch parte en efecto de una tradición claramente enmarcada en la modernidad cinematográfica pero utiliza esta perspectiva para tratar temas eminentemente norteamericanos y contemporáneos, haciendo que su cine combine con mucha habilidad elementos propios de la modernidad y de la posmodernidad. El gran

mérito del director consiste en entrelazar sabiamente esos elementos, permitiéndole definir un estilo propio, aunque esté claro que establecer categorías cerradas entre modernidad y posmodernidad siempre es delicado.

Tal y como hemos definido la posmodernidad, no sólo como corriente estética, sino como época histórica, el cine de Jim Jarmusch resulta en muy alto grado representativo de las corrientes sociales que atraviesan la época posmoderna. La desintegración de parte de lo que daba coherencia a las sociedades occidentales modernas (la religión, la familia, o la idea de progreso social) no ha conducido a nada lo suficientemente sólido como para sustituir lo que los autores posmodernos llaman "metarrelatos". La ausencia de rumbo en la vida de los personajes de Jim Jarmusch, al menos en sus películas más urbanas, es sintomática de una sociedad en la que ha desaparecido el trabajo estable y donde el paro se ha convertido en una forma de vida, la inestabilidad en norma y el futuro en una incógnita.

Así, lo que más se acerca a darle coherencia a la vida de los personajes de Jarmusch puede ser tanto las culturas suburbanas (especialmente en relación con la música popular) como la adopción de culturas ajenas a las que sí se asigna un alto nivel de profundidad y coherencia, pero que al fin y al cabo se consumen de una forma inevitablemente occidental. Y aquí vemos otra característica plenamente posmoderna: la facilidad para adoptar modos de vida ajenos que el sujeto posmoderno, en busca de referentes y de relatos que den una dirección a los acontecimientos de su vida, va tomando y dejando como si estuviera en un supermercado. El caso de Jarmusch también es paradigmático en la medida en que estos referentes pueden pertenecer tanto a sus subculturas de proximidad (rock and roll, hip-hop) como a la alta cultura propia o ajena (William Blake, Jean-Pierre Melville, Robert Frost, la "filosofía" de los samuráis del Hagakure). Podemos achacar esta bulimia de significados al desplome de las utopías políticas y a la puesta en solfa de las religiones tradicionales que, si por una parte es sintomáticas de cierta emancipación del ciudadano occidental, también ha contribuido a aumentar su desasosiego.

En su idealización de las culturas ajenas Jarmusch puso en marcha desde el inicio de su carrera una fórmula que iba a funcionar en prácticamente todas sus películas: la mirada extranjera para desvelar las miserias y las contradicciones de la sociedad estadounidense. Pero la puesta en valor de la mirada extranjera (húngara, italiana, japonesa...) no responde tanto a una asimilación de una cultura extranjera concreta como a la añoranza de un mundo desaparecido en Estados Unidos, pero existente (al menos en la mirada del director) en países todavía no "contaminados" por el vacío de la forma de vida americana, tal y como la interpreta el director.

Jarmusch trata así de desviar los estereotipos que los estadounidenses mantienen acerca de lo que ocurre en "el extranjero", subrayando la ignorancia del americano medio a propósito de lo que ocurre fuera de sus fronteras («*No sabía que fueras de Hungría, o de Budapest... un lugar de estos*» dice Eddie en *Extraños en el paraíso*), pero atribuyendo quizás precipitadamente valores de integridad y coherencia a todo lo extranjero, especialmente en *Dead Man* y *Ghost Dog* donde la sabiduría de los nativos americanos y el libro de conducta de los samuráis respectivamente aparecen como dechados de virtud frente a la ominosa conducta del hombre blanco. La autoflagelación respecto a la cultura propia, en este caso la consideración del varón blanco anglosajón como origen de (casi) todos los males, sólo se entiende en el seno de una sociedad instalada en la puesta en duda constante de sus valores.

En esta capacidad de apropiación de culturas ajenas, el cine de Jarmusch resulta tremendamente representativo de la era posmoderna: podemos hablar de un conjunto de máscaras que el ser posmoderno va adoptando a lo largo de su vida, de su capacidad de adaptación a nuevos entornos, pero también de una tendencia clara hacia la esquizofrenia y la indefinición. Pero, pese a la enorme influencia de Ozú, Godard o Kaurismaki, sus películas no son ni japonesas ni francesas ni finlandesas, sino absolutamente enmarcadas en la cultura estadounidense contemporánea. Esta apropiación se queda fundamentalmente en la superficie y es un efecto claramente buscado por el director. De hecho, resulta muy significativo que el director se alegrara de que *Extraños en el paraíso*

se anunciara en algunos cines como "*Mejor película americana extranjera del año*"³⁴ (WILLIAMS: 2000), quedando claro que lo extranjero siempre supone un valor añadido en cuanto a prestigio y empaque de la obra.

Este eclecticismo queda también patente en el pronunciado gusto del director por el guiño, la referencia a la obra ajena (e incluso propia) en este juego tan posmoderno de disfrutar de la cita cómplice entre emisor y receptor, la satisfacción que supone para el espectador saber que pertenece al círculo capaz de descodificar la serie de referencias presentadas.

En consonancia con el fin de estos metarrelatos, la ficción posmoderna puede tender a presentar historias que carecen de evolución y conclusión. Es claramente el caso de la mayor parte de las películas de Jarmusch. La reivindicación de la vida cotidiana, de los gestos fútiles, de las vidas sin relieve, de la ausencia de conflicto también se inscribe en este entorno en el que las "grandes historias" han pasado a mejor vida. La puesta en solfa de la forma de representación hollywoodiense se hace evidente en que sus películas no avanzan en torno a una trama que vea una sucesión de acontecimientos lógicamente imbricados, sino que lo hacen de manera a menudo poco sensata donde la personalidad a menudo excéntrica de los personajes prevalece sobre la lógica narrativa. La fragmentación típica del cine posmoderno se ve aquí acompañada de una falta de indicadores dados al espectador para descifrar la trama o encontrar los puntos de relación entre un fragmento y otro.

En definitiva, el caso de este posmoderno a su pesar que es Jim Jarmusch sería paradigmático en la medida en que el análisis en clave posmoderna de sus obras revela significados probablemente ignorados por él mismo y permite analizar el contenido de sus películas bajo esta interesante clave. Pero más allá de esta innegable adscripción al cine posmoderno, sería interesante ver cómo, de hecho, el cine de Jim Jarmusch ha definido lo que consideramos como cine propiamente posmoderno. Es decir que un análisis exhaustivo de la influencia del cine de Jim Jarmusch en otros directores de su

34 *Best foreign-american film.*

generación permitiría ver cómo muchas de las características de sus películas no solamente representan perfectamente el cine posmoderno, sino que han acabado de hecho por ser definitorias del cine independiente y del cine posmoderno en general. Sería por tanto interesante estudiar qué características del cine de Jarmusch han marcado a sus compañeros de generación y, sobre todo, a los cineastas aparecidos después (en los estadounidenses Kevin Smith, Alexander Payne, Mark y Jay Duplass, el islandés Dagur Kari, el alemán Jan Ole Gerster o el español Santi Amodeo), especialmente en cuanto a la reivindicación del amateurismo en el contexto de una película profesional.

8. ANEXOS

8.1 Filmografía de Jim Jarmusch

Permanent Vacation (*Permanent Vacation*, Estados Unidos, 1980)

Duración: 75 min.

Dirección y guión: Jim Jarmusch

Producción: Cinesthesia Productions

Intérpretes: Chris Parker, Ruth Bolton, Ricard Boes, Leila Gastil

Extraños en el paraíso (*Stranger Than Paradise*, Estados Unidos / Alemania, 1984)

Duración: 89 min.

Dirección y guión: Jim Jarmusch

Producción: Cinesthesia Productions

Intérpretes: Eszter Balint, John Lurie, Richard Edson, Cecillia Stark

Bajo el peso de la ley (*Down by Law*, Estados Unidos / Alemania, 1986)

Duración: 107 min

Dirección y guión: Jim Jarmusch

Producción: Black Snake, Grokenberger Film-Produktion

Intérpretes: Tom Waits, John Lurie, Roberto Benigni, Nicoletta Braschi

Mystery Train (*Mystery Train*, Estados Unidos / Japón, 1989)

Duración: 110 min

Dirección y guión: Jim Jarmusch

Producción: Mystery Train Inc., JVC Entertainment Networks.

Intérpretes: Masatoshi Nagase, Youki Kudoh, Screamin' Jay Hawkins, Nicoletta Braschi, Joe Strummer, Steve Buscemi.

Noche en la tierra (*Night on Earth*, Estados Unidos / Francia /Reino Unido, Alemania, Japón, 1991)

Duración: 129 min

Dirección y guión: Jim Jarmusch

Producción: Locus Solus, Victor Company of Japan (JVC), Mystery Train Inc., Pyramide, Studio Canal +, Pandora Film, Channel Four.

Intérpretes: Gena Rowlands, Winona Ryder, Rosie Rerez, Giancarlo Esposito, Armin Mueller-Stahl, Isaach De Bankolé, Béatrice Dalle, Roberto Benigni, Matti Pellonpää.

Dead Man (*Dead Man*, Estados Unidos, Alemania, Japón, 1995)

Duración: 135 min.

Dirección y guión: Jim Jarmusch

Producción: Pandora Film, JVC, New Market Capital Group, LP, 12-Gauge

Intérpretes: Johnny Depp, Gary Farmer, Robert Mitchum, Michael Wincott, Gabriel Byrne.

Year of the Horse (*Year of the Horse*, Estados Unidos, 1997)

Duración: 106 min.

Dirección y guión: Jim Jarmusch

Producción: Shakey Pictures

Intérpretes: Neil Young, Frank Sampedro, Billy Talbot, Ralph Molina.

Ghost Dog: el camino del samurai (*Ghost Dog: the Way of the Samurai*, Estados Unidos, Francia, Alemania, Japón, 1999)

Duración: 116 min.

Dirección y guión: Jim Jarmusch

Producción: Plywood, JVC, Bac Fims, Studio Canal +, Pandora Films, ARD / Degeto Films.

Intérpretes: Forest Whitaker, John Tormey, Isaach de Bankolé, Cliff Gorman.

Coffee and Cigarettes (*Coffee and Cigarettes*, Estados Unidos / Japón / Italia, 2003)

Duración: 95 min

Dirección y guión: Jim Jarmusch

Producción: Cinesthesia Productions, Black Snake

Intérpretes: Roberto Benigni, Steven Wright, Cinqué Lee, Joie Lee, Steve Buscemi, Tom Waits, Iggy Pop, Cate Blanchett, Alfred Molina, Steve Coogan, Bill Murray

Flores Rotas (*Broken Flowers*, Estados Unidos / Francia, 2005)

Duración: 106 min

Dirección y guión: Jim Jarmusch

Producción: Focus Features, Five Roses, Bac Films

Intérpretes: Bill Murray, Julie Delpy, Jeffrey Wright, Sharon Stone, Jessica Lange, Chloë Sevigny, Tilda Swinton.

Los Límites del Control (*The Limits of Control*, Estados Unidos / Japón, 2009)

Duración: 116 min

Dirección y guión: Jim Jarmusch

Producción: Focus Features, Entertainment Farm, PointBlank Films

Intérpretes: Isaach De Bankolé, Alex Descas, Luis Tosar, Tilda Swinton, Bill Murray, John Hurt, Gael García Bernal.

Sólo los amantes sobreviven (*Only Lovers Left Alive*, Reino Unido, 2013)

Duración: 123 minutos

Dirección y guión: Jim Jarmusch

Producción: Recorded Picture Company / Pandora Films / Fair House Productions

Intérpretes: Tilda Swinton, Tom Hiddleston, Anton Yelchin, Mia Wasikowska, John Hurt.

8.2: Otras películas citadas

Jackie Brown (Quentin Tarantino, 1998)

Historia de un beso (José-Luis Garci, 2002)

Death Proof (Quentin Tarantino, 2007)

Shaft (Gordon Parks, 1971)

Foxy Brown (Jack Hill, 1974)

Funny Games (Michael Haneke, 1997)

La Guerra de las Galaxias (*Star Wars*, George Lucas, 1977),

Harry Potter y la cámara secreta (*Harry Potter and the Chamber of Secrets*, Chris Columbus, 2002)

Piratas del Caribe. La maldición de la Perla Negra, (*Pirates of the Caribbean: The Curse of the Black Pearl*, Gore Verbinski, 2003),

Los ángeles de Charlie (*Charlie's Angels*, Joseph McGinty, 2000)

Romeo y Julieta (*Romeo + Juliet*, Baz Luhrmann, 1996)

Moulin Rouge (Baz Luhrmann, 2001)

La lista de Schindler (*Schindler's List*, Steven Spielberg, 1994)

Apocalypse Now (Francis Ford Coppola, 1979)

Toro Salvaje (*Raging Bull*, Martin Scorsese, 1980)

Tiburón (*Jaws*, Steven Spielberg, 1975)

El Padrino (*The Godfather*, Francis Ford Coppola, 1972)

American Beauty (Sam Mendes, 1999)

Juno (Jason Reitman, 2007)

Crash (Paul Haggis, 2004)

Little Miss Sunshine (Jonathan Dayton y Valerie Faris, 2006)

Bocaccio 70 (Vittorio De Sica, Federico Fellini, Mario Monicelli y Luchino Visconti, 1962)

París visto por... (*Paris vu par...*, Claude Chabrol, Jean Douchet, Jean-Luc Godard, Jean-Daniel Pollet, Éric Rohmer y Jean Rouch, 1965)

Vidas Cruzadas (*Short Cuts*, Robert Altman, 1993)

Pulp Fiction (Quentin Tarantino, 1994)

Magnolia (Paul Thomas Anderson, 1999)

Haz lo que debes (*Do the Right Thing*, Spike Lee, 1989)

Fiebre salvaje (*Jungle Fever*, Spike Lee, 1991)

Mala noche (Gus Van Sant, 1986)

Drugstore Cowboy (Gus Van Sant, 1991)

Gerry (Gus Van Sant, 2002)

Last Days (Gus Van Sant, 2005)

Paranoid Park (Gus Van Sant, 2007)

Plan oculto (*Inside Man*, Spike Lee 2006)

El indomable Will Hunting (*Good Will Hunting*, Gus Van Sant, 1997)

Scary Movie, Keenen Ivory Wayans, 2000,

Psicosis (*Psycho*, 1960, Alfred Hitchcock)

Reservoir Dogs (Quentin Tarantino, 1991)

Relámpago sobre el agua (*Lightning over water*, Nicholas Ray y Wim Wenders, 1980)

Babel (Alejandro González Iñárritu, 2006)

Magnolia (Paul Thomas Anderson, 1999)

Mulholland Drive (David Lynch, 2001)

Saló o los 120 días de Sodoma (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, Pier Paolo Pasolini, 1975)

Saw (James Wan, 2004)

Tropic Thunder (Ben Stiller, 2008)

Clerks (Kevin Smith, 1994)

El Mago de Oz (*The Wizard of Oz*, Victor Fleming, 1939)

Ascensor para el cadalso de Louis Malle (*Ascenseur pour l'échafaud*, 1958)

Lost in Translation (Sofia Coppola, 2003)

Life Aquatic (*The Life Aquatic with Steve Zissou*, Wes Anderson 2004)

Terciopelo Azul (*Blue Velvet*, David Lynch, 1986)

El asesinato de un corredor de apuestas chino (*The Killing of a Chinese Bookie*, John Cassavetes, 1976)

Clerks (Kevin Smith, 1994)

Happiness (Todd Solondz, 1998)

El silencio de un hombre (*Le samourai*, Jean-Pierre Melville, 1967)

Aterriza como puedas (*Airplane!*, Jim Abrahams, 1980)

Scarie Movie (Keenen Ivory Wayans, 2000)

A quemarropa (*Point Blank*, John Boorman, 1968)

La vida de bohemia (*La vie de bohème*, Aki Kaurismaki, 1990)

Sospecha (*Suspicious*, Alfred Hitchcock, 1941)

Stalker (Andrei Tarkovski, 1979)

La dama de Shanghai (*The Lady From Shanghai*, Orson Welles, 1947)

Un condenado a muerte se ha escapado (*Un condamné à mort s'est échappé*, 1956) de Robert Bresson

8.3: Bibliografía

- ADORNO W. Theodor y EISLER Hanns (1972), *Musique de cinéma*, L'Arche, París
- ALTMAN Rick (2000), *Los géneros cinematográficos*, Paidós, Barcelona
- ANDREW Geoff (1998), *Stranger than Paradise*, Prion Books, Londres
- AUGÉ Marc (1992), *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Seuil, París.
- AUGÉ Marc (2008), *Où est passé l'avenir?*, Panama, París.
- AUMONT Jacques (1995), *Estética del cine*, Paidós, Barcelona
- BALLART Jaume (1997), *El patrimonio histórico y arqueológico: valor y uso*, Ariel, Barcelona
- BAUDRILLARD Jean (1970), *La société de consommation*, Éditions Denoël
- BAUDRILLARD Jean (1981), *Simulacres et simulation*, Éditions Galilée, 1981
- BAUMAN Zygmunt (2001), *La posmodernidad y sus descontentos*, Akal, Madrid
- BAUMAN Zygmunt (2003), *Modernidad líquida*, Fondo de Cultura Económica, México DF
- BAUMAN Zygmunt y TESTER Keith (2002), *La ambivalencia de la modernidad y otras conversaciones*, Paidós, Barcelona
- BELSITO Peter (1985), *Jim Jarmusch* en HERTZBERG Ludwig (2001) (Ed), *Jim Jarmusch – Interviews*, University Press of Mississippi
- BENET Vicente J. (2004), *La cultura del cine*, Paidós, Barcelona
- BORDWELL David (1996), *La narración en el cine de ficción*, Paidós, Barcelona
- BOURDIEU Pierre (2010), *El sentido social del gusto*, Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires.
- BRUCKNER Pascal (1983), *Le sanglot de l'homme blanc - Tiers-Monde, culpabilité, haine de soi*, Éditions du Seuil, París.
- CASAS Quim (Ed) (2003), *Jim Jarmusch – itinerarios al vacío*, VVAA, T&C, Madrid

COLBATH Thomas & BLUSH Steven (1996), *Jim Jarmusch Interview*, en *Seconds Magazine* # 37

COOLING Chris (2007), *Declarations of Independence - Film and the American Mythology*, Tesis Doctoral, Faculty of the Graduate School, University of Southern California.

DE FELIPE Fernando (1999), *Joel y Ethan Coen, el cine siamés*, Glenat, Barcelona

DELEYTO Celestino (2003), *Ángeles y demonios – Representación e ideología en el cine contemporáneo de Hollywood*, Paidós, Barcelona

EAGLETON T (1987), “Awakening from modernity”, *Times Literary Supplement*, 20 de febrero de 1987, citado en HARVEY D (1998), *La condición de la posmodernidad*, Amorrortu editores, Buenos Aires, pp. 23-24.

FOSTER Hal (Ed), *La posmodernidad*, Editorial Kairós, Barcelona,

GIROUX Henry A. (2003), *Cine y entretenimiento – Elementos para una crítica política del filme*, Paidós, Barcelona

GURR Jens Martin (2008), *The Mass-Slaughter of Native Americans in Jim Jarmusch's Dead Man - A Complex Interplay of Word and Image*, en *Proceedings of the 2006 "Words and Images" Conference of ASNEL*, ed. Michael Meyer, Rodopi, Amsterdam.

HABERMAS J (1980), “La modernidad, un proyecto incompleto” en FOSTER H (Ed), *La posmodernidad*, Editorial Kairós,

HARVEY David (1998), *La condición de la posmodernidad*, Amorrortu editores, Buenos Aires

HASSAN I (1975), *Paracriticisms: seven speculations of the times*, Urbana Ill. (1985) “The culture of postmodernism”, *Theory, culture and society*, pp. 123-124, citado en

HARVEY D (1998), *La condición de la posmodernidad*, Amorrortu editores, Buenos Aires.

HEBDIGE Dick (2002), *Subcultura – El significado del estilo*, Paidós, Barcelona

HERNÁNDEZ RUIZ, Javier (2003), *Todo está en tránsito*, en CASAS Quim (Ed) (2003), *Jim Jarmusch – itinerarios al vacío*, obra colectiva, T&C, Madrid

HERTZBERG Ludwig (2001) (Ed), *Jim Jarmusch – Interviews*, University Press of Mississippi

- HILLIER Jim (Ed) (2001), *American Independent Cinema*, , British Film Institute
- HOUSE Ernest y R. HOWE Kenneth (2001), *Valores en evaluación e investigación social*, Ediciones Morata.
- JAMESON Frederic (1985), “Posmodernismo y sociedad de consumo” en FOSTER H (Ed), *La posmodernidad*, Editorial Kairós, Barcelona.
- JULLIER Laurent (1997), *L'écran post-moderne*, L'Harmattan, París
- KUMAR Krishnan (1978), *Prophecy and Progress: The Sociology of Industrial and Postindustrial Society*, Harmondsworth, Penguin, Londres.
- LADERMAN David (2002), *Driving Visions – Exploring the Road Movie*, University of Texas Press
- LASH Scott (1990), *Sociology of Postmodernism*, Routledge, Londres.
- LEVY Emmanuel (1999), *Cinema of Outsiders*, New York University Press, Nueva York.
- LEWY Shawn (2001), *Postcards From Mars*, en *American Independent Cinema*, British Film Institute.
- LIPOVETSKY Gilles (1983), *L'ère du vide*, Folio, París.
- LIPOVETSKY Gilles & SERROY Jean (2009), *La pantalla global - Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*, Anagrama, Barcelona.
- LONG Elizabeth (1985), *The American Dream and the Popular Novel*, Routledge, Londres.
- LYON David (1994), *Postmodernidad*, Alianza Editorial, Madrid
- LYOTARD Jean-François (1979), *La condition postmoderne*, Les Éditions de Minuit, París.
- MAHONEY Elisabeth (1997), *The People in Parentheses, space under pressure in the post-modern city* in David B. Clarke (ed), *The Cinematic City*, Routledge, Londres.
- MARCUS Greil (1998), *Lipstick Traces - Une histoire secrète du vingtième siècle*, Folio, París.
- MARÍN Enric y TRESSERRAS Joan Manuel, *Cultura de masses i postmodernitat* (1994), Edicions 3 i 4, Valencia.

MARTI Josep (2000), *Más allá del arte - La música como generadora de realidades sociales*, Deriva Editorial, Sant Cugat del Vallès.

McGUIGAN Cathleen, (1990), *Shot by shot: Mystery Train*, en HERTZBERG Ludwig (2001) (Ed), *Jim Jarmusch – Interviews*, University Press of Mississippi

MOLINA FOIX Vicente (1995), *El cine posmoderno, un nihilismo ilustrado*, en “Historia general del cine”, vol. XII, Cátedra, Madrid

MONGIN Olivier (1999), *Violencia y cine contemporáneo*, Paidós, Barcelona

MORLEY David (1998), “El posmodernismo: una guía básica”, en *Estudios culturales y comunicación*, Paidós, Barcelona

MUÑOZ Blanca (1995), *Teoría de la pseudocultura*, Fundamentos, Madrid

ODINA Mercedes y HALEVI Gabriel (1997), *América Sociedad Anónima*, Planeta, Barcelona.

OTOMO Ryoko (2001), *The Way of the Samurai - Ghost Dog, Mishima and Modernity's Other*, Japanese Studies, Vol. 21, N°1, Monash University

PIERSON John (1995) *Spike, Mike, Slackers & Dykes: A Guided Tour Across American Independent Cinema*, Hiperion, Nueva York

POGGIOLI, R (1968), *The theory of the avant-garde*, Cambridge, Mass, citado en HARVEY D (1998), *La condición de la posmodernidad*, Amorrortu editores, Buenos Aires

RICE Julian (2012), *The Jarmusch Way: Spirituality and Imagination in Dead Man Ghost Dod and The Limits of Control*, Scarecrow Press, Maryland.

RODRIGUEZ Miguel Ángel (1998), *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual*, Paidós, Barcelona

ROSENBAUM Jonathan (1994), *Regis Filmmaker's Dialogue: Jim Jarmusch*, en HERTZBERG Ludwig (2001) (Ed), *Jim Jarmusch – Interviews*, University Press of Mississippi

RUIZ DE SAMANIEGO Alberto (2004), *La inflexión posmoderna: los márgenes de la modernidad*, Akal, Madrid.

SANTE Luc (1989), *Mystery Man*, en HERTZBERG Ludwig (2001) (Ed), *Jim Jarmusch – Interviews*, University Press of Mississippi

STAM Robert, BURGOYNE Robert & FLITTERMAN-LEWIS Sandy (2002), *New Vocabulary in Film Semiotics*, Routledge, Nueva York

SUÁREZ Juan A.(2007), *Jim Jarmusch*, University of Illinois Press, Chicago.

TAYLOR Brandon (1987), *Modernism, post-modernism, realism: a critical perspective for art*, Winchester, citado en HARVEY David (1998), *La condición de la posmodernidad*, Amorrortu editores, Buenos Aires

VATTIMO Gianni (1985), *El fin de la modernidad*, Gedisa, Barcelona,

VENTURI Robert (1977), *Complejidad y contradicción en arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona

VIEJO Breixo (2001), *Jim Jarmusch, el sueño de los justos*, Ediciones JC, Madrid.

VVAA (1998), *Estudios culturales y comunicación*, Paidós, Barcelona

WILSON Elizabeth (1988), *Hallucinations: Life in the Postmodern City*, Radius, Londres.

ZUBIETA Ana María y otros (2000), *Cultura Popular y cultura de masas*, Paidós, Buenos Aires

TRABAJOS ACADÉMICOS

LACKEY Eric (2012), *Arbitrary Reality: The Global Art Cinema of Jim Jarmusch*, Film and Media Studies and the Graduate Faculty of the University of Kansas. Tesis doctoral disponible en:
http://kuscholarworks.ku.edu/dspace/bitstream/1808/10864/1/Lackey_ku_0099M_12417_DATA_1.pdf

MURILLO Céline (2008), *L'esthétique des films de Jim Jarmusch: répétition et référence*, Tesis Doctoral, Université de la Sorbonne, París.

PRENSA

BURROUGHS William (1978), *The Limits of Control*, en Semiotext(e): Schizo-Culture, vol. III, nº2, pp 38-42. (disponible en http://media.aphelis.net/wp-content/uploads/2011/02/BURROUGHS_1978_The_Limits_of_Control.pdf)

CANO GÓMEZ A.P. (2008), *El relato de la posmodernidad*, en Revista do NP Comunicaçao Audiovisual da Intercom, Sao Paulo, v.1, n.1

COLBATH Thomas & BLUSH Steven (1996), *Jim Jarmusch Interview*, en Seconds Magazine, núm 37

GONZALES Paule (2007), *Hollywood fascine les fonds d'investissement*, Le Figaro, 18 de mayo de 2007

HIGINEN, Erwan & JOYARD Olivier (1999), *L'homme qui aimait les livres: entretien avec Jim Jarmusch*, Les Cahiers du Cinéma nº539, octubre de 1999, pp.35-37.

JACOBSON Harlan (1985), *Three guys in three directions / Stranger Than Paradise's \$120,000*, Film Comment vol. 21, nº1, p.62

LINNETT Richard (1985), *As American As You Are: Jim Jarmusch and Stranger Than Paradise*, Cineaste nº14, pp 24-26

ROSENBAUM Jonathan (2000) , *International Sampler*, Chicago Reader, 30 de marzo de 2000.

VILA-MATAS Enrique (2013), *El día de todo el mundo*, en El País, 30 de abril de 2013

INTERNET

ABEEL Erica (2003), *Looking For Love Over Nicotine and Caffeine; Jim Jarmusch Talks About Coffee and Cigarettes* en http://www.indiewire.com/people/people_030925jarmusch.html
Última consulta: 23/11/06

CALVO Alejandro G (2009), *Planeta Jarmusch*, El Cultural, 2 de octubre de 2009, en http://www.elcultural.es/articulo_imp.aspx?id=25942
Consulta: 22/04/12

FELDMAN Jim (1992), *The Passenger*, en http://jim-jarmusch.net/films/night_on_earth/read_about_it/the_passenger_interview_in_.html
Última consulta: 14/03/08

GONZALES Eric (2004), *Jim Jarmusch's Aesthetics of Sampling*, en *Kinema, a journal for film and audiovisual media*,
<http://www.kinema.uwaterloo.ca/article.php?id=60&feature>
Última consulta: 22/04/12

HASSAN Ihab (1987), *Toward a Concept of Postmodernism*, in
<http://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/HassanPoMo.pdf>
Última Consulta: 22/07/14

KILDARE COTTREL Adam (2010), *Poets of the Flesh, Jugglers of the Mundane: Serious Endurance and The Limits of Control*,
[http://www.worldpicturejournal.com/WP_9/PDFs/Cottrel%20\(WP9\).pdf](http://www.worldpicturejournal.com/WP_9/PDFs/Cottrel%20(WP9).pdf)
Última consulta: 22/04/12

LAKLY David (1999), *A Sad and Beautiful World: The Films of Jim Jarmusch, an American Independent Auteur*, en <http://jimjarmusch.tripod.com/dissprop.html>
Última consulta: 03/04/04

LAWLOR Colin (1999), *Jim Jarmusch - A (Post)modern interpretation*, en
<http://jimjarmusch.tripod.com/lawlor.html>
Última consulta: 03/04/04

MARCUS Greil (1999), *Dead Again*, en <http://www.salon.com/1999/12/02/deadman>
Última consulta: 03/04/04

O'HEHIR Andrew (2009), *Jim Jarmusch Takes Control*, en
<http://www.salon.com/2009/04/30/jarmusch/>
Última consulta: 22/04/12

ORTIZ, Lorena (2011), *Jarmusch y los outsiders del sueño americano*, en
<http://www.elojoquepiensa.net/elajoquepiensa/index.php/articulos/160>
Última consulta: 25/06/06

RIVEST David (1998), *Mélancolie et perversité / postmodernité*, en
www.webbynerd/artifice/dossierarchives/archivescine.htm
Última consulta: 11/02/09

ROSENBAUM J (1996), *Acid Western, Chicago Reader – on film*,
<http://www.chireader.com/movies/archives/0696/06286.html>, 28 de junio de 1996.
Última consulta: 27/03/03

THILTGES Amy (2002), *The Semiotics of Alienation and Emptiness in the films of Jim Jarmusch*, en http://jim-jarmusch.net/biblio/online/amy_thiltges_the_semiotics_.html
Última consulta: 11/03/08

VILLELLA Fiona A, *Lost in Paradise: the cinema of Jim Jarmusch*, en <http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/firstrelease/fr1201/fvfr13a.htm>
Última consulta: 03/04/04

WILLIAMS David E. (2000), *White Night: an interview with Jim Jarmusch*, en <http://www.filmthreat.com/interviews/13/>
Última consulta: 03/04/04

<http://www.imdb.com>
Última consulta: 03/05/14

<http://www.sundancechannel.com/focus/jarmusch/html>
Última consulta: 03/10/10



Universitat Ramon Llull

Aquesta Tesi Doctoral ha estat defensada el dia ____ d _____ de 2014

al Centre _____

de la Universitat Ramon Llull

davant el Tribunal format pels Doctors sotasignants, havent obtingut la qualificació:

President/a

Secretari/ària

Vocal

Doctorand/a
