

Discurso y Tecnologías: aproximaciones interdisciplinares. Universidad de Murcia. Facultad de Filosofía y Facultad de Comunicación y Documentación. 30003 Murcia.

Jim Jarmusch: Del “insomnio americano” al “insomnio universal” (1980-1991)

*Jim Jarmusch: From the American to the Worldwide Insomnia (1980-1991)**

Recibido: 5 de octubre de 2009

Aceptado: 17 de noviembre de 2009

RESUMEN: El presente texto aborda el tránsito del análisis del “insomnio americano” al estudio del “insomnio universal” dentro del primer período de la filmografía del director norteamericano Jim Jarmusch. El insomnio americano debe ser entendido como la crítica al sueño americano y al American Way of Life tal y como se representó, sobre todo, en el cine hegemónico de los años 80. Jarmusch lleva a cabo dicha crítica tanto en el plano formal como por lo que respecta a los contenidos y a la temática. El objeto de este trabajo es mostrar cómo el insomnio americano se hace extensivo al resto del mundo de manera progresiva y alcanza su máxima expresión filmica en *Noche en la Tierra* (*Night on Earth*, 1991) y coincidiendo con el final del período Reagan.

Palabras clave: Jarmusch, Reagan, sueño americano, American Way of Life, Vietnam, statu quo.

ABSTRACT: : *This paper tackles the transit from the analysis of the American Insomnia to the study of the Worldwide Insomnia in the first period of Jim Jarmusch's films. The American Insomnia must be understood as a criticism of the American Dream and the American Way of Life, especially as it was represented in the hegemonic cinema during the 80's. Jarmusch carries out that criticism in the formal and subject matter levels. The object of this paper is to show how the American Insomnia becomes a Worldwide Insomnia progressively, reaching its top with *Night on Earth* (1991) and coinciding with the end of the Reagan in-office period.*

Key words: *Jarmusch, Reagan, American Dream, American Way of Life, Vietnam, Status Quo.*

* El autor agradece a Susana Torrado Morales sus sugerentes aportaciones y las correcciones hechas al original.

Introducción

JUN: *Duermes demasiado.
Te pasas media vida en tus sueños.*
MITZUKO: *Sí... pero dormir es maravilloso.
Y cuando te mueres ya no duermes nunca más.
O sea, que no sueñas.*

Con este fragmento de un diálogo entre Jun (Nasatoshi Nagase) y Mitzuko (Youki Kudoh), dos de los protagonistas de *Mystery Train* (Jim Jarmusch, 1989) se inicia nuestra reflexión sobre el “insomnio americano”. Sin duda, se podría comparar esta afirmación de Mitzuko con la siguiente procedente de un relato de Raymond Carver: “Estoy como desquiciado de no dormir. Daría cualquier cosa, casi cualquier cosa, por poder conciliar el sueño, por dormir el sueño de los justos”¹. La metáfora del sueño y el insomnio vertebrará todo el texto, ya que refleja perfectamente aquello que se quiere dibujar, a saber, el insomnio americano como oposición a la forma de representación (sobre todo, durante los años ochenta) del sueño americano.

Sin duda, ningún producto cultural surge de la nada. En mayor o menor medida, todos ellos dependen o están sujetos a unos parámetros históricos y responden a las tensiones propias de una época. El caso del director norteamericano Jim Jarmusch no es una excepción. En mi opinión, su filmografía está dividida en dos etapas (hasta la fecha): De *Permanent Vacation* (1980) a *Noche en la Tierra* (*Night on Earth*, 1991) y de *Dead Man* (1995) hasta el día de hoy². *Noche en la Tierra* supone una especie de filme-puente entre los dos períodos, dado que presenta elementos propios del primero pero ya anticipa en gran medida la dirección que tomaría la producción posterior del cineasta norteamericano. Tal y como se verá en las páginas siguientes, el primer período del cine de Jarmusch se caracteriza, en el plano formal, por una cierta experimentación y renovación de los patrones tradicionales de estructuración de un filme y, por lo que respecta al contenido, por un ataque directo a los estereotipos americanos. A partir de *Noche en la Tierra*, su obra se aproxima, aunque guardando las distancias, al cine más convencional o *mainstream*. Con esto no quiero afirmar que Jim Jarmusch sea un director de masas o ca-

¹ Del relato “Menudo”, recogido en CARVER, Raymond, *Tres rosas amarillas*, Anagrama, Barcelona, 2003 (4ª ed.), pp. 73-74.

² El presente texto coincide con el reciente estreno de *Los límites del control* (*In the Limits of Control*, Jim Jarmusch, 2009).

racterizado por su comercialidad. No obstante, una mayor presencia de sus largometrajes en las salas convencionales³, la aparición de estrellas de cine en sus trabajos y un lenguaje fílmico más estandarizado dan cuenta de un determinado giro dentro de sus planteamientos.

El objeto del presente trabajo es, por una parte, mostrar a través de cuatro ejemplos cómo el ataque al sueño americano y a la visión estereotipada del modo de vida americano se llevan a cabo temática y formalmente, de manera simultánea –resulta imposible separar ambas críticas en las películas de nuestro director–. Del mismo modo, se pretende analizar la progresiva generalización de la problemática resumida en lo que, en la línea de otros autores⁴, se ha denominado *insomnio americano* hasta convertirse en lo que se puede considerar el *insomnio universal*.

Es importante señalar que el primer período del cine de Jarmusch coincide en el tiempo con el llamado período Reagan, caracterizado a su vez por el intento de ahuyentar el síndrome de Vietnam y de rescatar los viejos valores tradicionales que, en palabras de críticos como Robin Wood o Fred Pfeil, se resumiría en una norma concreta: la primacía del hombre blanco y heterosexual⁵. Si se considera que la etapa de Jarmusch que va a ser analizada comprende de 1980 a 1991 y, considerando que el período Reagan tuvo lugar de 1981 a 1989, es fácil establecer una relación entre la producción jarmuschiana y los problemas a los que Norteamérica se enfrentaba en esos momentos⁶. No deseo sugerir que se dé una relación entre la obra de Jarmusch y la política seguida por Reagan. De hecho, una vez analizada su producción, es difícil hablar de un enfoque politizado en la obra del director de *Extraños en el paraíso*. El propio Jarmusch sostiene: “Tengo fuertes convicciones políticas, pero no considero que mi trabajo sea el lugar donde manifestarlas”⁷. No

³ A partir de *Dead Man* (1995), la primera película del segundo período, todos sus largometrajes llegarían ya doblados a las pantallas españolas.

⁴ Véase, por ejemplo, VIEJO, Breixo, *Jim Jarmusch y el sueño de los justos*, J&C Editores, Madrid, 2001. Es importante señalar que, a fecha de hoy, existen algunos monográficos, recopilatorios de entrevistas y ensayos sobre la obra de Jim Jarmusch, pero escasos artículos de investigación sobre esta.

⁵ Véase WOOD, Robin, *Hollywood from Vietnam to Reagan... And beyond*, Columbia University Press, New York, NY, 2003 y PFEIL, Fred, “From Pillar to Postmodern: Race, Class, and gender in the Male Rampage Film”, en LEWIS, Jon (ed.), *The New American Cinema*, Duke University Press, Durham y London, 1998, pp. 146-186.

⁶ La relación del cine de Jarmusch con el denominado período Reagan ha sido analizado por RÓDENAS, Gabri, “Jarmusch Vs Reagan”, *Odisea. Revista de estudios ingleses*, 2009.

⁷ Jarmusch entrevistado por Luc Sante y recogido en HERTZBERG, Ludvig (ed.), *Jim Jarmusch. Interviews*, University Press of Mississippi, MS, 2001, p. 97. Traducción del autor.

obstante, es posible afirmar (y pretendo mostrarlo en este artículo) que parte de sus ataques están dirigidos hacia la representación del sueño americano y el *American Way of Life* durante los 80. El cine, en un cierto sentido, no hizo sino reproducir las preocupaciones de América en esa década y, al igual que las propuestas de Reagan, trató de insuflar energía al espíritu americano, todavía acosado por el fantasma de Vietnam. En el siguiente apartado dibujaré el contexto en el que surge el cine de Jim Jarmusch.

1. Contexto histórico y cultural

Jim Jarmusch comienza a trabajar a principios de los 80. Su primer largometraje, *Permanent Vacation* (1980), no será tenido en cuenta por mí en este texto dado que considero que no guarda mucha relación con el resto del corpus fílmico del director que nos ocupa. En cualquier caso, ya se perfilan ahí algunos de los aspectos posteriormente desarrollados por este autor: narración débil⁸, vagabundeo, importancia de la música más allá de ser un mero aderezo, rechazo del sueño americano y esperanza en el “extranjero” como “salvador”. Es importante señalar que, a pesar de esta relación de aspectos habituales en las obras de Jarmusch, en este filme se hallan dibujados de un modo muy débil, de modo que el espectador/crítico se ve obligado a ser muy caritativo para establecer una relación sólida entre la ópera prima y el resto de trabajos del autor.

Si algo caracteriza a la década de los 80 desde nuestros presupuestos teóricos es el deseo de ahuyentar el fantasma de Vietnam. La Guerra de Vietnam había terminado en 1975 y había dejado a los Estados Unidos en una situación económica desfavorable y, sobre todo, sumidos en el descontento. La política de Reagan, como ya ha sido señalado, supuso un intento fuerte de devolver la alegría y la confianza al pueblo americano. Nada mejor que el cine para llevar a cabo una “recreación” triunfalista de la sociedad estadounidense. Los directores de cine a través de sus trabajos audiovisuales pidieron al espectador que contemplase sus películas (e incluso el mundo) con ojos de niño o “como un adulto infantilizado, un adulto que quisiera ser un niño”⁹. Esta estrategia no era del todo nueva. Steven Spielberg y George Lucas ya lo

⁸ También puede ser considerada, tal y como sugiere VIEJO, Breixo, *op. cit.*, *narración de-en-medio* (in-between), esto es, aquella que da cuenta de lo que sucede en los intervalos descuidados de un modo habitual por el cine convencional, eliminados mediante una elipsis.

⁹ WOOD, Robin, *op. cit.*, p. 145. Traducción del autor.

habían sugerido a finales de los setenta con sus respectivos largometrajes *Tiburón* (*Jaws*, 1975) y *Stars Wars* (1977). Pero en los 80, dicho planteamiento se convirtió en una suerte de norma. Recuérdense trabajos como *Porky's* (Bob Clark, 1981) y sus secuelas, *En busca del arca perdida* (*Raiders of the Lost Ark*, Steven Spielberg, 1981) y también las siguientes entregas de la saga¹⁰, *E.T.* (Steven Spielberg, 1982), *The Goonies* (Richard Donner, 1985), *Los cazafantasmas* (*Ghostbusters*, Ivan Reitman, 1984) o *Regreso al futuro* (*Back to the Future*, Robert Zemeckis, 1985), etc. Estas películas mostraban el nuevo estilo dinámico¹¹ y desenfadado que se pretendía transmitir a la población a modo de cortina de humo u opiáceo.

Dentro de los trabajos al margen de Hollywood o con presupuestos más modestos, en apariencia subversivos, la ideología imperante era casi idéntica. Sirvan como ejemplo los largometrajes cargados de una excesiva violencia y con alto contenido sexual como los protagonizados por Charles Bronson –que extremaban los planteamientos de *Taxi Driver* (1976) de Martin Scorsese, las creaciones Sam Peckinpah, los papeles de Clint Eastwood o del propio Bronson durante los 70, con la primera entrega del *Justiciero de la ciudad* (*Death Wish*, Michael Winner, 1974)– etc. He elegido este tipo de filmes porque tuvieron una presencia considerable durante los primeros años de la década, hasta ser suplantados por las películas *High Concept*¹² que incorporaban un mayor grado de “sensibilidad” (no hay que olvidar que la mujer se convirtió en un nuevo mercado objetivo). El giro estilístico es fácil de dibujar: de las películas de Bronson o de artes marciales americanas a las de Arnold Schwarzenegger o Sylvester Stallone (“Rambo [...], quien lucha y gana por sí mismo una segunda Guerra de Vietnam en el terrible año de la reelección de Reagan”¹³); de estas a las obras interpretadas por Mel Gibson o Bru-

¹⁰ Los años 80 fueron los años de las secuelas, algo, en palabras del propio Jarmusch, que podía considerarse “una plaga en Hollywood”, CARR, Jay, “Jim Jarmusch: A Little Nervous”, *The Boston Globe*, Boston, 17 de septiembre de 1986; véase también WOOD, Robin, *op. cit.*, p. 144.

¹¹ “Si el cine de los 80 destacó por algo fue por su colorido y sus aires casi festivos”, GUILLÉN, Sergio y PUENTE, Andrés, *80 películas de los 80*, T&B, Madrid, 2008, p. 153.

¹² La película de *High Concept*, en términos generales, es aquella que se basa menos en una historia bien desarrollada que en la presencia de grandes estrellas, bandas sonoras comerciales, posibilidad de obtención de beneficios a través de *merchandising*. Ejemplos de este tipo de cine durante la década de los ochenta serían *Top Gun* (Tony Scott, 1986), *Rambo (First Blood II)*, George P. Cosmatos, 1985) o *Batman* (Tim Burton, 1989) y, en la actualidad, existen ejemplos como la serie de *Spiderman* dirigida por Sam Raimi o la de *El señor de los anillos*, por Peter Jackson.

¹³ PFEIL, Fred, *op. cit.*, p. 148. Traducción del autor.

ce Willis¹⁴, con menos esteroides pero con una ideología muy similar que podría resumirse del siguiente modo: “Mira lo que sucede cuando tú (mujer) abandonas el hogar, tratas de ganar más dinero y más independencia, y, sobre todo, tratas de compararte con un hombre”. Según este esquema, la felicidad reside en el retorno al *statu quo ante*. El héroe de turno (siempre varón en última instancia, a pesar de la presencia de valerosas mujeres) salva sin ayuda de las fuerzas del orden a su familia, a América o incluso al mundo entero¹⁵. La relación entre ambos tipos de producciones, las de entretenimiento y las más violentas, es evidente: tanto unas como otras defienden los valores tradicionales americanos y postulan un regreso a ese pasado feliz.

Tal y como afirmé al principio del presente texto, también estas películas presentaban un estilo cinematográfico acorde con los contenidos y, sobre todo, con el espíritu joven, dinámico y desenfadado que se intentaba transmitir. En el plano visual, las películas de los ochenta estaban saturadas de planos cortos, de escasa duración, de muchos movimientos de cámara, de montaje frenético, de innovación referida a los efectos especiales... (tendencia, por lo demás, que no ha hecho sino recrudescerse con el tiempo).

Frente a este tipo de planteamientos se hallan las propuestas de Jim Jarmusch. En una época donde nociones como “posmodernidad” comenzaban a asentarse, incluso en el panorama cinematográfico, este director ofrecía películas que evocaban al cine de arte y ensayo, insertado de pleno en la denominada “modernidad cinematográfica”. En lugar de vértigo, lo que se encuentra en los films de Jarmusch es quietud. Frente a la cantidad y variedad de planos empleados en el cine hegemónico, Jarmusch limitó el número y el tipo de estos. Por ejemplo, *Extraños en el paraíso* (*Stranger than Paradise*, 1984) consta tan sólo de sesenta y siete planos. Adviértase que una película convencional tiene entre trescientos cincuenta y seiscientos cincuenta planos (más si se trata de un film de mucha acción). Si se tiene en cuenta que la duración total del largometraje es de 89 minutos (lo mismo que un largometraje estándar), la duración de cada plano es casi seis veces superior. Cada pla-

¹⁴ Entre las que destacarían las series de *Arma letal* y *La jungla de cristal*.

¹⁵ Una excepción a este planteamiento lo encontramos en los filmes de terror, donde el eterno retorno del monstruo simboliza la imposibilidad de regresar a dicho *statu quo ante* o incluso donde se llega a sostener que el monstruo en sí es fruto de dicho estado de las cosas. Sobre esto véase, por ejemplo, LOSILLA, Carlos, *El cine de terror. Una introducción*, Paidós, Barcelona, 1993. Wood, en el texto mencionado, también dedica algunas páginas a esta cuestión: WOOD, Robin, *op. cit.*, pp. 168-179. Durante los ochenta, década de secuelas, se dieron numerosos ejemplos con sagas como *Pesadilla en Elm Street*, *Viernes 13* o *Hellraiser*.

no roza el denominado plano secuencia. A esto se añade que no hay en este filme ningún primer plano (sino planos generales y algún plano medio muy abierto), ni plano/contraplano (ni uno sólo)¹⁶. La cámara permanece inmóvil, como en los trabajos de Ozu o Bresson¹⁷. Se puede sin lugar a dudas afirmar que Jarmusch recurre a los mecanismos de distanciamiento en lugar de los clásicos mecanismos de identificación. La austeridad formal de los trabajos del director de Akron, unida a la parquedad de sus personajes y al estatismo de las tramas, daría pie a que se hablase de minimalismo jarmuschiano, lo que contrasta de forma llamativa con el "maximalismo" del cine hollywoodiense, preocupado por el constante impacto visual y por la búsqueda de lo novedoso¹⁸.

Antes de entrar de lleno en el análisis de las cuatro películas que ilustran perfectamente el cambio de rumbo del cine de Jarmusch, me gustaría mostrar una serie de breves anotaciones acerca del "sueño americano". En líneas generales, pretendo mostrar el sueño americano como la idea según la cual en los Estados Unidos cada uno puede llegar a ser lo que se proponga al margen de la raza, el género, el estatus social o el poder adquisitivo¹⁹: la visión de América como la tierra de las oportunidades (para todos). Y aquí empiezan los problemas. Si se deja a un lado el hecho de que, en palabras del propio Jarmusch, América "se construyó sobre un intento de genocidio"²⁰ (de los indios nativos) y que después se llevó a cabo la segregación del pueblo negro, la pregunta es: ¿De verdad puede todo el mundo alcanzar el sueño americano? Jim Jarmusch rueda películas sobre los *outsiders* del sueño americano, sobre aquellos que han perdido la fe en él. Sin lugar a dudas, el insomnio americano había sido filmado con anterioridad. Piénsese en la ya mencionada *Taxi Driver*, donde un "insomne" Travis Brickle (Robert de Niro), deambula por

¹⁶ Véase ANDREW, Geoff, *Stranger than Paradise*, Prion Books, London, 1999, p. 139. En honor a la verdad, todos los estudiosos han advertido este detalle.

¹⁷ La relación de Jarmusch con otros cineastas aquí mencionados, como Bresson u Ozu, pero también John Cassavetes –entre otros–, fue analizada en profundidad por el autor en su tesis doctoral *Jim Jarmusch: Lecturas sobre el insomnio americano (1980-1991)*, que se publicará en breve. Las limitaciones de espacio me impiden llevar a cabo aquí una comparativa más pormenorizada.

¹⁸ Sobre el impacto de lo *escópico* en el cine, o *la imagen que golpea el ojo*, véase COMPANY, Juan Miguel y MARZAL, José Javier, *La mirada cautiva. Formas de ver en el cine contemporáneo*, Generalitat Valenciana, Valencia, 1999, p. 45.

¹⁹ Resulta muy interesante, y no exento de elementos demoledores, el recorrido por el universo norteamericano que lleva a cabo Vicente Verdú, VERDÚ, Vicente, *El planeta americano*, Anagrama, Barcelona, 1996.

²⁰ ROSENBAUM, Jonathan, *Dead Man*, British Film Institute, London, 2000, p. 37.

la noche neoyorquina, ejemplo perfecto de lo que Robin Wood ha denominado la “Excremental City”²¹ o en los trabajos de Paul Schrader²², entre otros. Pero la diferencia radica en el enfoque. En el caso de Jarmusch, el retrato del insomnio americano está exento de dramatismo o fatalismo y una de sus estrategias es el constante recurso al humor. Voy a proceder ahora al análisis de algunos casos concretos, a fin de ilustrar de una manera más gráfica mis afirmaciones.

2. Golpe al clasicismo: *Extraños en el paraíso* (*Stranger than Paradise*, 1984)

Extraños en el paraíso contiene un número considerable de estilemas que se convertirían con el paso del tiempo en el sello personal de la producción jarmuschiana. Lo primero que llama mi atención es la particular estructura del filme. En apariencia, se ciñe al esquema clásico (aristotélico). Si bien, esto no es más que otro ejemplo de la ironía del autor. Resulta lícito pensar que el largometraje se estructura ciñéndose a un modelo de presentación, un nudo y un desenlace. Pero, si se presta atención, se descubre fácilmente que en realidad se trata de una trama fragmentada²³. La fragmentación es, además de un rasgo del cine de Jarmusch, un reflejo de la sociedad norteamericana de los 80²⁴. La película está dividida en tres partes: “El nuevo mundo”, “Un año después” y “Paraíso”, aunque, en el fondo, todo el trabajo es un gran bloque. Los cortes no están realizados de una manera que permita al espectador distinguir entre una sección y otra, solapándose todas ellas. Dentro del plano narrativo esto se aprecia en la acción de los personajes: se limitan a jugar a las cartas y a apostar al margen de dónde se hallen. Es decir, reproducen la trama hasta el infinito.

La linealidad de la acción se ve bruscamente interrumpida por unos golpes de pantalla en negro, que sustituyen así las transiciones al uso (corte, encadenado, fundido a negro, etc.). Tales fotogramas en negro representan el

²¹ WOOD, Robin, *op. cit.*, p. 46

²² Destacan sin duda *Hardcore* (1979) o *Auto Focus* (2002) que, a pesar de estar producida en 2002, remite a las décadas de los sesenta y setenta. En ellas, Schrader explora el lado sórdido y poco encantador de América.

²³ La fragmentación es un rasgo común del cine a partir de los años cincuenta (la llamada *modernidad cinematográfica*) y tiene que ver con la ruptura de la linealidad narrativa, tal y como sugiere el modelo clásico, no con el hecho de que un filme (o relato) esté estructurado en varios bloques.

²⁴ Cfr. LONG, Elizabeth, *The American Dream and the Popular Novel*, Routledge, London, 1985.

deseo del director de filmar la vacuidad del tiempo, de recoger los momentos muertos en los que parece no suceder nada. Esta doble operación (formal y temática) supone un golpe, en primer lugar, a la concepción aristotélica de la trama²⁵ y, en segundo, al imperativo de dinamismo y resolución de conflictos asumido por el cine hegemónico (de los 80, pero también por el cine actual). Es importante señalar que esos "tiempos muertos" en realidad no son tan muertos. A este giro me gusta llamarlo "narración de en medio (*in between*)", tal y como sugiere Breixo Viejo. Adviértase la diferencia con respecto al cine convencional: en este caso, se mostraría el punto inicial y después el punto de llegada, mediante una elipsis de lo que sucede entre ambos puntos. Jarmusch, por el contrario, se centra en lo que existe entre esos dos puntos, interesado en aquello que el cine hegemónico desdeña. Sin duda, en este extremo, el peso de John Cassavetes es innegable²⁶. *Extraños en el paraíso*, como la mayor parte de la producción de Jarmusch durante su primera etapa es una enorme acción fuera de campo (en la línea de Bresson u Ozu). Lo que no se ve es tan relevante (o más) como lo que se muestra.

Otra de las características del filme es su estructura circular: el largometraje comienza y termina del mismo modo, con un plano de un avión que despega. Los sentidos de sendos planos no coinciden. De hecho son antinómicos (el primero de ellos remite a una llegada y el segundo a una partida) pero remiten al concepto de bucle. La circularidad, como se verá, está presente en todos los trabajos del primer período del cine de Jarmusch y en alguno de los del segundo, como *Flores rotas* (*Broken Flowers*, 2005). En *Extraños en el paraíso*, el hecho de retratar los tiempos muertos y la circularidad remiten a una concepción del tiempo congelado, suspendido. De este modo, el director expresa su rechazo del tiempo presente, esto es, del *statu quo*. Tal rechazo, y su consecuente manifestación fílmica, se irá haciendo cada vez más sofisticado de una manera progresiva a lo largo de su filmografía, como se tendrá ocasión de comprobar a lo largo de estas páginas. Desde una perspectiva visual, cada uno de los trabajos de la primera etapa comienzan y termi-

²⁵ Los detalles de este enfoque se encuentran en la clásica obra de Aristóteles *Poética*. En este texto se ha tenido en cuenta la siguiente edición: ARISTÓTELES, *Poética*, Alianza, Madrid, 2004.

²⁶ Uno de los ejemplos más notables es el vagabundeo de Cosmo (Ben Gazzara) en *El asesinato de un corredor de apuestas chino* (*The Killing of a Chinese Bookie*, John Cassavetes, 1976-1978). Más relevante que el asesinato es el paseo por las calles vacías, la visita a una hamburguesería, es decir, el reflejo de lo que acaece entre los dos puntos que se suelen considerar importantes.

nan del mismo modo: *Extraños en el paraíso* con un plano de un avión que despega; *Bajo el peso de la ley* (*Down by Law*, 1986) con la recuperación de la identidad de los personajes simbolizada por la forma de vestir –la cuestión del estilo en los filmes de Jarmusch es clave²⁷–. Del mismo modo, en *Mystery Train* (1989) el largometraje se inicia y termina con un plano de un tren que llega a su destino al principio y abandona la ciudad al final, rumbo a un lugar indeterminado mientras que en *Noche en la Tierra* (*Night on Earth*, 1991) se logra gracias a la presencia de un globo terrestre girando²⁸.

Desde un punto de vista narrativo se puede apreciar mejor la progresiva afinación de la crítica o el rechazo del tiempo presente. Baste señalar el anacronismo de los objetos en las películas del director objeto de estudio en este texto: cerillas o mecheros tipo *Zippo* para encender los cigarrillos (en lugar de un encendedor corriente), ropajes pasados que remiten a la época del rock and roll, cafeterías con un *look* anticuado, *jukebox* para poner música o, centrándonos en *Extraños en el paraíso*, los viejos radiocasetes o la vestimenta que combina el estilo *beat* de los 50 y la estética *mod* de los sesenta... Todo ello remite a un tiempo pasado: la “Pie & Coffee Generation” de Abbott y Costello, en palabras de Geoff Andrew²⁹, aunque la sustituye por una generación de café y cigarrillos³⁰, mucho más decadente y desencantada. La remisión a un pasado en apariencia mejor (o más feliz) tampoco es inocente. Tal y como he sugerido, Jarmusch ataca la noción de sueño y estilo de vida americanos desde sus orígenes. Entre 1919 y 1929, Norteamérica experimentó una reactivación económica que contribuyó a la uniformización del ciudadano. Comenzó entonces a hablarse de ese *American Way of Life*³¹. Tuvo

²⁷ En honor a la verdad, debo señalar que en *Bajo el peso de la ley* se hace más difícil establecer dicha repetición formal al principio y al final del largometraje (pero sí a lo largo de este, por lo que respecta a la estructura de los dos grandes bloques que componen la película), tan acentuada en el resto de trabajos. La repetición es más sutil: al principio Jack (John Lurie) y Zack (Tom Waits) visten de un modo muy determinado. Casi al final del largometraje se ven obligados a aceptar una ropa que, irónicamente, coincide con el gusto del otro. El equilibrio (y por tanto la circularidad) se logra cuando se vuelven a cambiar la ropa.

²⁸ De hecho la repetición en el caso de *Noche en la Tierra* es extrema: cada episodio de los que componen el filme, cada transición, etc. Para un mayor detalle de estas cuestiones, véase RÓDENAS, Gabri, *Guía para ver y analizar Noche en la Tierra de Jim Jarmusch*, Octaedro/Nau Llibres, Barcelona/Valencia, 2009.

²⁹ ANDREW, Geoff, *op. cit.*, p. 146.

³⁰ Un claro guiño a la serie de mediometrajes recogidos bajo el título homónimo realizados por el director entre los años 1986 y 1993.

³¹ Cfr. SIMSOLO, Noël, *El cine negro. Pesadillas verdaderas y falsas*, Alianza Editorial, Madrid, 2007, p. 57.

entonces lugar la Gran Depresión y el país se volvió a ver inmerso en una de las peores crisis financieras de su historia. De modo que se puede afirmar que ese estilo de vida americano fue, de hecho, una utopía –que acabaría convirtiéndose en cliché–, o una ensoñación.

Puede resultar curioso que, durante ese período de crisis, apareciera un género muy particular: la *Screwball Comedy* o comedia de enredo matrimonial, estudiada en profundidad, entre otros, por el filósofo Stanley Cavell³². A su juicio aquellas películas no suponían un puñado de cuentos de hadas para aliviar el malestar producido por la crisis. No puedo estar de acuerdo con él en este extremo. Es difícil creer que cuando la gente está preocupada por terribles cuestiones de orden económico, su interés se centre en la comedia romántica de Shakespeare, de la que se suponía la comedia de enredo matrimonial era heredera. Tampoco contribuye en demasía a la solidez del argumento de Cavell el hecho de que la situación económica volviese a recuperarse a partir de 1940, inicio del declive del género en cuestión. La *Screwball Comedy* dio paso a las representaciones de América en clave de Abbott y Costello. En definitiva, el triunfo de la visión rockwelliana³³ de los Estados Unidos, si hablamos en términos pictóricos. Jarmusch emplea toda su ironía y muestra la decadencia de aquella nueva visión triunfalista de los Estados Unidos a lo largo de cada una de sus películas, decantándose –por continuar con el símil– por la representación del sueño (insomnio) americano llevada a cabo por Edward Hopper³⁴. A diferencia de Cavell, él sí afirma que *Bajo el peso de la ley* es un cuento de hadas. Por mi parte, añadiría un adjetivo a dicha definición: un cuento de hadas irónico.

Por lo que respecta al ataque al sueño americano en *Extraños en el paraíso*, cabe destacar la cuestión del desarraigo. Willy (John Lurie) es un inmigrante húngaro que reniega de sus raíces, que volverán a presentársele encarnadas en su prima Eva (Ezster Balint) que tiene que hospedarse unos días

³² Cfr. CAVELL, Stanley, *La búsqueda de la felicidad*, Paidós, Barcelona, 1999. Ejemplos de este tipo de cine son: *Sucedió una noche* (*It Happened One Night*, Frank Capra, 1934), *La pícara puritana* (*The Awful Truth*, Leo McCarey, 1937), *La fiera de mi niña* (*Bringing Up Baby*, Howard Hawks, 1938) o *Historias de Filadelfia* (*The Philadelphia Story*, George Cukor, 1940), por mencionar unos pocos ejemplos analizados por el propio Cavell.

³³ Norman Rockwell (1894-1978) fue el pintor de la cara alegre de los Estados Unidos. No es casual que Coca-Cola le encargase la realización de varios de sus pósters, incluido su famoso Santa Claus.

³⁴ A diferencia de Rockwell, Edward Hopper (1882-1967) fue el pintor que mejor retrató la soledad urbana estadounidense de su tiempo y el lado menos grato de la vida cotidiana *made in USA*. Uno de los ejemplos más conocidos de su pintura es *Night Hawks* de 1942.

en su casa. La otra cuestión importante es el tratamiento de los clichés. Willy ha abrazado una falsa identidad, organizada en torno a toda una serie de estereotipos norteamericanos (el hecho de comer y cenar platos similares a los que sirven en los aviones mientras ve la televisión, el intento de aparentar una vida social y una ocupación constante –cuando lo cierto es que no hace nada en todo el día–, el rechazo de su idioma natal, etc.) La sátira de los estereotipos será uno de los temas del siguiente largometraje, si bien el objeto a desmontar sea el género (los géneros cinematográficos).

3. Géneros y otros cuentos de hadas: *Bajo el peso de la ley* (*Down by Law*, 1986)

En *Bajo el peso de la ley* Jarmusch continúa la exploración del tiempo circular y congelado, si bien añade temas nuevos. Es una constante dentro de su cine la revisión de elementos anteriores a la luz de nuevos planteamientos, y en especial a la luz que el nuevo enfoque que pretende dar a los viejos temas le permite³⁵. En el presente trabajo, además de la relectura del tiempo congelado, Jarmusch incluye otros de sus estilemas: el personaje inmigrante como “salvador” de la cultura y la sociedad americanas³⁶ o la cuestión del estilo como exteriorización de la identidad artificial, etc., el autor lleva a cabo una reflexión sobre los géneros. O, para ser más precisos, tal y como sucede en el cine de Robert Bresson, Jarmusch se sirve de los géneros –en este caso el negro y el subgénero carcelario– para desarrollar sus alegorías cinematográficas, encapsuladas, en este caso, en una trama mínima: tres individuos son encarcelados sin justicia. Se fugan, sin que la huida sea recogida por la cámara y cada uno de ellos sigue su camino.

Desde un punto de vista formal, el director rompe varias convenciones cinematográficas. Dos ejemplos ayudarán a ilustrar esta afirmación. Ambos tienen que ver con la fuga. En primer lugar, la escapada como tal no se filma, lo cual supone un duro golpe a la concepción habitual del género negro y del suspense en general. Es evidente que esta película supone un guiño directo al filme de Bresson *Un condenado a muerte se ha escapado* (*Un condamné à mort s'est échappé* o *Le Vent soufflé où il veut*, 1956), donde la fuga tampoco es ro-

³⁵ En líneas generales se puede decir que Jarmusch aborda siempre los mismos temas (soledad, aislamiento, multiculturalismo, desarraigo, etc.) pero incide en algunos aspectos en particular, según la película.

³⁶ El abandono de este nuevo estereotipo será clave para comprender el tránsito del insomnio americano al insomnio universal, como se verá.

dada y, en honor a la verdad, tampoco es relevante³⁷. No es mi intención en este contexto analizar la relación entre ambos cineastas, sin embargo no está de más señalar que los dos eliminan el suspense (Bresson incluso desde el propio título). En líneas generales, este mecanismo tiene que ver con el deseo de insertar un elemento de distanciamiento que permita al espectador centrarse en lo esencial, es decir, en lo que hay más allá de lo visual: en definitiva, sacar al espectador de su habitual pasividad y obligarle a reflexionar. El segundo ejemplo es el hecho de que la fuga tiene lugar a plena luz del día, algo bastante inusual en el género negro donde la nocturnidad es el escenario principal de la acción (en especial cuando esa acción es delictiva).

A caballo entre lo visual y lo narrativo se encuentra la división del largometraje. Se puede estructurar atendiendo a dos criterios: según el modelo clásico (presentación-nudo-desenlace) o según una división más radical (dentro/fuera). La primera opción presentaría las mismas dificultades que señalé a propósito de *Extraños en el paraíso* (ausencia de linealidad o narración fragmentada), si bien constituye otro ejemplo de ironía jarmuschiana ("un cuento de hadas irónico"). La segunda posibilidad permite ahondar en la cuestión de la repetición en los filmes de este autor. Dentro/fuera hace referencia a dentro o fuera de la prisión. Los tres personajes, en particular los norteamericanos (Jack y Zack), se limitan a repetir patrones idénticos dondequiera que estén. Incluso, en un ejercicio de buen humor, Jarmusch ordena la casita del bosque que les da cobijo por una noche del mismo modo que la celda de la que acaban de escapar. Más allá del guiño cómico, aquí se encierra otro de los elementos clave del filme (y en cierto sentido de todo el cine de Jim Jarmusch). Me refiero a la falta de realismo. Suele atribuírsele al director de Akron un estilo realista, cotidiano. Algo, a mi juicio, del todo erróneo. Desde la presencia fantasmagórica del lago Erie (en Cleveland) en *Extraños en el paraíso*, o la estructuración en forma de cuento de hadas y las continuas menciones a la ficcionalidad de la trama de *Bajo el peso de la ley* ("¡Nos hemos evadido! ¡Como en las películas norteamericanas!", dice Bob, el personaje italiano interpretado por Roberto Benigni), o el carácter onírico de la ciudad de Memphis en *Mystery Train* y el significado tan particular de los objetos cotidianos en dicho filme, todo apunta a una ausencia de realismo en sus tra-

³⁷ Lo importante en los filmes de Bresson, tal y como Susan Sontag ha señalado, no es lo visible sino lo que se percibe detrás. En este caso, la prisión (y la consiguiente fuga) pasa a un segundo plano por la sencilla razón de que el conflicto es interior. Véase SONTAG, Susan, *Contra la interpretación y otros ensayos*, Barcelona, DeBolsillo, 2007, pp. 229-251. El ensayo en cuestión es de 1964.

bajos. Al contrario, estos deben ser vistos como una serie de alegorías. De hecho, es muy difícil ver *Bajo el peso de la ley* como una simple película de fugitivos. Se trata de una lucha interior y de la estupidez y desorientación del americano medio (según el dictamen de Jarmusch en esa época, claro está).

Bob, el personaje italiano, evoca sin rodeos a Eva, la prima húngara en *Extraños en el paraíso*. Además de asociar la lucidez al género femenino, lo relevante para nuestra argumentación reside en el hecho de ser extranjera (jugando con la doble significación de *stranger*). Al igual que sucedía en aquel trabajo, en *Bajo el peso de la ley*, Bob es el extranjero que salva a los perdidos norteamericanos. Este cliché de nuevo cuño comenzará a resquebrajarse en el siguiente largometraje de nuestro director para, a la postre, ser eliminado en *Noche en la Tierra*. Si bien en los tres primeros filmes (*Permanent Vacation* incluido) la visión cuasi mitificada del extranjero es evidente. En el largometraje que nos ocupa, Bob, a pesar de su ingenuidad, resulta ser quien rescata a sus compañeros americanos. Sobre todo en *Extraños en el paraíso* y *Bajo el peso de la ley*, el extranjero es caracterizado como un personaje ingenuo, cándido. Se pueden percibir algunos intentos por parte del director de eliminar el lastre del estereotipo de estos caracteres, si bien hasta *Mystery Train* no lo logra de forma definitiva³⁸. Ejemplos de esta tentativa se encuentran en el hecho de sugerir que Eva lleva a cabo algún robo ocasional (siempre cosas de poca monta) o en presentar a Bob como el único culpable en términos legales, aunque su crimen haya sido fruto de un accidente en defensa propia.

Las críticas a la visión idílica de Norteamérica en esta película tienen que ver con la desorientación y el desarraigo de los protagonistas. Para llevar a cabo su ataque, Jarmusch se sirve de un género que comenzó a constituirse como tal en el momento en que los Estados Unidos volvían a recuperar la alegría³⁹. Me refiero al género negro. De este modo, parece decirnos que, incluso en el momento de mayor esplendor, una sombra (negra) planeaba por encima (o en el subsuelo) de América.

4. *Fantasmas y cultura popular: Mystery Train (1989)*

El siguiente trabajo del autor de *Extraños en el paraíso* nos sitúa en una fantasmagórica Memphis, ciudad conocida en especial por haber sido el lugar de residencia de uno de los mayores iconos de la cultura popular nortea-

³⁸ Irónicamente, ese alejamiento será el principio del fin de su demoledora crítica del imperio americano.

³⁹ A pesar de los numerosos precedentes, el origen del género negro se puede datar en alrededor de 1944. Cfr. SIMSOLO, Noël, *op. cit.*, p. 133.

mericana: Elvis. Con todas las precauciones ya mencionadas al principio del presente texto, sostengo que *Mystery Train* es la película más política del primer período del cine de Jarmusch. Como es habitual en su filmografía, empero, el recurso al humor se impone a todo lo demás. Esta película debe ser analizada atendiendo a tres vectores elementales: uno formal (la estructura del filme, la planificación y el uso del color), otro que tiene que ver con el contenido (el análisis de cierta cultura popular) y un último vector que anticipa la esencia de su siguiente trabajo: la destrucción de los estereotipos y el peso absoluto del homenaje y la cita.

El largometraje se organiza en torno a tres historias que sólo al final se descubre están entrelazadas. A fecha de hoy puede parecer algo no del todo novedoso, pero en 1989 (último año del período Reagan) los ejemplos no eran tan numerosos⁴⁰. Por primera vez desde su ópera prima, Jarmusch recupera el empleo del color, lo cual es significativo. Siguiendo la estela de Ozu, a quien realiza varios homenajes a lo largo de la película, el color es estudiado al detalle, y constituye, al igual que la música, algo más que un elemento decorativo, sino diegético. De igual modo, a un nivel técnico se aprecia una relajación de la radicalidad de su lenguaje fílmico, cada vez más próximo al estándar (sin que ello implique, repito, que Jarmusch se transforme en un director convencional). Por contra, Jarmusch insiste en la organización circular del relato y de cada una de las historias que lo componen. A nivel macroscópico (si se tiene en cuenta el filme en su conjunto), el largometraje comienza y termina del mismo modo: con un plano de un tren en movimiento (como ya he señalado con anterioridad). A nivel microscópico, esto es, si se atiende a cada uno de los episodios, cada historia empieza de día y acaba de día también, aunque el núcleo de la acción se desarrolle por la noche.

Respecto a la representación de la cultura popular y su relación con el sueño (o insomnio) americano, resulta significativo que la parte clave de la acción se desarrolle de noche. Ninguno de los personajes que puebla el universo jarmuschiano duerme. No pueden dormir el sueño americano –o “el sueño de los justos”, como señala Raymond Carver en su relato “Menudo”, citado al principio del presente artículo⁴¹–. Indudablemente, dicho insomnio

⁴⁰ Quentin Tarantino sacó un gran provecho de esta forma de organizar sus filmes –*Reservoir Dogs* (1992) o *Pulp Fiction* (1994), por poner dos ejemplos– y después Alejandro González Iñárritu volvería a obtener magníficos resultados empleando el mismo formato (*Amores perros* (2000), *21 gramos* (2003) o *Babel* (2006).

⁴¹ La relación entre Jarmusch y Carver ha sido analizada por el autor en RÓDENAS, Gabrí, “Jarmusch y Carver: Se ha roto el frigorífico”, en FERNÁNDEZ TOLEDO, Piedad (coord.), *Rompiendo moldes. Discurso, géneros e hibridación en el siglo XXI*, Comunicación Social, Sevilla/Zamora, 2009, pp. 138-159.

es alegórico y no remite al hecho fisiológico de dormir. Ya de vuelta a mi argumento, debo señalar que también en este trabajo los objetos propios de la cultura popular remiten a una época pasada. En este caso a los 50, a la época de Elvis y el rock and roll. Como ya he apuntado antes, los cigarrillos son encendidos con cerillas o mecheros tipo *Zippo*; muchos de los personajes lucen un look al estilo de “El Rey”, a pesar de ser extranjeros; la música suena en una *jukebox*, etc. La elección de un estilo pasado, léase anacrónico, no es inocente y apunta en varias direcciones: por una parte elimina o cuestiona el tiempo cronológico y hace que todas las épocas convivan de forma simultánea en un solo tiempo “atemporal”⁴² y, por otra, al negar el tiempo presente, niega en cierto sentido el *statu quo* y, en última instancia, data el fracaso del proyecto denominado “sueño americano” en su propio origen, al mostrar la cara más decadente de dicho sueño.

No hay, por tanto, costumbrismo en los largometrajes de Jarmusch. Los elementos populares que aparecen en ellos guardan una estrecha relación con la alta cultura, a pesar de su aparente estatus de baja cultura o cultura popular. En última instancia, la cultura popular, con el paso del tiempo, se convierte en alta cultura. La persona que, por ejemplo, en el siglo XII conoce las canciones populares no tiene el mismo tipo de conocimiento que la persona que acceda a ellas en pleno siglo XXI. Mientras que en el primer caso se trata de un conocimiento corriente, debido a la proximidad histórica, en el segundo puede ser considerado de alta cultura debido a esa distancia cronológica. Este razonamiento es perfectamente aplicable a la presencia del rock o del imaginario popular en los filmes de este director. En el fondo de este procedimiento se encuentra el intento de romper la distinción entre alta y baja cultura (o cultura popular) al tiempo que se recurre a aspectos ampliamente conocidos por el público para hacer digerible una reflexión más densa. Si se sigue el término empleado por Eloy Fernández Porta, resulta factible afirmar que Jarmusch realiza un “cine de contrabando” o un cine que, bajo una pátina de entretenimiento o cierta ligereza –aunque no sea del todo así–, encierra un componente reflexivo tan duro como el que se halla presente en el llamado “cine de autor”⁴³.

⁴² En términos filosóficos, en lugar del tiempo cronológico (el habitual), las acciones de los personajes jarmuschianos transcurren en un tiempo *Aion* o tiempo donde sólo el pasado y el futuro persisten en el tiempo y el presente constituiría una suerte de *acontecimiento*. Empleando una metáfora que haga más comprensible este tipo de tiempo, se puede decir que es un “tiempo” donde no hay reloj. Más detalles sobre esta concepción griega del tiempo en DELEUZE, Gilles, *La lógica del sentido*, Paidós, Barcelona, 1994.

⁴³ Cfr. FERNÁNDEZ PORTA, Eloy, *Homo Sampler. Tiempo y consumo en la Era Afterpop*, Anagrama, Barcelona, 2008, p. 336.

Como he señalado al principio de este apartado, esta película es la más "política" del primer período del cineasta. El planteamiento de Jarmusch, no obstante, es humorístico (en la superficie), sutil e irónico. Veamos algunos ejemplos de ello. A diferencia de *Bajo el peso de la ley*, rodada casi por completo en Luisiana pero con una presencia casi nula de personas de color, *Mystery Train* está repleta de ciudadanos afroamericanos. Gente negra que vive en la misma ciudad que el mayor icono (blanco) de la cultura popular norteamericana, que hablan de él sin parar e incluso, y en cierto sentido, que asumen (aunque sea de mala gana) la cultura blanca. El ejemplo más claro se da cuando el recepcionista (Screamin' Jay Hawkins) le dice al botones afroamericano (Cinqué Lee) que debería comprar su ropa en Lansky (que, como es sabido, es donde Elvis compraba la suya). Sin duda, uno de los temas clave de este trabajo cinematográfico es la segregación y la apropiación. Al igual que en *Dead Man*, Jarmusch afirmará sin paliativos que la América actual se creó a partir de un intento de genocidio, en el presente trabajo parece decir que la cultura estadounidense ha negado el mestizaje sobre el cual se ha originado. Ahora bien, y esto es lo importante, al hacer esta afirmación no cae en el dogmatismo. Para contrarrestarlo, incluye otro caso de apropiacionismo, en este caso por parte de los blancos: el de algunos temas de Carl Perkins interpretados y popularizados por Elvis, como es el caso de "Blue Suede Shoes" y la aparición de dos discográficas de Memphis: la compañía Sun Records (sello que produjo a Elvis y a otros artistas blancos, aunque incluía entre sus filas algún músico de color) y la Stax, centrada básicamente en intérpretes negros, aunque creada por un blanco (Jim Stewart). Asimismo, el filme comienza con la versión de "Mystery Train" interpretada por Elvis, pero se cierra con la de Junior Parker, en una especie de tributo a la población afroamericana. El rechazo más explícito de los clichés tiene lugar al final de la película, cuando Will (Rick Aviles), un negro que se esconde en el Arcade Hotel con dos blancos, comienza a escupir una diatriba acerca de lo mal que se siente en un hotel de blancos, rodeado de blancos y demás, es interrumpido por Johnny, quien le pide que corte "el rollo racista" y añade: "No es nuestra culpa. No elegimos ser blancos". De este modo Jarmusch elimina la identificación fácil con el miembro de una minoría o con el marginal, lo que destruye cualquier intento de mitificación, aunque sí deja bien claro el profundo respeto que el director siente por ellos.

Otro de los elementos que denotan el tránsito de un período a otro dentro de la filmografía de Jim Jarmusch es la destrucción de determinados estereotipos creados por él mismo. El más significativo es uno ya señalado en páginas precedentes: el extranjero que se erige como salvador (aunque anti-heróico) de Norteamérica –representada a través de los personajes de esa na-

ción—. En *Mystery Train* los extranjeros ya no salvan a los estadounidenses debido fundamentalmente a la distancia cultural que los separa, sino que todo sucede al revés: o bien asumen la “americanidad” al final del relato, como en el caso de Jun (Nasatoshi Nagase) —el turista japonés, que todo el tiempo ha defendido a Carl Perkins frente a Elvis (símbolo de su resistencia a asumir la corriente mayoritaria americana)—, o bien meten al resto de personajes en un lío (atracar sin desearlo una licorería y herir al dependiente), tal y como sucede con Johnny (Joe Strummer). Del mismo modo, la automática definición de mujer como alguien sensato comienza a encontrar excepciones. A lo largo de toda su obra anterior, las mujeres representaban de manera absoluta la cordura, la sabiduría, como Eva en *Extraños en el paraíso*, Bobbie (Billy Neal), Laurette (Ellen Barkin) o Nicoletta (Nicoletta Braschi) en *Bajo el peso de la ley*⁴⁴. Pero, a partir de aquí, sigue esa línea de anular los clichés que él mismo había dibujado, Jarmusch introduce mujeres chismosas o no tan idealizadas de forma explícita: Deedee (Elizabeth Bracco) y en el siguiente largometraje, *Noche en la Tierra*, a Angela (Rosie Pérez), por mencionar tan sólo dos ejemplos. Ambas mujeres ostentan un carácter charlatán, vulgar y poco racional.

El último aspecto de *Mystery Train* del cual quiero ocuparme es la presencia notable de citas y homenajes, no por constituir algo decisivo en sí, sino porque anticipa una de las cuestiones clave en su siguiente largometraje, *Noche en la Tierra*. La función general de las citas y los homenajes en las películas de Jarmusch, además de hacer las veces de agradecimiento intelectual, cultural o incluso personal⁴⁵, es similar a la del uso de objetos “cotidianos”. Ni que decir tiene que no es posible hacer aquí un recuento exhaustivo de cada uno de los guiños culturales que aparecen en *Mystery Train*, pero, entre otros, se encuentra un cameo de Rufus Thomas, uno de los protagonistas de la escena *soul* de Memphis, la interpretación de Joe Strummer, cantante de The Clash, el empleo de planos tipo “vista de perro” al estilo de Ozu (a la altura del *tatami*, del suelo), la presencia de una Chaucer Street en Memphis (que no existe en la realidad, pero remite al estilo de los *Cuentos de Canterbury* en los que se apoya en parte la película).

Mystery Train sin llegar a clausurar una etapa, que es lo que hará *Noche en la Tierra*, sí cierra una década y lo hace unos meses después del final del pe-

⁴⁴ Lo cual no significa que sean ángeles. Eva roba en ocasiones, Bobbie es una prostituta y Laurette una histérica.

⁴⁵ Uno de los taxistas de *Noche en la Tierra* se apellida Grokenberger, como el productor de *Extraños en el paraíso*.

río de Reagan⁴⁶. Aunque, como vengo sosteniendo, el cine de Jarmusch durante los 80 no fue una reacción contra la política de Reagan, esta demarcación histórica refleja el ánimo y los intereses del pueblo norteamericano. Con la llegada de 1990, Estados Unidos –y, de forma indirecta, el mundo entero– entraría en otra etapa y comenzaría a olvidar poco a poco el síndrome de Vietnam, al tiempo que abordaba otra temática.

5. *El insomnio universal: Noche en la Tierra (Night on Earth, 1991)*

Dado que ya he analizado de forma pormenorizada este largometraje en trabajos anteriores⁴⁷ y, debido a la limitación espacial, me centraré en destacar aquellos aspectos orientados a corroborar nuestra hipótesis principal, a saber, que el cine de Jarmusch sigue un trayecto que va del análisis del *insomnio americano* al *insomnio universal*. Es importante señalar, aunque sea casi al final de este recorrido, que esto no implica que el trabajo de nuestro director deje de ser profundamente norteamericano (que lo es). Tan sólo hace extensivo un problema, más allá de las fronteras estadounidenses.

Como es habitual a lo largo de su filmografía, el director vuelve a retomar los viejos temas ya abordados a lo largo de estas páginas: la estructura circular, el minimalismo en los recursos, las reflexiones sobre el tiempo congelado, la presencia del inmigrante, etc. Pero aprecio una serie de cambios fundamentales en esta obra. *Noche en la Tierra* narra cinco historias que se desarrollan dentro de un taxi a lo largo de una noche en diversas ciudades del mundo (Los Ángeles, Nueva York, París, Roma y Helsinki). En realidad son como cinco medimétrajes relacionados entre sí de forma endemoniada (aunque, a diferencia de las historias que componen *Mystery Train*, pueden verse por separado –a pesar de que se pierda, ni que decir tiene, toda la riqueza del filme–). Por otra parte, Jarmusch escapa de un modo literal de las fronteras norteamericanas (y no sólo mediante los personajes extranjeros) puesto que la trama se desarrolla en gran medida en Europa. A caballo entre lo fílmico y lo extrafílmico es importante señalar que su lenguaje cinematográfico se hace menos transgresor con el empleo de los planos con un sentido estándar (al menos en gran medida) y sin deseos de mostrarse rupturista

⁴⁶ Ronald Reagan abandonó su cargo el 20 de enero de 1989 y *Mystery Train* fue estrenada en Cannes el 13 de mayo del mismo año. Su estreno estadounidense se retrasaría hasta el 17 de noviembre. Fuentes referidas al estreno de las películas de Jarmusch en SUÁREZ SÁNCHEZ, Juan Antonio, *Jim Jarmusch*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago, IL, 2007.

⁴⁷ Cfr. RÓDENAS, Gabri, *Guía para ver...*, op. cit.

en este terreno. Aparecen actores de renombre, como Winona Ryder o Gena Rowlands, un detalle que comenzaría a ser una constante a partir de este trabajo y que implicaría que el calificativo de “independiente” se desdibujase en una cierta medida.

Es significativa la explotación masiva de las citas y los homenajes (en ocasiones autorreferenciales), mucho más que en cualquier trabajo anterior, y el abandono definitivo de los clichés y estereotipos que definían el insomnio americano. Todos los elementos que habían estructurado su crítica del sueño americano y su representación aparecen en su periplo internacional: ceguera, desarraigo, estupidez, racismo (incluso entre miembros de razas tradicionalmente azotadas por él), soledad, incomunicación... Detalles que permiten hablar del tránsito del insomnio americano al insomnio universal en su filmografía. Aunque todos los personajes, en cierto sentido, manifiestan esta exportación o proyección del insomnio americano fuera de las fronteras estadounidenses, hay tres personajes que lo reflejan a la perfección: Helmut (Armin Mueller-Stahl), el taxista de Costa de Marfil (Isaach de Bankolé) y Gino (Roberto Benigni). El primero de ellos es un alemán que ha abandonado su país para vivir en la tierra de las oportunidades, aunque pronto descubrirá que también allí impera el clasismo, el esnobismo y el deseo de estar por encima de los demás aunque sea de un modo ridículo⁴⁸. En París, un taxista que procede de Costa de Marfil tendrá que enfrentarse al racismo y al nacionalismo que exhiben otros dos ciudadanos de color. Como otros tantos, abandonó su país para comprobar el fracaso del *sueño europeo*: trabaja de ocho a ocho y sigue siendo una persona con escasos recursos económicos, esto es, no prospera. Gino, el taxista romano, es el perfecto ejemplo de personaje narcisista, histriónico y desconsiderado y, de forma literal, aunque sin pretenderlo de un modo directo⁴⁹, acaba con la vida del cliente.

¿Qué funciones cumplen la cita, el homenaje y la autorreferencialidad en *Noche en la Tierra*? La primera de ellas ya ha sido comentada en páginas anteriores: la mención del itinerario cultural del propio director y la inserción

⁴⁸ Los ejemplos más claros se advierten cuando Yoyo (Giancarlo Esposito) se burla del nombre del alemán (Helmut) ya que se suena de un modo parecido a “Vermut” –en inglés, la analogía es con “Helmet” (casco), que en español se perdería por completo– o cuando Yoyo trata de probar con argumentos absurdos que su gorro es más *cool* que el de Helmut cuando, de hecho, son casi idénticos.

⁴⁹ Tal y como sucedía con el personaje que el propio Benigni interpretaba en *Extraños en el paraíso*. La presencia de las referencias internas a la propia filmografía del director son constantes. Una relación y análisis pormenorizado de tales referencias así como de ejemplos de rupturas del sueño americano pueden verse en RÓDENAS, Gabri, *Guía para ver...*, *op. cit.*

de elementos "cultos" en una narración en apariencia ligera. Pero surge un elemento novedoso, desde mi punto de vista. Como ya he señalado, esta película es una especie de puente, marca un punto de inflexión entre sus dos etapas (hasta la fecha). En ella se halla una especie de valoración o balance de su propia trayectoria hasta 1991. Es decir, un balance de su primera década como cineasta. A partir de 1991, el estilo de Jarmusch está del todo definido y la experimentación o la búsqueda de un sello personal, por así decirlo, pasa a un segundo plano. Jarmusch se convirtió sin lugar a dudas en un *autor* en un sentido fuerte. Si se atiende al rumbo que tomarían sus trabajos posteriores, se puede decir que su estilo inicial se suavizó. Conservó, cierto es, algunos de sus estilemas más característicos, pero ya desprovistos de su radicalidad inicial. Algunos teóricos y críticos cinematográficos han visto una relación directa entre esta relajación y la pérdida de la radicalidad, determinando que dicho resultado es negativo. Por mi parte, aun si se admite tal abandono del radicalismo, no estimo que el resultado no sea sugerente de forma necesaria. Aunque sea de un modo tácito, es evidente que Jarmusch ha asumido que la distinción entre cine de autor y de entretenimiento no es en la actualidad particularmente relevante⁵⁰ y ha hecho suyos los planteamientos de ese "cine de contrabando" que ya he mencionado con anterioridad. Sobre estas cuestiones he querido hacer reflexionar al lector.

6. Conclusiones

A lo largo de estas páginas se ha tratado de mostrar el tránsito de la crítica del sueño americano (resumido con el término *insomnio americano*), y su representación durante la década de los ochenta, a lo que después he denominado el *insomnio universal* dentro de la filmografía del director norteamericano Jim Jarmusch. Asimismo se aprecia cómo dicha crítica tiene una doble vertiente: formal y temática. Con el paso del tiempo, ambas dimensiones se han suavizado o han perdido su radicalidad inicial. Jarmusch comenzó a emplear las herramientas propias del lenguaje fílmico de un modo más convencional y sus planteamientos narrativos y de contenido se hicieron cada vez más accesibles a un público general. Él mismo fue desmontando de un modo paulatino algunos de los estereotipos o clichés alternativos que había creado (el inmigrante como salvador moral de los Estados Unidos, la mujer

⁵⁰ Véase LIPOVETSKY, Gilles y SERROY, Jean, *La pantalla global. Cultura y cine en la era hipermoderna*, Anagrama, Barcelona, 2009.

como recipiente inequívoco de la sensatez o la visión de Europa como bastión cultural y moral).

Sin dudas, estoy hablando de un director en activo que, de hecho, acaba de estrenar su última película –*Los límites del control* (*In the Limits of Control*, 2009)– y, al menos de forma potencial, puede sorprendernos con un nuevo giro en su cine. Sin duda, Jarmusch ha alcanzado su madurez artística y ha logrado un sello personal que le ha permitido cosechar éxitos de crítica y, poco a poco, hacerse un poco más conocido para el público medio, lo cual me hace pensar que, tal vez, sus planteamientos no den un giro demasiado brusco, aunque no por ello menos sorprendente⁵¹.

⁵¹ De hecho, *In the Limits of Control* extrema los planteamientos bressonianos del cineasta y puede ser considerada una película arriesgada debido a su radicalidad formal y narrativa.

Bibliografía citada

- ARISTÓTELES, *Poética*, Alianza, Madrid, 2004.
- ANDREW, Geoff, *Stranger Than Paradise*, Prion Books, London, 1998.
- CARR, Jay, "Jim Jarmusch: A Little Nervous", *The Boston Globe*, 17 de septiembre de 1986.
- CARVER, Raymond, *Tres rosas amarillas*, Anagrama, Barcelona, 2003 (4ª ed.).
- CAVELL, Stanley, *La búsqueda de la felicidad*, Paidós, Barcelona, 1999.
- COMPANY, Juan Miguel y MARZAL, José Javier, *La mirada cautiva. Formas de ver en el cine contemporáneo*, Generalitat Valenciana, Valencia, 1999.
- DELEUZE, Gilles, *La lógica del sentido*, Paidós, Barcelona, 1994.
- FERNÁNDEZ PORTA, Eloy, *Homo Sampler. Tiempo y consumo en la Era Afterpop*, Anagrama, Barcelona, 2008.
- FERNÁNDEZ TOLEDO, Piedad (coord.), *Rompiendo moldes. Discurso, géneros e hibridación en el siglo XXI*, Comunicación Social, Sevilla/Zamora, 2009.
- GUILLÉN, Sergio y PUENTE, Andrés, *80 películas de los 80. Una lectura ácida*, T&B, Madrid, 2008.
- HERTZBERG, Ludvig (ed.), *Jim Jarmusch. Interviews*, University Press of Mississippi, Mississippi, MS, 2001.
- LEWIS, Jon (ed.), *The New American Cinema*, Duke University Press, Durham y London, 2004 (4ª ed.).
- LIPOVETSKY, Gilles y SERROY, Jean, *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*, Anagrama, Barcelona, 2009.
- LONG, Elizabeth, *The American Dream and the Popular Novel*, Routledge, London, 1995.
- LOSILLA, Carlos, *El cine de terror. Una introducción*, Paidós, Barcelona, 1993.
- PFEIL, Fred, "From Pillar to Postmodern: Race, Class, and Gender in the Male Rampage Film", en LEWIS, Jon (ed.), *The New American Cinema*, Duke University Press, Durham y London, 1998, pp. 146-186.
- RÓDENAS, Gabri, *Guía para ver y analizar Noche en la Tierra de Jim Jarmusch*, Octaedro/Nau Llibres, Barcelona/Valencia, 2009.
- RÓDENAS, Gabri, "Jarmusch y Carver: Se ha roto el frigorífico", en FERNÁNDEZ TOLEDO, Piedad (ed.), *Rompiendo moldes. Discurso, géneros e hibridación en el siglo XXI*, Comunicación Social, Sevilla/Zamora, 2009, pp. 138-159.
- RÓDENAS, Gabri, "Jarmusch Vs Reagan", *Odisea. Revista de estudios ingleses*, Almería, Universidad de Almería, diciembre de 2009.
- ROSENBAUM, Jonathan, *Dead Man*, British Film Institute, London, 2000.
- SIMSOLO, Noël, *El cine negro. Pesadillas verdaderas y falsas*, Alianza, Madrid, 2007.
- SONTAG, Susan, *Contra la interpretación y otros ensayos*, Barcelona, DeBolsillo, 2007.
- SUÁREZ SÁNCHEZ, Juan Antonio, *Jim Jarmusch*, University of Illinois Press, Urbana/Chicago, IL, 2007.
- VERDÚ, Vicente, *El planeta americano*, Anagrama, Barcelona, 1996.
- VIEJO, Breixo, *Jim Jarmusch y el sueño de los justos*, J&C Editores, Madrid, 2001.
- WOOD, Robin, *Hollywood from Vietnam to Reagan... And beyond*, Columbia University Press, New York, NY, 2003 (edición revisada y ampliada).

Copyright of Comunicación y Sociedad is the property of Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, S.A. and its content may not be copied or emailed to multiple sites or posted to a listserv without the copyright holder's express written permission. However, users may print, download, or email articles for individual use.