

El cine de Jim Jarmusch. El deseo puesto en movimiento

Jim Jarmusch's cinema. Desire¹ in motion

Por: Angélica Marengla León Álvarez y Laila Eréndira Ortíz Cora
Docentes Universidad Autónoma del Estado de México

Recibido 07/02/2012; aceptado 09/03/2012

*... la sola subjetividad es el tiempo, el tiempo no cronológico captado en su fundación,
e interiores al tiempo somos nosotros, no al revés.
Que estemos dentro del tiempo parecería ser un lugar común, y sin embargo es la
misma paradoja.
El tiempo no es lo interior a nosotros, es justo lo contrario, la interioridad en la cual
somos, nos movemos, vivimos y cambiamos.
Gilles Deleuze*

Resumen

En el cine contemporáneo resulta cada vez más difícil distinguir al 'cine de arte' (o de autor) del 'cine comercial', casi se podría hablar de una categoría de tipo 'cine-de-autor-no-obstante-comercial' puesto que, en la mayoría de los casos, tales categorías se han vuelto indiscernibles, sin embargo, todavía quedan resquicios fílmicos, centrados en preocupaciones visuales y narrativas que nada tienen que ver con asuntos de mercado, producciones como las de Jim Jarmusch, que resultan realmente extrañas en estos tiempos donde la percepción ya no es suficiente para captar tanta acción, además de que el tiempo se ha vuelto sinónimo de productividad, y por ende, cualquier desplazamiento responde al orden de lo necesario, es decir, no puede verse como finalidad en sí mismo.

Palabras claves: cine de arte, cine comercial, cine autor

Abstract

In contemporary cinema, it is getting really hard to distinguish 'art cinema' from 'commercial cinema' one almost could talk about an 'author-cinema-non-the-less-commercial' category, because in most cases such categories had become non perceptible, however, there still are filmic gaps settled in visual and narrative concerns that had nothing to do with commercial businesses, like Jim Jarmusch's productions which are really odd in these times where perception is no longer enough to grasp so much action, besides that time has become synonym of productivity, and for that, any displacement reflects a need order, that is, it can't be viewed as a finality in itself.

Key words: art cinema, commercial cinema, author cinema

En el cine contemporáneo resulta cada vez más difícil distinguir al 'cine de arte' (o de autor) del 'cine comercial', casi se podría hablar de una categoría de tipo 'cine-de-autor-no-obstante-comercial' puesto que, en la mayoría de los casos, tales categorías se han vuelto indiscernibles, lo cual, para los cinéfilos de antaño,

¹ Se tradujo 'deseo' por 'desire' porque nos referimos al deseo lacaniano, que nada tiene que ver con el anhelo inherente a la palabra inglesa "wish"; el deseo lacaniano no tiene posibilidad de realización, es decir, sólo puede mantener su insistencia en tanto que insatisfecho.

implica ciertas ventajas, como encontrar películas de los hermanos Cohen en casi cualquier cine, además de verlas en pantalla grande, asientos cómodos y con sonido *sorround*; sin embargo, también implica lidiar con espectadores que nada más van al cine a 'cotorrear', para quienes 'silencio' suena igual que 'aburrido' y por no parecerlo, sacan a relucir al crítico interior, o en los peores casos, al profeta interior, quien, cual voz en-off, ve más allá de lo evidente y adelanta -en voz alta- cuanto suceso recuerde.

Por suerte, todavía quedan resquicios fílmicos, centrados en preocupaciones visuales y narrativas que nada tienen que ver con asuntos de mercado, producciones como las de Jim Jarmusch, que resultan realmente extrañas en estos tiempos donde la percepción ya no es suficiente para captar tanta acción, además de que el tiempo se ha vuelto sinónimo de productividad, y por ende, cualquier desplazamiento responde al orden de lo necesario, es decir, no puede verse como finalidad en sí mismo.

Para aclarar este punto, habrá que recordar que 'normalmente' nos movemos para llegar a algún lugar, ya sea de tipo geográfico o ideológico, y aunque 'ideológico' suene muy 'intelectual' no lo es necesariamente, por ejemplo, correr para mantener la forma, responde más a una ideología que a una necesidad física, lo cual se acentúa con la cantidad de aparatos de ejercicio que inundan el mercado, los cuales empezaron con una función motora, pero se les ha vaciado de sí mismos, es decir, implican movimiento que no desplaza a ningún lado, movimiento con un punto de vista fijo que, eventualmente, puede dirigirse al interior, hacía uno mismo y como eso muchas veces da miedo, pues será mejor ver otra cosa que sí se mueva: 'ver la tele mientras se ejercita' es la premisa de este tipo de aparatos.

Es como si se fuera perdiendo la noción de movimiento como tal, así, ya no lo vemos como actividad autónoma, sino que siempre es secundaria, responde a alguna otra función; de esta manera, la idea de eficiencia nos ha habitado de una forma vergonzosa, vergonzosa porque nos da pena no hacer nada, y lo que es peor: 'no decir nada'; el dicho de antaño 'calladita te ves más bonita' ya no aplica, ahora ser callado implica 'no tener nada que decir' y cuando sobrevienen los silencios incómodos, uno piensa 'que se me ocurra algo...que se me ocurra algo', lo peor es que ahí se aprovecha el inconsciente y a uno se le ocurre decir cada cosa! Y esa 'incomodidad' producto del silencio se magnifica en el cine, la preocupación por los '*uncomfortable silences*' alcanza incluso a directores como Tarantino, produciendo diálogos memorables como el de Uma Thurman con Jhon Travolta en '*Pulp fiction*'².

Desde esa lógica, alguien que camina sin finalidad ni rumbo fijo, podría denominarse desde 'bueno para nada' o 'loco', hasta 'artista' (término que, por

² Quentin Tarantino, (1994), *Pulp fiction*. [DVD] Estados Unidos, A band apart, 154 min.

cierto, engloba los anteriores); sin embargo, estos razonamientos se aplican bajo miradas funcionalistas, que nada saben de arte, psique y mucho menos de ocio.

Contraviniendo entonces todo razonamiento funcional, Jarmusch plantea recorridos que, desde cualquier parámetro comercial, resultarían 'larguísimos, mortalmente silenciosos y, por si fuera poco, inútiles', puesto que nadie dice nada y, estrictamente, no pasa nada. En este sentido, lo que Jarmusch produce son recorridos en sí mismos, es decir, desplazamientos cuyo motor es el puro deseo. Al respecto, él mismo menciona que le encantan las ciudades donde se puede caminar y caminar hasta perderse³.

El movimiento que plantea muchas veces es de mirada, es decir, estrictamente, no se mueve ni la cámara, ni el personaje, ni el contexto, sino que tanto cámara, como personaje, se encuentran en un elemento móvil, (ya sea auto, tren o avión) mientras observan el 'transitar' del paisaje, que por supuesto no se mueve ni un ápice. Sus recorridos implican una mirada estética pletórica de elementos visuales: encuadres, cambios de foco, filtros, pero, sobre todo, texturas, variaciones infinitas de texturas visuales.

Incluso cuando no hay movimiento resaltan las texturas, en 'Coffee & cigarettes'⁴ por ejemplo, la repetición de unos cuantos elementos (una mesa a cuadros, tazas, cigarrillos y café) produce variaciones visuales irrepetibles.

Para Wajcman: "...cuando se ve arte, no está hecho para acordarse. Sino para ver, para volver presente. Incluso lo que no se ve en el presente pero que está en él"⁵. Jarmusch menciona que el rodaje siempre le recuerda que sólo existe el presente, se puede repetir la misma toma, pero no hay repetición idéntica posible⁶; si tomamos nuevamente el planteamiento de Wajcman, se podría decir que lo que hace Jarmusch "... pasaría así de reflexión al acto no ya de ver una interpretación del mundo, sino cambiar nuestra manera de ver el mundo, transformar nuestra mirada, hacerla-ver."⁷

Por otro lado, la premisa de Jarmusch es la de Lacan, -no hay comunicación posible- sin embargo, no podrían tener soluciones más distintas, por su parte, Lacan retuerce el lenguaje, da rodeos infinitos con la palabra para asegurarse de que no lo mal-digan; en cambio, Jarmusch da rodeos infinitos con el silencio; incluso cuando hay diálogos, se encarga de resaltar que sean para adentro, para uno mismo, más que diálogo, muchas veces se trata de pensar en voz alta.

³ Léa Rinaldi, (2008), *Behind Jim Jarmusch*. [DVD] Estados Unidos, Universal Studios, 52 min.

⁴ Jim Jarmusch, (2003), *Coffee & cigarettes* [DVD] Estados Unidos, MGM, 95 min.

⁵ Gérard Wajcman, (2001), *El objeto del siglo*. Buenos Aires, Amorrortu, p.24.

⁶ *Behind Jim Jarmusch*, Op. Cit.

⁷ Gérard Wajcman, *Op. Cit.*, p.35.

Otra característica de su producción, es justo la utilización de diálogos en lenguas diversas, resaltando nuevamente que 'no hay comunicación posible', sin que esto implique la imposibilidad del diálogo, por ejemplo, en 'Ghost dog'⁸ se presentan dos personajes que aún cuando hablan idiomas distintos y no se comprenden (en el estricto sentido de la palabra) son los mejores amigos y, sorprendentemente, hablan de las mismas cosas.

En un principio, pensé en retomar algún fragmento de diálogo para ilustrar este punto, sin embargo, muy pronto me di por vencida, puesto que el lenguaje utilizado no es únicamente sonoro, sino visual, y aún cuando esté repleto de silencios, estos no van solos, sino que siempre se acompañan de miradas, gestos, ademanes, bocanadas de humo y, sobre todo, de ámbitos visuales; en algún sentido, lo que hace Jarmusch es acentuar lo bullicioso que puede ser un silencio.

En Jarmusch constantemente encontramos este principio de conexión, lo cual permite que la narrativa no se remita únicamente a rasgos de una sola naturaleza, sino a *eslabones semióticos* de cualquier tipo; aún cuando se hable de botánica, por ejemplo, podrían existir referencias cinematográficas, económicas, sociales, etc. Así, el acento se coloca en las conexiones que se puedan establecer entre diversas lógicas, pensamientos o imágenes; para ello podríamos retomar su película 'The limits of control'⁹ desde un filtro deleuzeano, en ella hay una serie de elementos que reaparecen en algún otro momento, que adquieren cierto sentido retroactivo; elementos que empezaron como frases descontextualizadas y, de repente, aparecen como objetos, como: 'la vida no vale nada', '*diamonds are a girl best friends*' (mismas que menciono en su idioma original). Como menciona Wajcman, "... uno mira los objetos como testigos que, cada uno de ellos y en conjunto, susurran una historia al oído atento... el objeto tomado como una huella que trae consigo el recuerdo de su tiempo, de todo lo que vio, conoció, vivió..."¹⁰ En este sentido, las frases reaparecen como objetos susurrantes de sentidos que se fugan de la película.

Sin embargo, cada elemento utilizado, conecta perfectamente con el contexto, así, si lo sacamos de su contexto adquirirá un sentido distinto, es probable que algunos de los que corrieron a comprar la banda sonora de 'Ghost Dog' pensando que era maravilloso me den la razón, pues, en mi opinión, resulta imprescindible que vaya acompañado de la película, claro que esto no es regla, el soundtrack de 'Broken flowers'¹¹ funciona perfectamente aunque no lleve acompañamiento fílmico.

De la misma forma, se podría hablar también de una constitución a partir de mesetas, Bateson plantea las mesetas como regiones de intensidad continua, que están constituidas de tal manera que no se dejan interrumpir por un final

⁸ Jim Jarmusch, (2008), *Ghost dog*. [DVD] Estados Unidos, Artisan Entertainment, 116 min.

⁹ Jim Jarmusch, (2009) *The limits of control*. [DVD] Estados Unidos, Focus features, 116 min.

¹⁰ Gerard Wajcman, (2010), *Colección seguido de La avaricia*, Buenos Aires, Manantial, p. 16.

¹¹ Jim Jarmusch, (2008), *Broken flowers*. [DVD] Estados Unidos, Focus features, 106 min.

exterior, ni tampoco tienden hacia un punto culminante.¹² En ese sentido, la estructura no obedece a la narrativa lineal de introducción-clímax-desenlace; no hay cúspide o aspiración última que determine al discurso, sino únicamente una inquietud motora, deseante.

Pero, si recurro a Deleuze y a Guattari para hablar de Jarmusch es, sobre todo, porque sus películas están llenas de líneas de fuga, en particular, los diálogos presentados en 'The limits of control', puesto que a partir de ellos se establecen conexiones que implicarán un cambio de naturaleza. Para Deleuze y Guattari:

El libro ideal sería... aquel que lo distribuye todo en ese plan de exterioridad, en una sola página... acontecimientos vividos, determinaciones históricas, conceptos pensados, individuos, grupos y formaciones sociales... un encadenamiento interrumpido de afectos, con velocidades variables, precipitaciones y transformaciones, siempre en relación con el afuera.¹³

En ese sentido, cualquier cosa que se menciona como mero comentario y no como un planteamiento indispensable y fundamental para el desarrollo del filme, es lo que conecta con el afuera, se vuelve línea de fuga, apertura a nuevos diálogos, pero ya no al interior de la película, sino para el espectador. Así, la noción de escritura planteada por los autores: "Escribir no tiene que ver con significar, sino con deslindar, cartografiar, incluso futuros parajes."¹⁴ queda muy bien con la narrativa de Jarmusch.

El slogan para este filme es '*Lights, camera, in-action*', nada más apropiado para describirlo! Irónicamente, él menciona que es una película de acción, tiene todos los elementos para ello: helicópteros, auto a toda velocidad con secuestro incluido, gangsters, la clásica agente sexi desnuda, etc. Para Jarmusch "No hay nada original, todas las expresiones humanas son variaciones infinitas, hay un número limitado de historias que puedes contar, pero hay un número ilimitado de formas de contar la misma historia."¹⁵ En este sentido, los ingredientes necesarios para producir una película de acción se remueven a fuego lento.

Por otro lado, la premisa minimalista '*What you see is what you get*' es mucho más evidente en este filme, por ejemplo, hay varias referencias directas a la pintura, hay una en particular a Antonio López: 'Madrid desde Capitán Haya', cuya ubicación en el filme adquiere mayor sentido si uno está familiarizado con el tipo de pintura que realiza este artista, sin tal referencia se podría pensar que se trata simplemente de pintura hiperrealista, lo cual es únicamente un aspecto de la obra de López, habría que tener en cuenta que intenta algo más que representar lo que ve, para él pintar es un ritual que inicia desde el

¹² Gilles Deleuze. Félix Guattari, (2000), Mil mesetas. *Capitalismo y esquizofrenia*, Tercera edición, España, Pre-textos, p. 113.

¹³ Idem.

¹⁴ Ibidem. p.11.

¹⁵ *Behind Jim Jarmusch*. Op. Cit.

emplazamiento pues no recurre a la foto, se tarda años en cada cuadro porque tiene que pintarlo con la misma iluminación. Por tanto, si inicia un cuadro en verano, entonces, cada verano regresará al mismo lugar para seguir pintando con condiciones lumínicas similares.

Por otro lado, cada vez que el objeto retratado sufre algún cambio, eso se traduce a la pintura; 'Madrid desde Capitán Haya' le tomo 7 años (de 1987 a 1994) y tiene varias pinturas en las que se ha llevado 20 años; lo suyo es la mimesis pero con la temporalidad del objeto, así, lo que intenta López es representar la duración misma, del carácter temporal del objeto y, para hacerlo, su pintura deviene cambiante. Teniendo esta información, se aclara la referencia a la obra de López en el filme: una relación tan particular con el tiempo no podría pasar desapercibida para Jarmusch, pues la búsqueda de ambos autores es la misma de Proust: "un poco de tiempo en estado puro", como menciona Deleuze, "Hay devenir, cambio, paisaje. Pero, a su vez, la forma de lo que cambia no cambia, no pasa. Es el tiempo... en persona <un poco de tiempo en estado puro>: Una imagen tiempo directa que da a lo que cambia la forma inmutable en la que el cambio se produce."¹⁶.

Habrá que mencionar que sus soluciones temporales son distintas; lo de López es una especie de Retrato de Dorian Gray: no se deje usted engañar por la aparente imagen fija, dado que es tan bulliciosa como cambiante, permitiendo así que el flujo temporal se cuele por su urdimbre. Volver una y otra vez al mismo objeto (llámese membrillo, edificio, calle, panorama e incluso, objeto de pensamiento) es una insistencia que podemos encontrar también en Jarmusch, un ejemplo de ello es la película "Coffee and Cigarettes" producción filmada a lo largo de 17 años, pero no lineales, sino entrecortados, donde la idea latente: conversaciones alrededor del café y los cigarrillos, se volvía 'actual'¹⁷ en breves periodos de tiempo, nos encontramos ante una especie de recolección pausada de acontecimientos no estrictamente planeados, pues la mayor parte de los diálogos eran improvisados por los actores.

Volviendo a López, podemos encontrar la misma lógica, pues regresa una y otra vez al mismo cuadro y, en cada vuelta, pueden transcurrir años, además, sus representaciones se mantienen latentes, no sólo las retoma para añadir más pintura, sino extensiones, agregados al bastidor, por ejemplo, la "Terraza de Lucio" (1962-1990) tiene 4 agregados, como si los límites del bastidor no pudieran contener la necesidad de abarcar un poco más de espacio-tiempo; recurriendo nuevamente a Deleuze: "...el pasado coexiste con el presente que él ha sido; el pasado se conserva en sí como pasado en general (no cronológico); el tiempo se desdobra a cada instante presente y pasado, presente que pasa y

¹⁶ Aquí Deleuze se refiere a las naturalezas muertas del cine japonés de Ozu: Gilles Deleuze (1986), *La imagen tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, p.31.

¹⁷ Como menciona Deleuze: "Lo que es actual es siempre un presente. Pero, precisamente, el presente cambia o pasa. Siempre podemos decir que se vuelve pasado cuando un nuevo presente lo reemplaza." Ibidem. p. 110.

pasado que se conserva.”¹⁸ Así, tanto Jarmusch, como López manejan un discurso temporal que se actualiza al volver sobre sí mismo: “...la noción de pasado procede de que está preso entre dos presentes: el presente que él mismo ha sido y el presente con respecto al cual ahora es pasado.”¹⁹

Por último, podríamos pensar a Jarmusch como una suerte de coleccionista de diferencias, es decir, si las colecciones se integran de objetos y éstos, además de ser objetos de pensamiento tienen tiempo dentro, entonces, lo que él busca es la diferencia, como menciona Wajcman:

Mientras que la demanda se dirige a lo que es común a todos los objetos y alimenta la producción masiva, el deseo se anuda a la diferencia... una colección es una composición extravagante: ella articula lo único y lo múltiple, lo mismo y lo diferente, todo junto. La colección pone en ejercicio lo que podríamos llamar diferencia exquisita (en el sentido de notable y localizada, del mismo modo en que se habla de dolor exquisito)... La colección, en lo que atañe al orden de lo mismo, buscará aquello por lo cual un objeto no sólo no es el mismo que otro objeto comparable, sino aquello por lo que es diferente de cualquier objeto comparable. Se podría decir que hace al principio de la colección la búsqueda de una M.P.D.A. (la Más Pequeña Diferencia Absoluta)”²⁰.

Desde esta perspectiva, la búsqueda de Jarmusch se alimenta de interpretaciones de su deseo, él parte de una idea fija que se actualiza de varias formas, por ejemplo, con la improvisación de diálogos, ademanes, gestos y demás aportaciones de los actores, pero no sólo eso, si pensamos en sus recorridos, son precisamente la recolección de la *Más Pequeña Diferencia Absoluta*, de las variantes infinitas que pueden ocurrir en el trayecto del punto A al punto B, el trayecto siempre será el mismo, pero nunca será igual.

Bibliografía

- Deleuze Gilles, (1986), *La imagen tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós.
- Deleuze, Gilles. Félix Guattari, (2000), *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Tercera edición, España, Pre-textos.
- Jarmusch, Jim, (2008), *Broken flowers*, [DVD] Estados Unidos, Focus features, 106 min.
- _____ (2003), *Coffee & cigarettes*, [DVD] Estados Unidos, MGM, 95 min.
- _____ (2008), *Ghost dog*, [DVD] Estados Unidos, Artisan Entertainment, 116 min.
- _____ (2009), *The limits of control*, [DVD] Estados Unidos, Focus features, 116 min.
- Tarantino, Quentin, (1994), *Pulp fiction*, [DVD] Estados Unidos, A band apart, 154 min.
- Rinaldi, Léa, (2009), *Behind Jim Jarmusch*, [DVD] Estados Unidos, Universal Studios, 52 min.
- Wajcman, Gérard, (2001), *El objeto del siglo*. Buenos Aires, Amorrortu.
- _____ (2010), *Colección seguido de La avaricia*, Buenos Aires, Manantial.

¹⁸ Aquí Deleuze se refiere a las tesis de Bergson sobre el tiempo. Ibidem. p.115.

¹⁹ Ibidem. p. 40.

²⁰ Gerard Wajcman, (2010), Op. Cit., p. 56.

Angélica Marengla León Álvarez

marengle@hotmail.com

Facultad de Artes, Universidad Autónoma del Estado de México (UAEMéx),
Ciudad: Toluca, Estado de México,

Títulos: Licenciatura en Artes Plásticas, UAEMéx, Maestría en Estudios Visuales,
Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), nombre del trabajo de grado:
"Caminando alrededor del objeto artístico. Re-configuraciones rizomáticas de una
producción plástica. Docente desde 2006 en la Facultad de Artes de la UAEMéx,
Jefa del departamento de titulación desde 2009 en la Facultad de Artes de la
UAEMéx.

Premio de adquisición en la "3ª Bienal Nacional de Arte Universitario" México, y
premio de adquisición en la 4ª Bienal Nacional de Arte Universitario, México.