



## Hacia una Poética del Fragmento: el Cine de Jarmusch. Una lectura desde Deleuze

Martín Figueroa R.

A Iván Salvador Mansilla Gómez.  
*In memoriam*

### I.- Jarmusch: hacia una poética del fragmento

*“El camino del samurai se encuentra en la muerte.”*

*Hagakure*

*“Escribir es un asunto de devenir, siempre inacabado, siempre en curso, y que desborda cualquier materia vivible o vivida.”*

*G. Deleuze*

*Ghost dog*. “The way of the samurai” (1999) es, junto a *Dead man*, una de las películas más particulares o inusuales dentro de la filmografía de Jim Jarmusch, una de las películas que más se aparta de aquello que podríamos llamar una temática jarmuschiana. Si bien encontramos en ambas películas elementos propios de su cine, *Ghost dog* y *Dead Man* se hallan como separadas del resto de su obra, que se presenta de un modo sistemático. Aun cuando Jarmusch sea un artista del fragmento, hay una sistematicidad en su cine, una sistematicidad —se diría— en lo fragmentario, en la forma de concebir y de filmar sus películas, lo que hace de ellas un producto reconocible, una marca, un sello, una firma, propias. Pero esa sistematicidad no obedece, como se podría pensar a partir de este término, a un continuo, sino por el contrario, se sustenta en una discontinuidad, en un corte, en el trazo fragmentario de una huella que no deja de aparecer y desaparecer en cada una de sus películas; cada una de éstas, si la juzgamos desde la posición del cine norteamericano de industria, es como un acto fallido, un film fracasado, un no-film, o un film *non-sense*, que no propone y no cuenta nada, en el que aparentemente nada ocurre.

Jarmusch —y éste es uno de sus principales méritos— ha introducido en el cine norteamericano una nueva forma de filmar, o mejor dicho, un nuevo tiempo de narración, un tiempo de narración que parece tomado de la literatura. Esta relación con la literatura es evidente, lo sabemos no sólo por su biografía<sup>1</sup>, como por su

---

<sup>1</sup> Sabemos que Jarmusch antes de entrar a estudiar cine estudió Literatura inglesa y norteamericana. A este dato que no dice nada, Paul Auster agrega que en sus comienzos, Jarmusch fue poeta y editor de una revista literaria y que su actividad o activismo literario se ve plasmado en sus películas. Cf. Artículo “Jim Jarmusch, poeta”, aparecido en el diario La Nación de Buenos Aires el 2007, en:

[http://adncultura.lanacion.com.ar/Nota.asp?nota\\_id=938632&high=jim](http://adncultura.lanacion.com.ar/Nota.asp?nota_id=938632&high=jim).

propuesta fílmica, que es literaria; en este sentido, nos parece muy próximo por ejemplo a la forma que tiene Raymond Carver en literatura de concebir sus relatos meramente descriptivos. Paul Auster, ha reparado en esta proximidad del cine de Jarmusch con la literatura, aunque no lo ha relacionado con Carver pero sí con los poetas neoyorkinos de fines de los sesenta:

*“A diferencia de la mayoría de los directores estadounidenses, Jarmusch tiene poco interés en el relato en sí mismo (y de ahí el así llamado “aire europeo” de sus films), y elige en cambio contar chistes malos colmados de derivaciones descabelladas, digresiones impredecibles, concentrándose intensamente en lo que ocurre en un momento determinado. Aunque sus diálogos tienen una cualidad espontánea e improvisada (a la manera de la escuela de los poetas de Nueva York), de hecho están elaboradamente escritos, con gran sensibilidad a los matices de la oralidad, obra de un verdadero escritor.”<sup>2</sup>*

De todos modos, nos parece que a Auster se le escapa el sentido de estos desvíos y digresiones, de todos esos espacios aparentemente vacíos o muertos que caracterizan la poética o estética de Jarmusch. Para Auster, todos estos recursos denotarían una falta de interés por el relato mismo, pero lo que no es capaz de comprender es que esa aparente suspensión del relato, no es otra cosa que el mismo relato, el tiempo del relato. Auster parece desconocer que el *mostrar* -acción por antonomasia del cine- es ya relato; relato visual, y por tanto, correlato del tiempo.

Cuando decimos que algo literario hay en el modo de narrar jarmuschiano, nos referimos justamente a la composición del tiempo narrativo, a su concepción del relato menos interesado en un fin o una meta, es decir en el desenlace de una historia, que en una clara vocación por el relato mismo, por el tiempo narrativo, por la descripción, como si fuera éste un tiempo en suspenso, un tiempo fuera del tiempo, o mejor, como si fuera algo tan inasible como el mismo tiempo aquello que se quiere filmar. Es así también como viven muchos de sus personajes, fuera del tiempo común del resto de los mortales, de un modo casi ingenuo, *naïf*, como los dos amigos en *Stranger than paradise*, o como el personaje interpretado por Bill Murray en *Broken flowers*, o bien, de manera más radical, proscritos, fuera de la ley y bajo su peso, como ocurre con el trío de *Down by law* encerrado en una cárcel, tal vez la prueba más efectiva de un tiempo en suspenso<sup>3</sup>. Pero ese tiempo en suspenso será siempre el tiempo de un relato, de una narración. El tiempo tomado en la descripción. En los dos sentidos de esta expresión: el tiempo que lleva la descripción y el tiempo que la descripción captura.

El buen relato es siempre tiempo de una suspensión, es decir de postergación, retraso, demora; tiempo en que pareciera que no pasa el tiempo. Scherezade, la astuta amante de las *Mil y una noches*, contaba sus historias para conjurar la muerte, el relato exigía por tanto la digresión, el aplazamiento, el detalle más que el trasfondo, o como diría Robbe-Grillet, el objeto tiene por sí mismo menos valor que la descripción<sup>4</sup>. Esa vocación por la descripción, por el relato en su estado puro es el

---

<sup>2</sup> *Ibíd.*

<sup>3</sup> Michel Foucault, en *Vigilar y Castigar*, señala que la prisión moderna reemplaza el suplicio sobre los cuerpos por la creación de un alma moderna sobre la que recaerá ahora el castigo. El control del tiempo es uno de los mecanismos por los cuales el alma gobierna al cuerpo.

<sup>4</sup> G. Deleuze, *La imagen-tiempo*, Ediciones Paidós Ibérica, S. A., Buenos Aires, 2005, pág. 18. Alain Robbe-Grillet ha mostrado el cambio de función que ha experimentado la descripción en la literatura moderna. Nos parece que el valor que Robbe-Grillet le otorga a la descripción coincide y es extensivo al rol que le da también Jarmusch a la descripción, al puro relato

rasgo más evidente del carácter literario del cine de Jarmusch. Como en el juego de las cajas chinas, una historia es sólo el pretexto para otra historia que a su vez encierra a otra.

Pero hay otra conexión que también se diría es literaria en sus personajes. Pertenece a una tradición de la literatura norteamericana. Los personajes de sus películas son siempre marginales, si entendemos aquí que ser marginal, no implica únicamente vivir en una situación precaria; es, más bien, una forma de relacionarse con un mundo que permanece allá afuera. Un *outsider* es alguien que está fuera del mundo, o que ha echado afuera, por la borda el mundo social; es alguien que no comulga con sus reglas y menos con la reglamentación del tiempo que nos impone ese mundo social; el *outsider* está a la deriva y por ello mismo expuesto al movimiento, al vaivén, al oleaje, la marea que impone el devenir mismo, vive el día a día, no tiene pasado ni futuro, vive en la inmediatez, sin ningún plan trazado de antemano hacia ninguna meta. Como diría Deleuze, todo en él es línea de fuga, devenir otro. F. S. Fitzgerald aporta la clave: "... toda vida es un proceso de demolición"<sup>5</sup>.

La literatura norteamericana abunda en personajes de este tipo, personajes con vidas fracturas, que son pura discontinuidad.

Gilles Deleuze sentía un gran aprecio por la literatura angloamericana en un aspecto que nos parece que roza con el tipo de personajes del cine de Jarmusch. Para Deleuze, la literatura "angloamericana" se caracteriza por trazar "líneas de fuga", es decir, cortes, rupturas, interrupciones, etc. En el "cine literario" de Jarmusch, esto es patente, no sólo en la vocación de sus personajes, sino en ese modo de narrar

---

(visual), en sus películas. Nos permitimos aquí citar extensamente a Robbe-Grillet: "Y es que el lugar y el papel de la descripción han cambiado medio a medio. Mientras que las preocupaciones de orden descriptivo iban invadiendo toda la novela, iban al mismo tiempo perdiendo su sentido tradicional. No se trata ya de definiciones preliminares: la descripción servía para situar las grandes líneas de un decorado, y esclarecer algunos elementos particularmente reveladores; ahora ya no menciona sino objetos insignificantes, o que ella se obstina en convertir en tales. Antes pretendía reproducir una realidad preexistente; ahora afirma su función creadora. Finalmente, hacía ver las cosas y he aquí que ahora parece destruirlas, como si su empeño en discurrir sobre ellas no tuviera otro objeto que embarullar sus líneas, hacerlas incomprensibles, hacerlas desaparecer totalmente.

No es raro, efectivamente, encontrar en estas novelas modernas una descripción que parte de nada; al principio no da una visión de conjunto, parece nacer de un diminuto fragmento sin importancia —lo más parecido a un punto— a partir del cual va inventando unas líneas, unos planos, una arquitectura; y se tiene tanto más la impresión de que va inventando cuanto que de pronto se contradice, se repite, se reanuda, se bifurca, etc. Sin embargo, empieza a vislumbrarse algo, y cree uno que ese algo va a precisarse. Pero las líneas del dibujo se acumulan, se sobrecargan, se niegan, se desplazan, hasta tal punto que se pone en duda la imagen a medida que va construyéndose. Unos cuantos párrafos más, y, cuando la descripción acaba, se da uno cuenta de que no ha dejado tras de sí nada en pie: se ha realizado un doble movimiento de creación y aglutinamiento, que encontramos por otra parte en el libro a todos los niveles y en particular en su estructura global: de ahí la *decepción* inherente a las obras de hoy. El afán de precisión rayano a veces en el delirio (...) no consigue impedir al mundo ser inmovilidad hasta en sus más materiales aspectos, incluso en el seno de su aparente inmovilidad. No se trata ya de tiempo que transcurre, ya que paradójicamente los gestos sólo vienen dados fijos en el instante. La materia misma es a la vez sólida e inestable, a la vez presente y soñada, extraña al hombre e inventándose sin cesar en la mente del hombre. Todo el interés de las páginas descriptivas —es decir, el lugar que el hombre ocupa en esas páginas— ya no está, pues, en la cosa descrita, sino en el movimiento mismo de la descripción. (A. Robbe-Grillet, "Tiempo y descripción en el relato de hoy", en *Por una novela nueva*, Editorial Seix Barral, S. A., Barcelona, 1973.)

<sup>5</sup> Citado por Gilles Deleuze, *Lógica del sentido*, Ediciones Paidós Ibérica, S. A., Barcelona, 1994, pág. 162.

historias que rompe a cada rato con la continuidad y que se pone siempre del lado de las minorías; Jarmusch le da cabida en sus películas a todos esos personajes del mundo real como ficticio que ya no tienen voz, que han quedado reducidos a su más mínima expresión, su cine constituye una “literatura menor”, según el concepto acuñado por Deleuze.

*“Es muy posible que escribir tenga una relación esencial con las líneas de fuga. Escribir es trazar líneas de fuga que no son imaginarias, y que uno forzosamente debe seguir porque la escritura nos compromete con ellas, en realidad nos embarca. (...) Se diría que la escritura por sí misma, cuando no es oficial, se encuentra forzosamente con «minorías», que ni escriben necesariamente por su cuenta, ni tampoco se escribe sobre ellas, en el sentido de que no son tomadas como objeto, pero en las que como contrapartida uno está atrapado, quiérase o no, por el hecho de escribir. Una minoría nunca está del todo definida, una minoría sólo se constituye a partir de líneas de fuga que corresponden a su manera de avanzar y de atacar.”<sup>6</sup>*

Si los personajes de Jarmusch son literarios lo son también por la marginalidad que se manifiesta de un modo ejemplar a través del lenguaje. La relación entre lengua y marginalidad es un problema demasiado grande que por tanto no abordaremos, pero sí señalaremos esa obsesión que tiene por las lenguas.

Hay una constante reflexión no diríamos lingüística pero sí que se relaciona con la lengua. El cine de Jarmusch es multilingüista, hay una conciencia clara de la importancia de las distintas lenguas y un afinado oído a las convergencias y divergencias, a los distintos matices de cada lengua una vez que se encuentran. Por ello, en sus películas abundan extranjeros, gente que habla una lengua distinta a la oficial y que lidia con esa nueva lengua que tiene que aprender. El tema de la lengua está en casi todas sus películas. Hagamos un rápido repaso. En el personaje interpretado por John Lurie en *Stranger than paradise*, que ante la llegada repentina de una prima que no habla inglés se niega a hablar en rumano, su lengua natal. También lo vemos en la pareja de fanáticos japoneses, en *Mystery train*, que llega a Graceland a ver la tumba de Elvis Presley, o en el taxista que no conoce la ciudad, en *A night at earth*; en el transculturamiento que vive Nobody<sup>7</sup> en *Dead man*, capturado y obligado a conocer una lengua y una cultura que no eran la suya. Incluso en la veterinaria de *Broken Flowers*, que es capaz de hablar con los animales.

En *Down by law*, uno de los presos que constituye el trío principal del film (Roberto Benigni) es un italiano que recién está aprendiendo a hablar inglés y lo hace atropelladamente, con sobresaltos y tartamudeos. Una de las escenas más memorables de la película es esa suerte de inocente insurrección lúdica, en que todos los presos repiten el juego de palabras inventado por el preso italiano, valiéndose de la misma sonoridad que tienen en inglés las palabras *I Scream* (yo grito) y *Ice cream* (helado). “*I Scream, You Scream, We all Scream for Ice Cream*”. Todos repiten esa frase y se diría, descubren su propia lengua con ayuda de ese extranjero que no la domina y que por ello es más afín a las proximidades, a las asociaciones y afinidades a los juegos sonoros que se dan en el lenguaje. Benigni les enseña a hablar otra lengua, una lengua dentro de la que hablan, y eso los saca de su rutina; el juego de lenguaje se convierte así en una vía de escape, por un momento son todos felices como niños que recién aprenden a hablar y van descubriendo la lengua, acaso si como en ella encontrarán la libertad que han perdido. Deleuze está bastante próximo a

---

<sup>6</sup> G. Deleuze, *Diálogos*, Editorial Pre-textos, Valencia, 1997, pág. 52.

<sup>7</sup> Una curiosidad. El personaje de *Dead man*, Nobody, aparece fugazmente para decir la misma frase que repetidamente decía en *Dead man*: “*Stupid fucking white man*”.

esto cuando afirma: “Tener estilo es llegar a tartamudear en su propia lengua. Y eso no es fácil, pues hace falta que ese tartamudeo sea una necesidad. No se trata de tartamudear al hablar, sino de tartamudear en el propio lenguaje. Ser como un extranjero en su propia lengua.”<sup>8</sup>

Finalmente llegamos a *Ghost dog*. Aquí el tema de las culturas, de las lenguas y lenguajes, de los códigos, está explícitamente tratado. Los códigos de la cultura afroamericana emparentados con los de la cultura italoamericana en los nombres que se dan a sí mismo tanto los *gangsta* (el nombre de *Ghost dog* es testimonio de esto) como los *gangster*, y la analogía que hace Vargo, –verdadero aunque no muy elaborado ejercicio de traducción con los indígenas norteamericanos que tenían nombres como “Sitting Bull”. Pero donde se hace mucho más evidente esta inquietud por la lengua es en el personaje de Raymond, el heladero haitiano amigo de *Ghost dog*, que no consigue comprender ni una palabra del inglés y que no renuncia a hablar en su francés natal. Raymond es el único amigo que tiene *Ghost dog*; no deja de ser extraña esa amistad que los une, una amistad que puede prescindir de la palabra –ninguno de los dos entiende lo que dice el otro–, que elude el fonocentrismo habitual de las lenguas. *Ghost dog* y Raymond pueden ser amigos sin tener que recurrir a la palabra, lo que no quiere decir que no hablen, cada uno de los dos lo hace y lo curioso es que cada vez que hablan, sin entender en absoluto lo que el uno dice al otro, concuerdan plenamente; esa situación es llevada al paroxismo en la escena en que Raymond conduce a *Ghost dog* a una azotea para mostrarle una curiosidad, un hombre construyendo un barco en medio de una ciudad por la que ni se asoma el mar, ambos formulan la misma interrogante en su lengua sin advertir lo que el otro está diciendo, Raymond le habla al constructor, pero éste responde en castellano para decirle que no entiende.

## II.- *Ghost dog*, o el camino de la lectura

*“Il n`y a pas de plus profonde solitude que celle du samouraï; si ce n`est celle d` un tigre dans la jungle..., peut être...”*

*Le samouraï, Jean-Pierre Melville*

*Ghost dog* nos conduce por una larga cadena de filmes y referencias a la que el espectador debería estar llamado a reconocer, a descifrar. No tiene nada que ver con esas historias bastante minimalistas en las que aparentemente no pasa nada, en las que nada se cuenta, –en sentido tradicional– en dónde el relato parece ser sólo una excusa para poder desplegar una puesta en escena y una fotografía bien cuidadas, caso éste de filmes como *Stranger than paradise* o *Down by law*; ninguna relación tampoco con esas otras películas que constituyen un mosaico de microhistorias unidas en torno a un elemento central, los taxistas en *A night at earth*, el hotel de *Mystery train*, la sobremesa en *Coffee and cigarettes*. Es más bien una película de género, un típico *film noir*, aunque revestido de actualidad y con un claro tinte de producción independiente norteamericana. Sólo bajo el argumento y el contexto de una película de acción podemos reconocer algunos de estos elementos característicos de la filmografía de Jarmusch.

Se ha indicado en varias ocasiones que la referencia más inmediata del film es una película clásica del género: *El Samurai* (1967), de Jean-Pierre Melville. En efecto,

---

<sup>8</sup> G. Deleuze, *Diálogos*, Editorial Pre-textos, Valencia, 1997, pág. 8.

el argumento de la obra de Jarmusch está cuando menos inspirado allí. Jeff Costello (Alain Delon) es un asesino a sueldo que debe romper el cerco que la policía y sus contratantes tienden sobre él. Un hombre solitario, sigiloso, hombre de otra época que más parece, un animal herido que un hombre. Algo de ese personaje encontramos en *Ghost dog* (Forrest Whitaker). Enunciaremos lo que creemos son guiños, citas o reenvíos a esta película. Esta cuestión es importante porque en ella tocamos lo que nos parece es su tema: la lectura.

La película está compuesta como un libro, lleno de citas, epígrafes, notas, o metáforas, como aquella que establece una analogía entre las armas y los libros.

Estas referencias no se reducen a la madre del film, la matriz de la que sale la historia (ya que lo que se filma, ¿no es acaso el mismo Hagakure?), y esa es la señal más inmediata y clara de su remisión al film de Melville, que empezaba –cosa bastante común en el cine de esa época– con un epígrafe que adelantaba la trama de la historia, o bien, daba la nota, el tono de lectura que cualquier obra requiere. Todo el film de Jarmusch está articulado de una forma literaria, mejor dicho textual. Las caricaturas que los mafiosos ven en la televisión precipitan los hechos que sucederán. En una de las secuencias de asesinatos más memorables del film, un hombre está sentado frente a la televisión, viendo caricaturas. Mientras en la pantalla aparece un animal humano (esa obsesión de la industria norteamericana de dictar cátedra de moral a través de fábulas que con animales muestren lo que los hombres, en su sociedad, no han podido lograr) que al abrir la llave de la ducha en vez de agua, recibe una lluvia de balas. Esa idea inverosímil cobrará sentido con la muerte que sigue. Y es que toda la película es una suerte de centón o *patchwork*, un collage compuesto por signos de culturas bastante lejanas entre sí, como la italoamericana en el estereotipo del mafioso, la afroamericana en la estética que se sostiene en el *soundtrack*, o la del Japón antiguo con la figura del samurai y su libro-código: el Hagakure; y eso, por no decir nada de Kurosawa, sólo sugerido por el nombre de una película, *Rashomon*, — adaptación de dos cuentos de R. Akutagawa— en el libro que circula o en el perfil del personaje, el tipo duro, solitario, aparentemente corrupto —es, después de todo, un asesino a sueldo— pero que se rige por un extraño código de conducta. Este personaje de películas como *El Samurai* de Melville o *Ghost dog* de Jarmusch, es un desdoblamiento, una nueva versión, otra modulación del personaje interpretado por Toshiro Mifune en *Yojimbo* (1961, adaptación de la novela *Cosecha roja* de Dashiell Hammet y que dio origen a un pleito cuando Sergio Leone quiso hacerle un homenaje en *Por un puñado de dólares*<sup>9</sup>) y *Sanjuro* (1962).

Derrida decía, en un texto hoy famoso, que un texto no es tal más que ocultando a su primera mirada “la ley de su composición y la regla de su juego”. Sin embargo, todo ocultamiento será, desde luego, una evidencia y toda evidencia, un ocultamiento; aquello que ha sido significado, codificado, implica necesariamente la posibilidad de su lectura. Un signo es un signo sólo en la medida en que puede ser significado, es decir en la medida que constituye cierto valor para dos o más individuos. No es nunca individual. La lectura tampoco. Remite siempre a otro que, con dificultad, tropiezos y vacilaciones, podrá sin embargo, descubrir la ley de su composición y la regla de su juego. En las películas policiales o de detectives, ésta es una regla implícita. Siempre hay alguien que puede deshacer la madeja, aislar el elemento exterior a la serie y comprender, en definitiva, el caso. Esta regla nos viene dada de ese género literario que es el relato policial y del que surgirá el *film noir*. Roger Caillois señalaba sobre la novela policial que: “No se trata de un relato, sino de una deducción. No se cuenta una historia, sino el trabajo que la reconstruye.”<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Cfr. Wikipedia: [es.wikipedia.org/wiki/Yojimbo](http://es.wikipedia.org/wiki/Yojimbo)

<sup>10</sup> Caillois, R., *Acercamientos a lo imaginario*, F. C. E., S. A., 1989, México, pág. 256.

Cuando a propósito de *Crimen perfecto* de Hitchcock, Eric Rohmer y Claude Chabrol, decían que: “todo el propósito del film no es más que la exposición de un razonamiento y, sin embargo, en ningún momento cede la atención.”<sup>11</sup>, era del espectador de lo que hablaban, y esto también viene de la literatura policial, la que más que ningún otro género ha hecho que el protagonista de sus historias sea el propio lector. Borges ha manifestado que la literatura policial crea en el lector de policiales un lector especial, un lector que se confunde o bien se identifica con el detective de la historia, forma parte de ella, se ve involucrado en la cadena de relaciones que conectan los hechos en la medida en que es él el llamado a comprender la situación, es el fin de la trama. Hacia lo mismo se dirige Deleuze afirmando que Hitchcock: “... ya no concibe la constitución de un film en función de dos términos, el realizador y la película que se ha de hacer, sino de tres: el realizador, la película y el público que debe el entrar en ella, o cuyas relaciones deben hacerse parte integrante del film.” El espectador es aquí interpelado, es llamado a recomponer la escena que falta. En las películas de Hitchcock la atención no cede no sólo porque el espectador esté expectante ante lo que le depare la trama, digamos, no sólo porque esté entretenido, sino que su atención no cede porque está llevando a cabo un sofisticado ejercicio de reflexión que requiere de toda su concentración; este espectador se vuelve parte integral de la película, sin él, ésta no funciona. La mención a Borges no es antojadiza, pues siempre se esmeró en una nueva valoración del relato policial, considerado la mayor parte de las veces un género “menor”, “subalterno”. Para Borges en cambio, el género policial tiene un estatuto, un origen intelectual. Jean-Pierre Melville se halla en la misma trinchera, para él, el cine policial no es un género menor, sino un género mayor. El género, el relato policial —y nos referimos también al cine— es siempre un ejercicio de lectura<sup>12</sup>.

En todo caso, esta lectura y estos signos tratan de una nueva época del cine y de la imagen. Los dos libros de Deleuze sobre el cine constituyen una taxonomía, una clasificación, o también una historia natural<sup>13</sup> del conjunto de imágenes que el cine nos ha proporcionado desde sus orígenes hasta nuestro presente. Deleuze va a llamar imagen-movimiento al tipo de imagen que caracteriza al cine clásico en oposición al moderno, determinado ahora por una imagen-tiempo. La película de Jarmusch va más allá de la primera de esas dos épocas de la imagen, no obstante algo tiene de las películas de acción policiales de esta primera época, pero más todavía de directores que van a cuestionar esta primera época en el modo de concebir los films, nombres tan disímiles como el de Hitchcock o Kurosawa, y de directores que se encuentran en lo que Deleuze define como más allá de la imagen-movimiento, como esa vanguardia del cine francés de los años 60, la *nouvelle vague*, a la que pertenece la película de Melville.

Entre el cine clásico y el cine moderno todo ha cambiado, las imágenes, los signos que ellas constituyen, los planos, los encuadres, el rol fundamental que va a ocupar en el cine moderno el sonido, la forma de concebir las películas y la manera de filmarlas, los personajes. Pensemos por ejemplo en los personajes a los que nos ha acostumbrado la *nouvelle vague*, personajes con vidas fracturadas, al borde del abismo y despreocupados de ello; héroes que si sonríen al fin de la película esta sonrisa es su último suspiro, tal como en el final *À bout de souffle*, el primer film de J. L. Godard, donde el personaje interpretado por J. P. Belmondo muere en la última escena; personajes de ese tipo o escenas como esa final son impensables en el cine

---

<sup>11</sup> Citado por G. Deleuze en *La imagen-movimiento*, Ediciones Paidós Ibérica, S. A., Barcelona, 1984, pág. 279.

<sup>12</sup> J. P. Melville, entrevista en Youtube.

<sup>13</sup> G. Deleuze, “Entrevista sobre La imagen-movimiento”, en *Conversaciones*, editorial Pre-textos, Valencia 1996.

de Hollywood, en el cine norteamericano de preguerra, que es todavía un cine clásico. La película de Godard representa muy bien esa línea de fuga que Deleuze tanto apreciaba como propio de la literatura norteamericana en nombres como los de Francis Scott Fitzgerald, Hermann Melville o Jack Kerouac; no nos parece tan malo después de todo el personaje de Belmondo, más allá de la estupidez con que comete el crimen —aquí hay otro aspecto notable, el ritmo que le imprime a la acción el hecho que antes de que hayan pasado cuatro minutos de cinta, el personaje ya haya trazado de un modo brutal su línea de fuga, su más allá de la ley común de los hombres— con el que se inicia la película, nada malo hay en él es un hombre común y corriente en una situación cotidiana, quizá se vuelve incluso entrañable. Algo entrañable hay también en Antoine Doinel el *alter ego* cinematográfico de F. Truffaut. Ese es uno de los rasgos más característicos de esa propuesta crítica cinematográfica francesa.

*“Aquí nace una nueva raza de personajes encantadores, conmovedores, rozados sólo apenas por los acontecimientos en que se ven envueltos, aun por la traición o la muerte, y padecen y actúan acontecimientos oscuros que concuerdan tan mal como las porciones del espacio cualquiera que recorren.”<sup>14</sup>*

Recordemos brevemente el film de Melville para confrontarlo con el de Jarmusch. Jeff Costello cabe bien con la descripción que hace Deleuze. Un tipo solitario y de pocas palabras<sup>15</sup> y no más amigos, el rápido movimiento de la cámara nos conduce por una inspección de su mobiliario y nos muestra que su único bien es el canario dentro su jaula, que aquí,—éste es otro de los guiños o referencias más claras al film de Melville—como también a Ghost Dog con sus palomas, le sirve de mensajero en la escena en que Costello descubre que alguien ha entrado en su departamento al ver las plumas que el ave ha botado en su agitación ante la presencia de extraños. Costello está solo pero no es ésta la soledad de un tigre en la jungla, o de un lobo en la noche, es más bien la soledad de un animal herido.

La tensión del film está supeditada a la caída del personaje, es también, aunque quizá no del mismo modo que en la película de Godard, una línea de fuga aquello que la narración crea. Costello está como un animal herido, pero no a causa de un disparo que en efecto, lo roza y hiere, está herido porque ha sido capturado, se ha cruzado en la línea de fuego, se ha vuelto el blanco de dos miradas que ya no pueden soportarlo, la policía quiere encerrarlo y sus contratantes deshacerse de él, sólo es cosa de tiempo. El tiempo de una muerte que ha-de-venir. El ritmo de este film es quizá algo lento para una típica película de acción, el tiempo está como suspendido, no es la típica película de acción de ritmo frenético, con persecuciones en automóvil y lluvias de balas, sino todo el tiempo está administrado en torno a la muerte. Esa es la línea de fuga que Costello traza, se dirige a un punto de no retorno, el de su propia muerte que no puede evitar pero sí elegir. Una muerte que es un *seppuku*, el antiguo ritual con el que los samurai se quitaban la vida, ofreciéndosela a su señor. El desenlace de *El Samurai*, pero también de *Ghost dog*, la película de Jarmusch, tiene el significado de un *seppuku*, no tienen otra salida que la de esta muerte voluntaria, pues los dos se hallan en deuda con aquellos que debieran ser su blanco; Costello no puede realizar su último trabajo, pues el *target* es la misma persona que en la ronda de reconocimiento con la policía no lo ha delatado; Ghost dog no puede en ningún caso matar a Louie, ya que está en deuda con él por haberle

---

<sup>14</sup> Ibid., pág. 296.

<sup>15</sup> Según se cuenta Alain Delon habría aceptado el papel luego de que Melville le describiera el guión en el que su personaje permanece mudo durante buena parte del inicio de la película. De hecho, antes de nueve minutos empezado el film, Delon no ha dicho ni una palabra.

salvado la vida, por ese hecho se ha convertido en el servidor, en el samurai de Louie. Lo que en ambos casos tiene de *seppuku* es que los dos personajes se dirigen hacia su último duelo, su última cita, con el arma descargada. Podemos leer en el Hagakure esta sentencia que nos permite comprender esa lealtad de Ghost dog hacia Louie, tan firme que lo lleva la muerte.

*“Un Samurai no debe jamás, mientras viva, permitirse distanciarse de aquellos de los que es deudor espiritualmente. He aquí por lo tanto un medio para medir los verdaderos sentimientos de un hombre. La mayor parte del tiempo nosotros nos dirigimos a los demás para pedirles ayuda y luego los olvidamos en cuanto la crisis ha pasado.”*<sup>16</sup>

Son varios los guiños o referencias a *El Samurai* en la película de Jarmusch. La más evidente, el epígrafe inventado por Melville. Jarmusch intercala en todo el film citas tomadas efectivamente del Hagakure. Costello con su canario y Ghost dog con sus palomas. El robo de autos frente a las narices de la policía y el cambio de patentes, Jarmusch reemplaza el juego de llaves de Costello —curiosamente idéntico al que usa la policía en la película— por un decodificador que le permite a Ghost dog abrir puertas, poner el auto en marcha o intervenir las comunicaciones telefónicas de los mafiosos. A todo ello habría que sumar el argumento que es básicamente el mismo en las dos películas, un asesino a sueldo perseguido por sus empleadores.

Jarmusch ha negado que su película sea un *remake* de la de Melville. Sin embargo, y esto en ningún caso lo deslegitima, diríamos es la misma película que ha cambiado solamente su modulación. Una de las tesis más conocidas de Borges dice que en la literatura no hay nada nuevo que decir, puesto que todo ya ha sido dicho, pero esto, lejos de ser un obstáculo, una limitación o déficit, se vuelve una posibilidad vasta, la de contar una misma historia con una nueva versión. Nada nos gusta tanto como la repetición. La literatura, y esto Derrida lo ha comprendido bien cuando insiste en la indistinción entre lectura y escritura, es para Borges un ejercicio de memoria y de olvido, de énfasis y omisiones, o para decirlo en los términos de Deleuze, de repetición y diferencia. Sin embargo, toda repetición comporta hasta la más mínima diferencia. Nunca serán el mismo el *Quijote* de Cervantes y el de Ménard, porque la diferencia es siempre una diferencia temporal, una *différance*; de hecho, nosotros lectores del *Quijote* no somos nunca los mismos entre una primera y una segunda lectura, puesto que lo que media entre ellas es el tiempo, nuestro tiempo, nuestra propia vida.

Esta filiación con la película de Melville es propia de la literatura, un libro siempre remite a otro libro<sup>17</sup>; Borges dice que toda tradición a la que adscribe un lector o un escritor es como una familia literaria: “... Poe, que engendró a Baudelaire, que engendró a Mallarmé, que engendró a Valéry...”<sup>18</sup>. Pero su relación con la literatura no se queda ahí. Decíamos que toda la película está compuesta de un modo textual, textil. Las citas del Hagakure, libro de cabecera de Ghost dog, las caricaturas que se ven por televisión funcionan como epígrafe a los distintos “capítulos” del film,

---

<sup>16</sup> “La amistad en la adversidad”, *Hagakure*, en Bibliotecas virtuales:

[www.bibliotecasvirtuales.com/biblioteca/LiteraturaAsiatica/Hagakure/Hagakure.asp](http://www.bibliotecasvirtuales.com/biblioteca/LiteraturaAsiatica/Hagakure/Hagakure.asp)

<sup>17</sup> En la Introducción a *Mil mesetas*, G. Deleuze y F. Guattari escriben: “Un libro es un agenciamiento (...) una multiplicidad (...) En tanto que agenciamiento, sólo está en conexión con otros agenciamientos (...) Pero cuando se escribe, lo único verdaderamente importante es saber con qué otra máquina la máquina literaria puede ser conectada, y debe serlo para que funcione.” G. Deleuze, F. Guattari, *Mil mesetas*, Pre-textos, segunda edición, Valencia, 1991, pág. 10.

<sup>18</sup> J. L. Borges, “Pierre Menard, autor del Quijote”, en *Ficciones*, Obras Completas, T. I, Emecé Editores, España, S. A., 1999, pág. 447.

mostrándonos cifradamente y por anticipado el camino que seguirán los hechos. Pero donde la relación con la literatura se hace más evidente es en la temática del film, que no es otra, como ya decíamos, que la lectura. No debe pasarnos por alto el hecho de que Ghost dog sea un lector, y no sólo del Hagakure, su encuentro con Pearlline, su joven discípula, delata su pasión por los libros. De hecho la amistad entre esa niña y Ghost dog es una amistad en base a la lectura, una amistad de maestro a discípulo. Cuando Ghost dog le presta el libro que a su vez, le prestó la hija de Vargo<sup>19</sup>, le pone un par de condiciones, que lo lea y cuando lo devuelva se lo comente.

A lo largo de toda la película está tematizada la lectura. Hay por ejemplo una analogía entre las armas y los libros, como bien lo ha señalado el vendedor de helados, único amigo de Ghost dog. Esa analogía se basa en un dato significativo, *a little too evident*: la similitud entre Ghost dog y Pearlline —la pequeña observadora que ha reparado con curiosidad en la existencia de Ghost dog—, los dos siempre con sus maletines, para guardar armas en un caso y libros en el otro. Ninguno de los dos, como señala el heladero haitiano, se desprende nunca de su maletín. Curiosa analogía que podría confundirse con una iniciación una enseñanza en el arte de las armas y ya no de la lectura si nos quedamos con una de las últimas imágenes, Pearlline empuñando —sin saber que está descargada— y disparando el arma de Ghost dog, que yace agonizando en el piso, contra ese otro hombre con el que Ghost dog ha establecido un extraño y antiguo contrato<sup>20</sup>. Y es que la enseñanza del film es que los libros, la lectura constituyen la mejor de las armas, pues nos permiten valernos por nosotros mismos. Como las armas, los libros pueden protegernos y al mismo tiempo volverse peligrosos; para ambos se requiere una educación, una enseñanza. San Anselmo decía: “Poner un libro en manos de un ignorante es tan peligroso como poner una espada en manos de un niño”<sup>21</sup>. Pearlline ha sido una buena discípula y ha aprendido la lección, cuando termina la película la vemos sentada en el piso de la cocina de su casa leyendo el Hagakure, último regalo que le ha hecho en vida Ghost dog.

El gran texto que articula toda la película, lo hemos dicho, es el *Hagakure*, el libro del samurai. Este dato es fundamental, pues evidencia que Ghost Dog, en tanto

---

<sup>19</sup> La idea de ese libro que circula a lo largo de toda la película para volver a su lugar de origen, es en verdad notable. Dos relaciones rápidas que se pueden hacer. La primera remite a M. Mauss y su “Ensayo sobre el don”; el libro es como un don, un “presente” que sólo se ofrece para volver a su lugar de origen, el don exige la circulación, y ésta, muchas veces tiene un alto costo. Otra entrada nos lleva al cuento “La carta robada” de E. A. Poe (véase la lectura de Lacan de este relato), donde la carta “prolongada”, diferida, o como dice Lacan, en *souffrance*, vuelve también a su lugar de origen llevando a su caída a quien la retiene. En los dos casos, al igual que con el libro, la “verdad” del objeto —el don y la carta— consiste en su circulación, en su valor simbólico, en el extraño contrato al que se suscribe todo aquel que mantiene relaciones afectivas con dicho objeto. En el caso de *Ghost dog*, ese préstamo, ese “presente diferido”, signo casi imperceptible tiene una enorme significancia, se vuelve una historia independiente. Toda la película de hecho se puede leer desde el recorrido de ese libro en movimiento.

<sup>20</sup> En la *Genealogía de la moral*, Alianza Editorial, S. A., 1998, pág. 91, Nietzsche ha mostrado que la más antigua forma de contrato social es la que se da en la relación acreedor-deudor. En el antiguo Japón, los samurai adscribían con sus señores (*shogun*) una relación de este tipo. Como servidor que es, el samurai se debe por completo a su señor, esto quiere decir que no puede ser sin él, su existencia no tiene ningún sentido si es que no tiene a alguien a quien servir. Como en la dialéctica del señor y el siervo en la *Fenomenología del espíritu*, la muerte del señor sólo implica la pérdida del siervo. Un samurai sin *shogun* es un *ronin*, y ésta es la peor desgracia para un samurai, pues es semejante a volverse una suerte de jubilado, de muerto en vida, que no tiene como poner en práctica sus artes de la guerra.

<sup>21</sup> J. L. Borges, “El Libro”, en *Borges, Oral*, Obras Completas, T. IV, Emecé Editores, España, S. A., 1996, pág. 166.

lector de ese libro, despliega toda su vida en torno a la filosofía de ese libro. Sabemos qué significa un libro de cabecera. Se cuenta que Alejandro Magno dormía con una espada y un ejemplar de la *Ilíada* bajo la almohada; esto no es una simple anécdota ya que no resulta descabellado pensar que fue la lectura de ese libro la que forjó su destino. Un libro de cabecera es aquel que rige toda nuestra vida, que ordena todos nuestros principios; sea de un modo religioso o no, un libro de cabecera exige un compromiso férreo, una vocación “religiosa” a lo que el libro enseña. Toda nuestra vida se ve arrastrada hacia él. No es casual que antes mencionáramos al Quijote. Se trata del ejemplo más claro de la incidencia que puede tener la lectura; es la lectura de libros de caballería lo que arrastra a Alonso Quijano hacia ese mundo ya pasado, vigente sólo en los libros. Jarmusch ha reconocido en una entrevista<sup>22</sup> la proximidad que tiene el personaje de Ghost dog con el Quijote, creemos que esa cercanía se da en el hecho que ambos como lectores son arrastrados hacia el mundo de sus libros de manera anacrónica, intempestiva puesto que ese mundo ya no existe más que en los libros. Tanto la novela de Cervantes como la película de Jarmusch parecen la puesta en escena de una despedida nostálgica del mundo de los libros que cada uno de los personajes lee.

El *Hagakure* es un libro antiguo, inspirado en el viejo código del guerrero del Japón imperial, el *Bushido*, (*Bushi-do*, literalmente, camino del guerrero o samurai), que imponía la filosofía de vida del samurai, es decir el modo en que debe vivir y morir, y que fue inspirado por distintas doctrinas como el budismo, el shintoísmo y el taoísmo. El *Bushido*, como muchos libros-códigos de otras épocas, es violento, como diría Nietzsche, un libro para “espíritus libres”, como el Antiguo Testamento o el código del Manú, libros que Nietzsche apreciaba especialmente y que abundan en crueldades, sacrificios, sangre. Lo que Nietzsche añoró de las civilizaciones antiguas era ese respeto por la vida que implicaba el no temerle a la muerte, el afrontarla como cosa de cada día, arrojarse a ella pensando que en eso consiste la vida, pues la vida es cosa de la muerte.

Georges Bataille ha señalado esta conexión que tienen vida y muerte, y en especial la conexión entre lo más vivo de la vida, la sexualidad, y la muerte. Si apreciamos la muerte es porque nos conecta con un punto perdido de nuestro ser: la animalidad del hombre; despierta esa animalidad perdida, nuestro olvidado origen: “La muerte entra en la profundidad del ser del animal; es (...) la revelación de esa profundidad”<sup>23</sup>. Lo que las antiguas civilizaciones tenían de sano, de apego a la vida, era esta naturaleza animal, la vivacidad de este instinto de naturaleza. El samurai es un señor de la guerra y de la muerte, es como un animal de presa dispuesto en todo momento a dar el golpe que lo mantiene en vida, siempre listo par poner su vida, y la de otros en riesgo. Sólo de este modo, piensa el samurai, se puede honrar a la vida: viviendo la pasión de la muerte:

*“La absoluta lealtad respecto de la muerte debe ser puesta en práctica todos los días. Debemos comenzar cada amanecer meditando tranquilamente, pensando en el último momento e imaginando las diferentes maneras de morir: muerto por una flecha, por un cañonazo, atravesado por un sable, sumergido por las olas, saltando en un incendio, golpeado por el rayo, aplastado por un terremoto, cayéndonos desde un risco, víctima de una enfermedad o súbitamente. Debemos comenzar la jornada pensando en la muerte. Como decía un anciano: “Cuando abandonáis vuestro tejado, entráis en el reino de*

---

<sup>22</sup> No contamos con esta entrevista sólo tenemos conocimiento de ella, se encuentra en la famosa revista francesa de cine, *Les cahiers du cinema*, nº 539.

<sup>23</sup> G. Bataille, *El Erotismo*, Tusquets Editores, S. A., Barcelona 1997, pág. 87.

*los muertos; cuando abandonáis vuestro umbral, encontráis al enemigo." Esta sentencia no preconiza la prudencia sino la firme resolución de morir.<sup>24</sup>*

*"El Señor Naoshige tenía por costumbre decir: "La vía del Samurai es la pasión de la muerte. Incluso diez hombres son incapaces de desviar a un hombre animado de tal convicción." No se pueden llevar a cabo grandes hazañas cuando se está en una disposición anímica normal. Hay que volverse fanático y desarrollar la pasión de la muerte. Si uno cuenta sobre el tiempo para acrecentar su poder de discernimiento, corre el riesgo de que sea demasiado tarde para ponerlo en práctica. La lealtad y la piedad filial son algo suplementario en la Vía del Samurai; Lo que uno necesita es la pasión por la muerte. Todo el resto vendrá por añadidura de esta pasión."<sup>25</sup>*

Nietzsche, en la *Genealogía de la moral*, se quejaba de que la cultura, y en ello el cristianismo tiene gran responsabilidad, se empeñaba en hacer olvidar al hombre todo lo que tiene que ver con su naturaleza, con sus instintos, se empeñaba en hacer del hombre un animal de rebaño, cuando siempre fue un animal de presa. Este hombre de la civilización moderna es un hombre enfermo, que se encuentra fuera de su hábitat como un animal herido que anhela volver a la jungla: "...el animal tiene que salir de nuevo fuera, tiene que retornar a la selva: —las aristocracias romana, árabe, germánica, japonesa, los héroes homéricos, los vikingos escandinavos— todos ellos coinciden en tan imperiosa necesidad"<sup>26</sup>.

Si en *El Samurai*, de Melville, la analogía entre el hombre y el animal nos proponía un tigre, aunque nos parecería más indicado un lobo, en *Ghost dog* esta analogía se establece con los osos. La primera vez que aparece, la hace Raymond al leer un libro sobre los osos, en el que la descripción de este animal coincide con la de su amigo, solitario y peligroso cuando está herido. La segunda vez que nos topamos con esta analogía es cuando Ghost dog detiene su auto al ver a unos cazadores que han dado muerte a un oso. Ante la observación de Ghost dog de que no es temporada de caza, los cazadores responden que como los osos no soy muy habituales, hay que aprovechar la ocasión para matarlos. Ghost dog pregunta: "Por eso lo mataron, ¿por qué no quedan muchos?" Uno de los cazadores responde amenazante que tampoco hay muchos hombres de color por aquí, así es que mejor se larga. Ghost dog se da vuelta, hace como que se va a subir al auto, pero desenfundando la pistola y le da muerte, luego le da un balazo en la rodilla al otro cazador, mientras le dice que entre las civilizaciones antiguas el oso era un animal venerado y considerado un semejante al hombre, éste le responde que ésta no es una cultura antigua, y Ghost dog, antes de jalar nuevamente del gatillo, dice: "a veces sí lo es". Este diálogo engloba todo el argumento de la película, porque como dijimos, la película entera parece un homenaje de despedida a la romántica visión de un mundo a la antigua, el del viejo Japón con la figura del samurai, pero también a esa "vieja escuela" (*old school*) que, desde que las historias de *gangster* han llegado al cine, no ha dejado nunca de ser retratada; la "vieja escuela" de la mafia italiana que respetaba antiguos códigos como el de la *Omertá* y que desaparece ante un mundo que ya no comprende. El consuelo de uno de los *gangster* que ha sobrevivido a Ghost dog es que al menos los está matando al viejo estilo, como a los *gangster* de verdad, y eso mismo es lo que se sigue del diálogo discontinuado que tiene Ghost dog con Louie y que nos parece es el tema del film, cuándo le dice: "parece que todo está cambiando entre nosotros"; de hecho, todo está

---

<sup>24</sup> "Lealtad a la muerte", Hagakure, op. Cit.

<sup>25</sup> "La vía del samurai", Hagakure, op. Cit.

<sup>26</sup> F, Nietzsche, *Genealogía de la moral*, Alianza Editorial, S. A., 1998, pág. 55.

cambiando, pues ellos, que vivían, respetando de manera siniestra y romántica a la vez, un mundo antiguo de códigos están desapareciendo bajo su propia mano.

Toda la poética de Jarmusch en este film, en concordancia con el Hagakure, resumen esto, que el vivir no es más que morir, no una, mil veces. Desde el momento en que nacemos estamos muriendo, cada día nos acerca más a la muerte y nos separa de nuestro origen; morir es agotar plenamente la vida, una vida que pasa, fluye, y que como las aguas del río de Heráclito, no es nunca la misma. No se es nunca el mismo de ayer porque entre un día y otro, pasa la misma vida, no hay más tiempo que la instantaneidad, la fugacidad del momento, pues como bien dice el Hagakure: “El camino del samurai es el de la inmediatez”. Esa visión de mundo, ese aprecio de la vida en la muerte es recurrente en Jarmusch. En su pequeña aparición en *Blue in the face*<sup>27</sup>, suelta esta reflexión que resume de buen modo toda su poética fílmica, y que también, de manera extraña e intempestiva, concuerda con la concepción del tiempo de vida del samurai:

*“Los cigarrillos son como un recuerdo de tu mortalidad. Cada fumada es como un momento que pasa, un pensamiento que pasa. Fumas y el humo que desaparece, te recuerda que vivir también es morir”*.<sup>28</sup>

*“La vida los hombres es la sucesión de momentos tras momentos”*.<sup>29</sup>

*“La vida humana sólo dura un instante, es necesario tener la fuerza de vivirla haciendo lo que más nos gusta. En este mundo fugaz como un sueño, vivir en el sufrimiento no haciendo más que cosas que nos disgustan es una pura locura.”*<sup>30</sup>

### **III.- Lectura de una escena en clave deleuziana**

Como hemos planteado, una de las particularidades del cine de Jarmusch es su obsesión por el tiempo narrativo, por mostrarlo, por darle cabida. Esta cuestión es bastante significativa porque da cuenta de un nuevo momento en la época del cine. El cine de Jarmusch es moderno –según la clasificación de Deleuze–, y no porque su autor, cronológicamente lo sea, sino por cómo concibe sus películas, por la forma que tiene de filmar, por la importancia que tienen para él el relato y la descripción. En el cine de Jarmusch hay una clara obsesión por el tiempo, es éste el verdadero protagonista de sus películas.

Esta obsesión se hace evidente en una escena que se repite en *Ghost dog*, aunque de modo muy sutil, casi no nos damos cuenta de ello; es en *Broken flowers* donde se hace mucho más evidente, puesto que se podría catalogar esta película en el género de *road movie*, aunque no en el estilo clásico sino en el estilo jarmuschiano.

---

<sup>27</sup> *Blue in the face* (1995), de Paul Auster es una película filmada por Auster inmediatamente después del rodaje de *Smoke* (1995), dirigido por W. Wang y Auster y basado en cuento de éste último. Más que una película, *Blue in the face* es una serie de sketches, de pequeñas historias y situaciones, desfile de personajes, entre los que aparece Jarmusch. Tanto *Smoke* como *Blue in the face* tienen bastante proximidad con la forma que tiene Jarmusch de contar historias y de concebir sus películas. Es curioso, pero el comentario que hace Auster del cine de Jarmusch es también aplicable a estas dos películas, en especial a *Blue in the face*.

<sup>28</sup> Esta aparición de Jarmusch en la película de Paul Auster la podemos encontrar en Youtube.

<sup>29</sup> Tomado de la película.

<sup>30</sup> “Fugacidad”, Hagakure, op. Cit.

Esta escena se repite entonces en las dos películas. Cada vez que Forrest Whitaker y Bill Murray se suben a un auto insertan un disco en la radio y el relato como que se suspende para dejar todo el lugar a la música, o bien la música se convierte en un correlato; el tiempo de un trayecto, de un desplazamiento es el tiempo de duración de un disco. Es la música la que articula el tiempo del trayecto, se vuelve en ese momento la única protagonista del film. La música es una preocupación constante en Jarmusch, no cumple sólo la función de llenar espacio, de acompañar imágenes, sino que más bien pareciera que es la música la que lo articula todo. Esto se hace mucho más evidente en *Broken flowers* que en *Ghost dog*, donde la mayor parte de la película, el personaje interpretado por Bill Murray pasa arriba de un auto. Sin embargo, esa situación ha aparecido por primera vez en *Ghost Dog*.

De hecho, toda la película se muestra como una serie de imágenes y de signos no solamente visuales que nos permiten establecer una lectura del film. Este dato resulta bastante decidor, porque uno de las particularidades del cine moderno, aquel que ha dejado atrás elementos como el de la imagen-acción, es que se caracteriza por volverse un cine legible. Este tipo de cine, según Deleuze ha dejado atrás toda la concepción clásica del cine y de la imagen determinadas por el movimiento, ahora este movimiento se adecua al tiempo. No es el movimiento el que rige todo, sino que el movimiento se vuelve articulación de un tiempo.

En sus dos libros sobre el cine, Gilles Deleuze, lleva a cabo una historia del cine separando dos momentos, a partir de los conceptos de imagen-movimiento e imagen-tiempo. Pero no se trata simplemente de libros sobre cine, sino de la relación que se puede hacer entre la filosofía y el cine, se trata de "...un libro de lógica, una lógica del cine"<sup>31</sup>. Para Deleuze el cine sería bastante cercano a la filosofía en la medida en que tanto la filosofía como el cine están intentando pensar los mismos problemas, en la época del nacimiento del cine, la cuestión del movimiento que se conecta directamente con el problema del tiempo. El cine es entonces un lugar privilegiado para pensar problemas que también tienen lugar en la filosofía, tal como lo ha advertido Henri Bergson, que se ha valido del cine para explicar su concepción del tiempo. Pero para Bergson, el cine y sus imágenes no son más que un ejemplo con el que ilustrar un problema que sería propio de la filosofía, para Deleuze en cambio, podemos encontrar una respuesta a problemas de la filosofía en el cine. No se trata de que el cine *sirva* a la filosofía, sino que los dos, conjuntamente *piensan* los mismos problemas, y esta cuestión es fundamental, porque Deleuze insistirá que el cine, en especial en su época moderna, realmente piensa. La importancia de estos libros de Deleuze sobre el cine es que nos permiten comprender la filosofía de Deleuze, su crítica a la metafísica desde una crítica a su concepto del tiempo. La referencia a Bergson es decidora; una opción política, ya que Bergson no es un autor que tenga un lugar privilegiado dentro de la filosofía, sino más bien marginal, un autor olvidado. Deleuze toma así distancia de tradiciones del pensamiento contemporáneo como el estructuralismo y la fenomenología. La distancia que toma con el estructuralismo queda evidenciada especialmente con la referencia a otro pensador que no es parte de las lecturas de toda esa corriente de la filosofía francesa denominada como postestructuralismo, a la que comúnmente se asocia también el nombre de Deleuze. En vez de tomar por ejemplo, como modelo la lingüística estructuralista o la semiología de Barthes, Deleuze se acerca al problema de los signos desde la trincheras de la semiótica de Peirce, para modular algunos conceptos que toma de éste, conceptos que surgen de la clasificación de las imágenes en distintos tipos de signos. Pero Deleuze no se queda en la definición de signo de Peirce sino que reelabora esa noción<sup>32</sup>.

---

<sup>31</sup> G. Deleuze, Entrevista "Sobre *La imagen-movimiento*", *Conversaciones*, op. Cit., pág. 78.

<sup>32</sup> G. Deleuze, *La imagen-tiempo*, op. Cit., pág. 53.

El nombre de Hitchcock es fundamental en el tránsito entre estas dos épocas del cine, pues se encuentra con un pie puesto en una época y el otro en la otra. Al introducir al espectador dentro de la película, Hitchcock, a su pesar<sup>33</sup>, ha puesto en crisis a una cierta concepción de la imagen<sup>34</sup>. Hitchcock supera la imagen-acción para llegar a un tipo de imagen que Deleuze llama mental y que se caracteriza por ser legible, por ser una figura del pensamiento. El cine de Hitchcock pasa de la acción al pensamiento, y en ese hecho, nos parece que la película de Jarmusch es bastante cercana en algún aspecto al cine de Hitchcock. No se trata simplemente de un cine de acción, sino que, al igual como decíamos que la novela policial no es un género menor, por el contrario posee un fuerte estatuto intelectual, la acción da paso a algo más complejo, a una cadena de relaciones en las que la acción se ve envuelta, la acción se torna mental, “una especie de vivencia”. Deleuze describe esta cadena de relaciones mentales en las que se ve envuelta la acción, y nos parece que esa descripción es aplicable al film de Jarmusch. De hecho, podríamos tachar el nombre de Hitchcock y reemplazarlo por el de Jarmusch:

*“En Hitchcock-[Ghost dog, de Jarmusch] un crimen no se comete, se devuelve, da o intercambia. (...) La relación (el intercambio, el don, lo devuelto, etc.) no se contenta con rodear la acción, sino que la penetra de antemano y por todas partes, y la transforma en un acto necesariamente simbólico.”<sup>35</sup>*

Lo que rodea a la acción es un conjunto de relaciones simbólicas que supera los simples hechos, no se trata de que un asesino a sueldo mate a toda una banda de *gangster* para dejarse matar por uno de ellos al que no ha querido matar. La cuestión es, ¿por qué no lo mata? ¿Qué tipo de relación se da entre estos dos hombres para que sea éste el desenlace, para que Ghost dog se deje matar por ese otro hombre, al que por lo demás, podría matar muy fácilmente? Los hechos mismos, la acción del film, no son más que complementos a esa historia que se nos da a leer, a través de distintos elementos que no se remiten simplemente a la imagen. El sonido, la música, el desfile de textos. Todo esto nos hace pensar que la imagen ha cambiado, que ya no se encuentra determinada por el movimiento:

*“Las imágenes ópticas y sonoras puras, el plano fijo y el montaje-cut definen e implican un más allá del movimiento. (...) La imagen-movimiento no ha desaparecido, pero ya no existe más que como la primera dimensión de una imagen que no cesa de crecer en dimensiones. (...) Es la inversión que hace del tiempo no ya la medida del movimiento, sino del movimiento la perspectiva del tiempo: constituye todo un cine del tiempo, con una nueva concepción y unas nuevas formas de montaje. En segundo lugar, al mismo tiempo que el ojo accede a una función de videncia, los elementos de la imagen no solamente visuales sino también sonoros entran en relaciones internas que hacen que la imagen entera tenga que ser «leída» no menos que vista, tenga que ser legible tanto como visible. Para el ojo del vidente como para el del adivino, lo que hace del mundo sensible un libro es su «literalidad». (...) la cámara ya no se contenta con seguir unas veces el movimiento de los personajes y otras con operar ella misma movimientos de los que los personajes no son sino el objeto, sino que en todos los casos ella subordina la descripción de un espacio a funciones del pensamiento. No es la simple distinción de lo subjetivo y lo objetivo, de lo real y lo imaginario; al contrario, es su indiscernibilidad lo que va*

---

<sup>33</sup> G. Deleuze, Entrevista “Sobre *La imagen-movimiento*”, op. Cit., pág. 91.

<sup>34</sup> G. Deleuze, *La imagen movimiento*, op. Cit., pág. 286.

<sup>35</sup> *Ibíd.*, pág. 280.

*a dotar a la cámara de un rico conjunto de funciones, engendrando una nueva concepción del cuadro y los reencuadres.*<sup>36</sup>

Esta escena que comentaremos se repite al menos dos veces en la película, la primera al comienzo, poco después de la descripción visual del mundo y vida de Ghost dog. La película comienza filmando el vuelo de una paloma, para llegar luego hacia el lugar donde Ghost dog habita con sus palomas. Después se nos muestra el mobiliario, y toda esta descripción sirve para darnos algunas luces, para hacernos una idea del personaje, a quien vemos leyendo el Hagakure y por la rápida inspección de la cámara que se detiene en los libros, nos damos cuenta que el hecho de que esté leyendo no es un dato aislado, sino que sabemos por esto, que se trata de un lector, y es que, como hemos planteado anteriormente, todo el tema de la película es el de la lectura.

Esta escena aparece por primera vez cuando Ghost dog roba un auto y se dirige hacia su objetivo. Lo interesante es este trayecto. Ghost dog se sube al auto y pone un disco. Es la música la que articula todo el sentido de la escena. Si bien la música tiene un rol importante en todo el film, —diríamos en todo el cine de Jarmusch— cobra una especial relevancia en esta escena, es la que le da sentido; toda la escena no parece nada más que un pretexto para oír la música. El encuadre desde el auto en movimiento<sup>37</sup> va mostrando indistintamente la ciudad —una constante en el cine de Jarmusch, siempre preocupado de mostrar la ciudad a partir de una cámara en movimiento— y enfocando el rostro de Ghost dog. No obstante estas imágenes no tienen ningún sentido, no son imágenes más que de sí mismas, no pretenden significar ni remitir a nada, sino sólo mostrar —a la manera del budismo zen— aquello que muestran. Lo verdaderamente significativo aquí es el tiempo del trayecto, el paso de una escena, de una situación a otra. Jarmusch establece así un corte, una pausa en el argumento de la película, y es aquí donde la música cumple la función de ese corte, de esa suspensión, cómo si ella fuera lo que se quiere filmar. No se trata aquí de que la música acompañe a las imágenes, ni de que sea un elemento de la puesta en escena, sino que es el elemento fundamental; las imágenes por las que la cámara vagabundea no hacen más que acompañar a la música, y ésta no es otra cosa que la evidencia de un tiempo que pasa. Al añadirle, en *Ghost dog*, música a esa, recurrente en su cine, cámara en movimiento, Jarmusch logra filmar algo tan inaprehensible como el mismo tiempo, y da así un paso que lo lleva desde de la imagen-movimiento a la imagen-tiempo.

Por último, las palabras de Deleuze sobre Tarkovski nos parecen también aplicables a Jarmusch: “Tarkovski dice que lo esencial es la manera como el tiempo fluye en el plano, su tensión o su enrarecimiento, «la presión del tiempo en el plano». Tarkovski parece enrolarse así en la alternativa clásica, plano o montaje, y optar vigorosamente por el plano («la figura cinematográfica no existe más que en el interior del plano») Pero se trata tan sólo de una apariencia, pues la fuerza o presión de tiempo se sale de los límites del plano y el montaje mismo opera y vive en el tiempo.”<sup>38</sup>

---

<sup>36</sup> G. Deleuze, *La imagen-tiempo*, op. Cit., págs. 38-39.

<sup>37</sup> Este es un lugar común del género policial. En el cine clásico policial estas escenas eran generalmente formateadas, pura maqueta que daba la impresión de un desplazamiento cuando en realidad todo estaba quieto. Todo en estas escenas estaba organizado en torno al plano central. Godard en *A bout de souffle* rompe con esto, dándole importancia al segundo plano, a lo que pasa más allá del protagonista, a lo que pasa afuera, como si fuera ese segundo plano lo que en realidad se quiere mostrar. Muchas de las escenas en auto en esta primera película de Godard parecen una excusa para filmar la ciudad. Jarmusch parece haber tomado aquí esa recurrencia suya en mostrar la ciudad desde un auto en movimiento.

<sup>38</sup> G. Deleuze, *La imagen-tiempo*. Op. Cit., pág. 65.

## Sobre Jim Jarmusch

Jim Jarmusch nace en Akron (Ohio) en 1953. En la década de los setenta parte a Nueva York a estudiar Literatura Inglesa y Norteamericana, pero se cambió luego a estudiar cine en la New York University Film School, donde se contactó con gente como Nicholas Ray, autor del clásico *Johnny guitar*, y Wim Wenders. Trabajó como ayudante de dirección en *Relámpago sobre agua* (1980) de Nicholas Ray, antes de rodar su primer largometraje, *Permanent Vacation*.

Desde su segundo largometraje, *Stranger than paradise*, llamó la atención al ganar la Cámara de oro. De ahí en adelante, toda su filmografía ha sido seguida de cerca por la crítica, que lo ha consagrado como uno de los mejores exponentes del cine independiente norteamericano. Jarmusch ha sabido darle un sello propio a sus películas desde distintos elementos, la cuidada fotografía en blanco y negro de películas como la mencionada *Stranger than paradise*, o *Down by law*, la forma de contar historias que se contienen una a otra, la banda sonora de sus películas que delata un gusto y pasión por la música de su época, que además se ve reforzada por el hecho de recurrir a músicos amigos suyos como actores: John Lurie en *Stranger than paradise* y *Down by law*, Tom Waits, también en ésta última o Iggy Pop en *Dead man* y *Coffee and cigarettes*.

Dentro del amplio campo de referencias del cine de Jarmusch, referencias que no sólo son cinematográficas, sino que proceden de un gran espectro de ámbitos, la literatura y la música especialmente, hay una que vale ser rescatada, la cercanía, la afinidad estética que une al cine de Jarmusch con el de Aki Kaurismaki, no sólo en referentes culturales como la música que ambos les gusta, sino en la forma de hacernos ver las imágenes, en el detalle del relato visual, en la simplicidad conmovedora de las historias que cuentan, en el tipo de personajes, entrañables *losers* que no dejan cabida a ningún reproche, sino que nos enternecen profundamente (por ejemplo, los personajes de dos películas de Kaurismaki. Jean Pierre Leaud, el actor fetiche de Truffaut y de Godard, interpretando en *I hired a contract killer*, a un empleado público de origen francés, que tras ser despedido decide suicidarse pero como no logra hacerlo por sí mismo, decide contratar a un asesino a sueldo, o los tres personajes de *La vie de bohème*, que hacen la belleza de lo triste). Jarmusch ha hecho un homenaje a Kaurismaki en la última de las historias de *A night at earth*, situándola en Helsinki, empleando los mismos actores que Kaurismaki y con la tristeza en la historia que en general tienen sus películas, pues Kaurismaki, a toda la estética que comparte con Jarmusch le añade un contenido social, político.

## Filmografía

- *Permanent Vacation*, 1980
- *Stranger Than paradise* (cortometraje), 1982
- *Stranger Than paradise*, 1984
- *Coffee and Cigarettes* (cortometraje), 1986
- *Down by Law*, 1986
- *Coffee and Cigarettes II* (cortometraje), 1989
- *Mystery Train*, 1989
- *Night on earth*, 1991
- *Coffee and Cigarettes III* (cortometraje), 1993
- *Dead Man*, 1995

- *Year of the Horse*, 1997
- *Ghost Dog: The Way of the Samurai*, 1999
- *Coffee and Cigarettes*, 2003
- *Broken Flowers*, 2005

#### **Ficha Técnica de Ghost Dog. The Way of samurai**

**Director:** Jim Jarmusch / **Productores:** Jim Jarmusch, Richard Guay / **Guión:** Jay Rabinowitz, Jim Jarmusch / **Fotografía:** Robby Müller / **Música:** RZA / **Montaje:** Jay Rabinowitz / **Efectos especiales:** Don Nolan, John Furniotis (efectos visuales) / **Intérpretes:** Forest Whitaker (Ghost Dog), Cliff Gorman (Sonny Valerio), Dennis Liu (Dueño del Restaurante Chino), Frank Minucci (Big Angie), Henry Silva (Ray Vargo), Isaach De Bankolé (Raymond), John Tormey (Louie), Camille Winbush (Pearline), Tricia Vessey (Louise Vargo)... / **Nacionalidad y año:** Francia / Alemania / Japón / USA 1999 / **Duración y datos técnicos:** 116 min. color scope.