

BÁSICOS FILMOTECA CINE DE AUTOR

SOLO LOS AMANTES SOBREVIVEN

ONLY LOVERS LEFT ALIVE. Jim Jarmusch. 2013

Sesión 5 / Jueves 18 de diciembre de 2014

Presentación y coloquio a cargo de Carlos Losilla,
crítico de *Caimán Cuadernos de Cine*.



SOLO LOS AMANTES SOBREVIVEN DEL VIAJE Y SUS AZARES

Los primeros largometrajes de Jim Jarmusch eran películas habladas. Por supuesto, el estilo se mostraba poderosamente elíptico, de una elegancia destilada a partir de ciertos restos del naufragio de toda una época. Jarmusch, es bien sabido, procedía de un extraño maridaje entre Nicholas Ray y Wim Wenders, pasado por la tradición del cine independiente americano. Sin embargo, eso tenía que decirse o visualizarse. Y el problema es que ni el propio Jarmusch sabía cómo traducirlo al código oral, por lo que sus personajes empezaron a hablar sin ton ni son. Ese es el tono de la posmodernidad: una charla insustancial cuyo discurso reside más en lo que no dice que en lo que dice. En *Extraños en el paraíso* (1984), tres personajes descolocados no sabían si hablar inglés o húngaro. En *Bajo el peso de la ley* (1986), un italiano liofilizaba la lengua inglesa hasta descodificarla. En las distintas entregas de *Coffee and Cigarettes* (1986-2003), dos tipos, masculinos o femeninos, hablaban hasta cansarse, pero el final de su diálogo siempre era decepcionante...

A partir de *Dead Man* (1995), las cosas cambian. El protagonista es un muerto, literalmente, alguien que ya no tiene nada que decir, y por lo tanto viaja en silencio. Casi quince años después, en *Los límites del control* (2009), todo ha llamado: las personas, el género, la propia película, que se diluye lentamente hacia una inquietante no-existencia. Por eso es tan importante la aparición, en la filmografía de Jarmusch, de un trabajo como *Solo los amantes sobreviven*, pues, en el momento en que surge, actúa como síntesis perfecta. La película empieza con Adam (Tom

Hiddleston) intercambiando pareceres con su *dealer* Ian (Anton Yelchin) y sigue con diálogos transoceánicos entre el propio Adam y su amada Eve (Tilda Swinton), entre Detroit y Tánger. Es como si Jarmusch quisiera poner en circulación de nuevo el mundo entero, o por lo menos *su mundo*, y crear conversaciones y vínculos en ese tráfico. Pero hay un límite. Cuando aparece Ava (Mia Wasikowska), la hermana menor de Eve, todo explota, el lenguaje se sobredimensiona. Y sobre todo el lenguaje de los vampiros, pues esa es la condición de los protagonistas. Ava deseca a Ian violando las leyes de sus anfitriones, partidarios de un vampirismo más ecológico que no dañe a los humanos, y todo se desborda. *Solo los amantes sobreviven* es la crónica de cómo mantener el equilibrio entre la exuberancia de la expresividad y la sobriedad de la continencia, y de ahí surge su forma.

En efecto, el vampiro Adam vive en Detroit, como celoso guardián de un pasado que ahora no solo incluye a Shakespeare, sino también a Jack White. Y a muchos otros: en la pared de una habitación aparecen fotos de sus artistas más queridos, como en el altar de *La habitación verde* (Truffaut, 1977). En cualquier caso, se trata de un fin de época un tanto raro. Adam y Eve son como los protagonistas de *Extraños en el paraíso*, pues hablan y hablan por múltiples canales, pero también son no muertos como el Johnny Depp de *Dead Man*, y la parte final de la película sugiere que se ha acabado su tiempo, de la misma manera que se terminaba el del samurái lacónico de *Ghost Dog* (1999) y el del gánster solitario de *Los límites del control*. Pero tampoco hay que olvidar que esa pareja es especialista en *reseteados* (Adán y Eva, nada menos), en transformaciones y viajes, como siempre lo han sido las criaturas de Jarmusch. Hay en *Solo los amantes sobreviven* melancolía por

un tiempo ido, sí, pero también el goce de moverse, de cambiar, de ocupar otros espacios: el reencuentro entre Adam y Eve tras el viaje de esta, el paseo de ambos por una Detroit nocturna y espectral, las conversaciones con el viejo Marlowe (John Hurt), la huida a Tánger, la epifanía de la cantante árabe, son fragmentos puramente jarmuschianos que sitúan esta película conmovedora siempre en la frontera, como si sus últimos protagonistas hubieran llegado a un límite en el que el que se trataba de extinguirse o reconvertirse. Y han elegido esto último, a través de esa irónica metáfora del vampirismo. En cualquier caso, Jim Jarmusch es todavía un cineasta felizmente en tránsito.

CARLOS LOSILLA. “Solo los amantes sobreviven. Del viaje y sus azares”, en *Caimán Cuadernos de Cine*, nº 33, diciembre 2014.

JIM JARMUSCH: LEJOS DE HOLLYWOOD

Dejando a un lado el debate sobre si la “nueva narrativa” diluyó la exigencia formal del cine experimental o si más bien permitió a este salir del *impasse* estructuralista, lo cierto es que las primeras películas de Jim Jarmusch son un ejemplo de cómo utilizar esa (recuperada) narración en vez de ser utilizados por ella. Un cine realizado con la total libertad que da la falta de dependencias financieras no se distingue del cine dominante necesariamente *para más* (un compromiso que le obligaría a representar lo Otro, lo prohibido, lo que todavía resulta agresivo, chocante o desagradable... toda esa idea tópica sobre los contenidos-tabú del cine alternativo) sino, en el caso de Jarmusch, *para menos*: no hay obligación, por ejemplo, de mostrar las motivaciones de los personajes, de cuidar la casualidad y otros criterios de “coherencia”, de definir los espacios y llenar los tiempos muertos, de acabar los planos antes de que el espectador habitual se agite inquieto en su asiento...

He aquí el famoso minimalismo de Jarmusch. El relato no busca los tiempos fuertes dramáticos y a veces se pierde en elipsis o toma un desvío lateral. Los personajes protagonistas están “vacados” psicológicamente y se caracterizan en gran parte (véase *Vacaciones permanentes*) físicamente, por la forma de andar, de bailar, de *posar* del (no)actor que los encarna. Y los personajes secundarios no son a veces más que apéndices narrativos, motivos visuales o líneas de fuga: si ese vagabundo con el que se cruza uno de los *Subway Riders* (1981) de Amos Poe le suelta una filípica

que es una verdadera improvisación jazzística, recíprocamente el héroe de *Vacaciones permanentes* se encuentra en su deambular urbano con un saxofonista que toca una melodía lírica y desgarrada que, sin motivación dramática aparente, hace moverse al personaje –y a la historia– calle adelante.

Es llamativa la reticencia del primer Jarmusch, heredada de la filosofía pospunk de sus inicios, a detallar el contexto social en que se mueven sus personajes: su alienación puede parecer fruto de una postura nihilista gratuita que delataría un deseo de evacuar ese tipo de cuestiones por parte del cineasta. Estos personajes se mueven en pisos de vacías paredes y muebles escasos, están esencialmente *disponibles*, se desplazan sin cesar en ausencia de preocupaciones familiares o laborales; sus problemas de supervivencia parecen más bien una cuestión filosófica que el fruto de una predeterminación social. El protagonista de *Vacaciones permanentes* dice: “Creo que solo soy un turista en todas partes, un turista en *Vacaciones permanentes*”. Y el propio Jarmusch define *Extraños en el paraíso* como “una película sobre el exilio, de un país y de uno mismo”. Los colgados de *Bajo el peso de la ley* (1986) tienen una definición social más reconocible (y el exiliado que hace Roberto Benigni es el primer personaje suyo que no parece salido de un manual del *cool*) y los sucesivos films irán despejando la incógnita del snobismo del cineasta: Jarmusch hace un cine observacional y behaviorista, poco preocupado por cuestiones sociales privilegia siempre personajes de los márgenes, como el extraño *westerner* Johnny Depp de *Dead Man* (1995) o el mercenario yakuza de *Ghost Dog: el camino del samurai* (1999).

Fuertemente individualista, Jim Jarmusch ha seguido haciendo films que son “objetos raros”, sin traicionar la austera belleza y la cuidada depuración de su primer cine. Trabaja despacio y a menudo debe buscar fuentes de financiación fuera de su país natal. Es, por utilizar un término que el crítico de rock Robert Christgau aplicó a Neil Young (con quien rodaría *Year of the Horse*, 1997), un artista semi-popular: ha sabido crearse un nicho propio en el cine americano y mundial que le permite seguir rodando sin ceder a las expectativas de la industria. Y ésa es, ésa fue en un principio, la definición de un cineasta independiente americano.

ANTONIO WEINRICHTER. “Lejos de Hollywood”, en CASAS, Quim. *Jim Jarmusch: Itinerarios al vacío*. Madrid: T&B Editores; Festival Internacional de Cine las Palmas de Gran Canaria, 2003.



JIM JARMUSCH

Jim Jarmusch podría entrar en esa categoría de cineastas [...] para quienes lo que otros entienden por *forma* para ellos es *contenido*. Su extraordinario sentido compositivo desde *Extraños en el paraíso* (1984) nos dio la sensación de que podía estar llegando a un callejón sin salida cuando a una obra tan sorprendente como *Bajo el peso de la ley* (1986) le siguieron *Mystery Train* (1989) y *Noche en la Tierra* (1991), que parecían franquicias de un estilo firme, cada vez más inmaduro y complaciente, de menor peso aunque más fácil de digerir. Estos dos últimos proyectos sembraron de dudas a muchos espectadores, nosotros entre ellos, y empujaron a que su apariencia de divertimentos se extendiese como una duda razonable al resto de su carrera previa, obligándonos a cuestionarnos con quién estábamos tratando, si con un cineasta *cool*, contrario a las modas imperantes y al mismo tiempo creador él mismo de tendencias, o con alguien que estaba buscando algo más. El poderoso efecto del estilo Jarmusch, a esas alturas de su carrera, había acabado despojando al contenido de cualquier importancia. Sin embargo, a una parte del público, sobre todo la que aplaudía la noción de cine independiente propuesta por Quentin Tarantino a partir de *Reservoir Dogs* (1992), el aparente estancamiento de Jarmusch le iba resultando cada vez más *cool*, más leve, menos grave, más divertido.

Ahora mismo, tras obras del calibre de *Dead Man* (1995), *Ghost Dog: El camino del samurái* (1999), *Los límites del control* (2009) o *Solo los amantes sobreviven* (2013), ya no podemos seguir pensando de la misma manera porque Jarmusch nos ha dejado muy claro que detrás de su formalismo hay una poética poderosa que no siempre le resulta fácil de articular. Detrás de sus tendencias minimalistas hemos acabado encontrando la solución al acertijo que propuso el arquitecto alemán Mies van der Rohe al decir que “menos es más”. Al final hemos comprendido que cuantos menos elementos se utilicen en una película (o en una obra de arte de cualquier tipo), más importancia adquieren, siempre y cuando esos escasos elementos estén elegidos de forma pertinente, claro. Y Jarmusch es de los que suelen hacer elecciones pertinentes por mucho que a veces no resulte sencillo entenderlas.

Su celo por conservar en todo momento la propiedad de sus negativos, a excepción de *Year of the Horse* (1997), denota más la seriedad de sus planteamientos y la cuidadosa elección de cada uno de los elementos que integran un plano, una secuencia o un film que el exceso de ego que a menudo mueve a otros cineastas [...]. Jarmusch no aspira a conservar el trono en el que le colocaron en la década de los ochenta, cuando parecía el invitado más interesante de la fiesta del cine independiente, y todo lo que ha hecho desde *Dead Man* en adelante, salvo posiblemente *Coffee and Cigarettes* (2003) y *Flores rotas* (2005), lo ha colocado en una difícil situación, entre otras cosas por su negativa a ser absorbido por el cine comercial, como le ha sucedido a buena parte de los cineastas independientes norteamericanos surgidos desde los ochenta en adelante. El caso de Jarmusch es paradigmático en ese sentido. No consiguió conectar con Harvey Weinstein cuando este último le quiso reclutar para Miramax (que ha acabado convirtiéndose en la productora estadounidense que hace cine comercial por poco dinero y que apadrina a muchos de los cineastas de mayor talento a escala mundial, a quienes siempre acaba imponiéndoles condiciones leoninas que casi todos suelen aceptar sin apenas argüir una sílaba); nunca ha luchado por que sus películas se exhibiesen en Sundance como plataforma para su lanzamiento comercial en Estados Unidos por todo lo grande; su utilización de estrellas como Bill Murray, Forest Whitaker, Cate Blanchett, Gena Rowlands, Johnny Depp o Tilda Swinton, contraviene la imagen que el público se ha hecho de ellas previamente, y todavía hoy sigue recordándonos que con él no



caben las apuestas sencillas, pues predecir dónde tiene su cabeza o cuál podría ser su siguiente proyecto es sencillamente imposible. Como él mismo dice, “prefiero hacer una película acerca de un tipo paseando a su perro que una acerca del emperador de China”.

[...] En una cultura como la estadounidense, devota de la celebridad y el glamour, la actitud de Jarmusch, al menos la que destila una obra como *Coffee and Cigarettes*, va en sentido contrario. Casi todas sus películas, de hecho, cuestionan lo que suele entenderse por “ser estadounidense”, estableciendo contrastes dolorosos o provocando una sensación de fragilidad muy poco o nada estadounidense. Buena parte del humor que destila su obra se produce al establecerse un contraste entre la cultura estadounidense y la europea, con sus mutuas incomprensiones, con su mutua sensación de perplejidad ante “el otro”. *Dead Man*, a ese respecto, fue mucho más lejos al poner de relieve las contradicciones existentes entre los propios estadounidenses, dejando clara la dificultad de establecer qué es “ser estadounidense”. Los choques culturales son una de las fuentes en las que bebe constantemente para diseñar cada una de sus propuestas. Choques étnicos, raciales, lingüísticos, de género, de clase... Eso por no hablar de los choques con las nociones de lo que debería ser el cine independiente en este momento (cuando sus diferencias con el cine *mainstream* son más difusas que nunca antes), o cómo deberían reinterpretarse los géneros clásicos, como el western, el thriller, la comedia o el cine de terror.

Si la obra de Jarmusch comenzó marcando la facilidad con la que uno se siente foráneo en una cultura como la estadounidense, pese a cualquier posible esfuerzo, ha terminado marcando cómo incluso dentro de la cultura estadounidense no todos sus miembros encuentran cómodamente su lugar, cómo la noción de ser estadounidense consiste a menudo en buscar el sitio donde uno encaja.

HILARIO J. RODRÍGUEZ. *Jim Jarmusch*. Madrid: Cátedra: 2014.

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN

C/ Doctor García Brustenga, 3 · Valencia

Bibliografía y filmografía seleccionadas, complementarias a esta sesión de *Básicos Filmoteca*. Puedes encontrar muchos más recursos relacionados en nuestro catálogo en línea

EN LA BIBLIOTECA

ivac_documentacion@gva.es
<http://opac.ivac-lafilMOTECA.es>

- CASAS, Quim. *Jim Jarmusch: Itinerarios al vacío*. Madrid: T&B Editores. Festival Internacional de Cine las Palmas de Gran Canaria, 2003.
- CASAS, Quim. "Toda la memoria del mundo". *Dirigido por*, nº 445, 2014.
- CUETO, Roberto. *Dentro y fuera de Hollywood: la tradición independiente en el cine americano*. València: IVAC; Festival Internacional de Cine de Gijón, 2004.
- ESTRADA, Javier H. "La reencarnación de los malditos: Jarmusch y la literatura". *Caimán Cuadernos de Cine*, nº 28, 2014.
- SMITH, Gavin. "Los límites de la imaginación. Entrevista Jim Jarmusch". *Cahiers du cinéma-España*, nº 26, 2009.
- LOSILLA. "Cenizas de amor". *Caimán Cuadernos de Cine*, nº 28, 2014.
- OUBIÑA, David. *Filmología: Ensayos con el cine*. Buenos Aires: Manantial, 2000.
- PENA, Jaime. "Sólo los amantes sobreviven: vampirocracia". *Caimán Cuadernos de Cine*, nº 28, 2014.
- PINKERTON, Nick. "Jim Jarmusch: ¿Quién quiere vivir para siempre?". *Caimán Cuadernos de Cine*, nº 28, 2014.
- RODRÍGUEZ, Hilario J. *Jim Jarmusch*. Madrid: Cátedra, 2014.
- VIEJO, Breixo. *Jim Jarmusch y el sueño de los justos*. Madrid: Ediciones JC, 2001.

EN LA VIDEOTECA

- Bajo el peso de la ley* (Down By Law, 1986)
- Mystery Train* (1989)
- Noche en la Tierra* (Night on Earth, 1991)
- Dead Man* (1995)
- Coffee and Cigarettes* (2003)
- Flores rotas* (Broken Flowers, 2005)

ORGANIZA

30 anys
d'IDENTITAT
llei de símbols
GENERALITAT VALENCIANA

CULTURAARTS
IVAC

COLABORA

visita ivac.gva.es para
informarte sobre la programación
y los demás servicios y actividades
de La Filmoteca de CulturArts

caimán
cuadernosdecine