

*Il aurait pu être le film que je
fais en ce moment.*

EN LOS LÍMITES DE LA INTERPRETACIÓN

cómo Jarmusch nos invita a entrar en un cine poético

por Emmanuel Leclair

«C'est une société, et non une technique, qui a fait le cinéma ainsi. Il aurait pu être examen historique, théorie, essai, mémoires.

Il aurait pu être le film que je fais en ce moment.»ⁱ

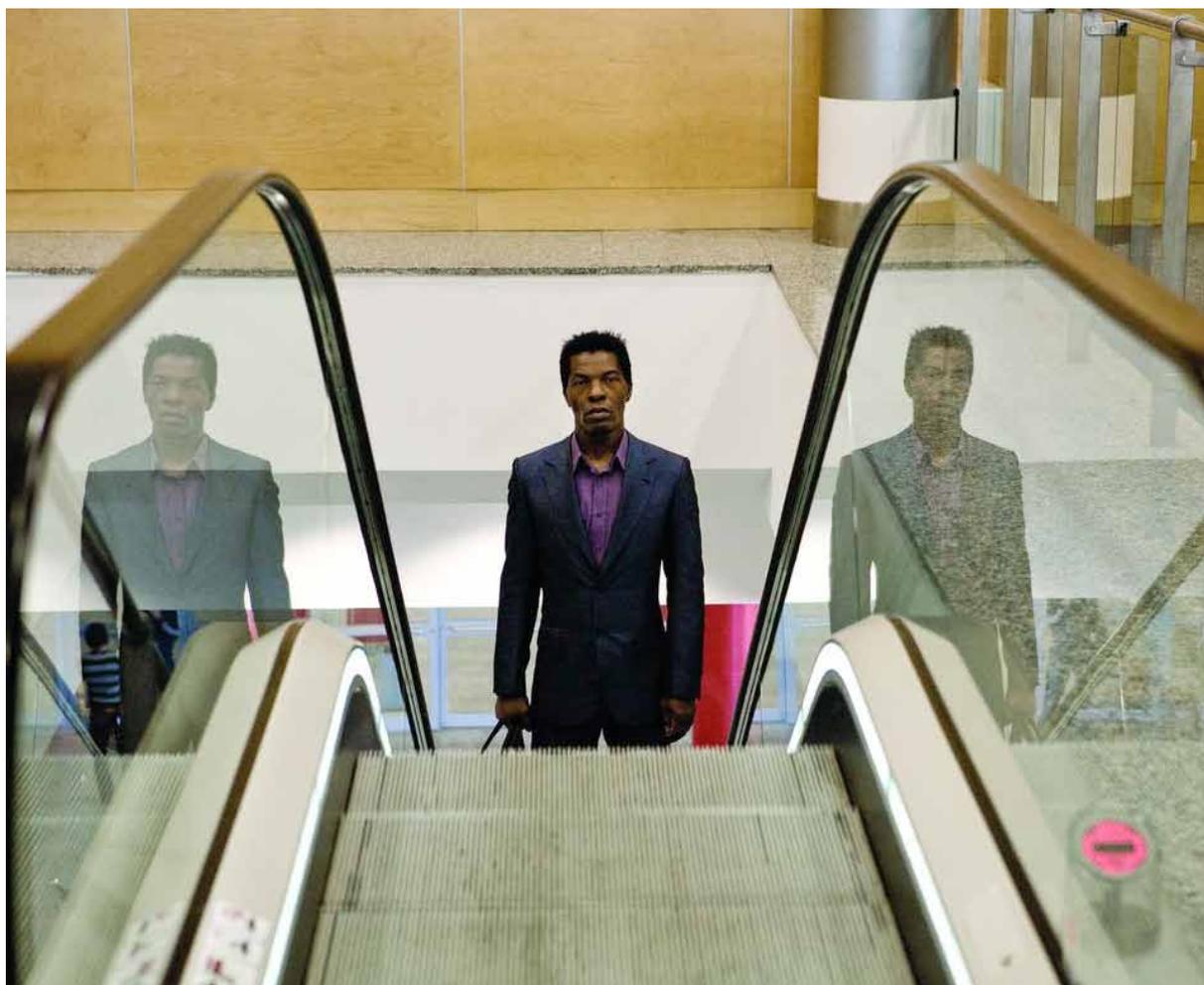
Guy Debord

¿Qué hay que entender en el último *opus* de Jim Jarmusch? ¡Nada! El espectador que se enfrenta en esta película al kaleidoscopio visual, al caos estético que nos ofrece Jarmusch, puede sentirse, no sin razón, perdido y provocado. ¿Es un drama?, ¿una comedia?, ¿un “film noir”? Además de no respetar la narración clásica, Jarmusch transgrede los límites de los géneros, como hizo antes con el western en *Dead Man* o el thriller en *Ghost Dog*. Pero en *Los Límites...*, va aún más allá de la destrucción genérica, propia del cine contemporáneo, nos propone entrar en una “tierra incógnita” donde cada uno debe referirse a sus percepciones y construir su propia interpretación...

Un hombre solitario, contratado para una misión secreta, realiza un enigmático y, a ratos, alucinante viaje (de París a Madrid, Sevilla, Almería, hasta un lugar misterioso) que nos depara una serie de personajes, a cuál más extraño. Pero presentar así la película de Jarmusch es quedarse otra vez en el modelo narrativo tradicional. En este pequeño ensayo, propongo leer, ver y sobre todo, *escu-*

char la película de Jarmusch de otra manera: con el corazón y mis sensaciones de espectador crítico. Y es que esta aventura *jarmuschiana* genera ideas e intuiciones que pueden abrir quizás aún más nuestra percepción y sentimientos al enfrentarnos al cine y sus posibilidades.

Que no haya “NADA” que entender no significa que un espectador atento no pueda encontrar elementos interesantes a varios niveles. Elementos que se encuentran en las imágenes pero sobre todo en su periferia. Así, se podría hablar no solamente de un encuentro entre nosotros como espectadores y las imágenes (¿cine como espejo?), sino de muchos pequeños encuentros a lo largo de la película, encuentros entre un sonido y un oído atento, un ojo que se confronta con movimientos y composiciones. En otras palabras, podríamos hablar de un cuerpo humano como receptor de sensaciones. De esta manera, Jarmusch como cinéfilo, pero también como melómano, nos hace entrar, y esta es mi hipótesis principal, en lo que voy a calificar de “película-poema”.



Por eso, decir que no hay “nada” que entender no significa que Jarmusch nos presente un “anticine” ni que anuncie la muerte del cine, como hizo Guy Debord con su *Hurléments en faveur de Sade* (1953). Lo que Jarmusch nos hace sentir es que el cine ha dejado de tener sentido en sus formas narrativas actuales. El modelo está agotado, ya no sorprende a nadie, y si el cine quiere sobrevivir a sí mismo deberá explorar otras formas más allá de la prosa clásica habitual (claridad, linealidad, homogeneidad, coherencia, impacto dramático). Deberá seguir el camino de la subjetividad, ya trazado por la “modernidad del cine” (Antonioni, Tarkovsky o Godard). Así, Jarmusch, como digno heredero de Pasolini e indirectamente de Mallarmé, pasa por el uso de un lenguaje que se puede calificar de poético, como vamos a ver.

MALLARMÉ

Y LA MODERNIDAD DE LA POESÍA

Ya en su época, Stéphane Mallarmé (1842–1898), el poeta francés de lo que se conoce como “la modernidad poética”, quería liberar la poesía de la *tiranía de la representación*:

« Mallarmé comparte con los simbolistas la convicción de que se debe sugerir y no nominar el mundo, que la poesía debe evocar la realidad a través de un prisma de imágenes y símbolos. (...) partidario de una poesía liberada de la tiranía de la representación, amante de las sonoridades extrañas y de las imágenes complejas, Mallarmé, en el siglo del positivismo y del realismo, hace explotar los cánones habituales de la poesía sobre los que se construyó la modernidad. Se apasiona por la forma que toman las cosas, los pensamientos o las imágenes: el poema sobre la página, la imagen en los versos, una sensación en el espíritu...»ⁱⁱ

Y es sobre todo a través de su famoso poema póstumo *Un golpe de dados nunca suprimirá el azar*, que Mallarmé hizo dar a la poesía un salto hacia la mencionada “modernidad”. En este poema (como en la película de Jarmusch), no hay “nada” que entender. Quiero decir que no hay un mensaje claro sino un sinfín de entradas y salidas. El poema ofrece una variedad de combinaciones debido a su organización, tipografía y espacios libres. Mallarmé nos proponía pensar y sentir la poesía de otra manera, es decir *entre* las palabras más que *en* las palabras mismas, entre los huecos, los espacios libres. Algo así ocurre en *Los Límites del Control*, donde los diálogos aparecen no solamente limitados sino también enigmáticos y repetitivos. Repetición, como veremos, llevada a cabo de tal modo que el espectador deberá preguntarse por el sentido de lo que se dice en el contexto visual pero también en el sonoro. Por eso, igual que en el poema de Mallarmé, los momentos silenciosos de la película, como los espacios blancos del poema, nos dejan la puerta abierta a la imaginación y también al sentido que crean nuestras sensaciones en torno a nuestras confrontaciones, sean sonoras o visuales, con la película o con el poema.

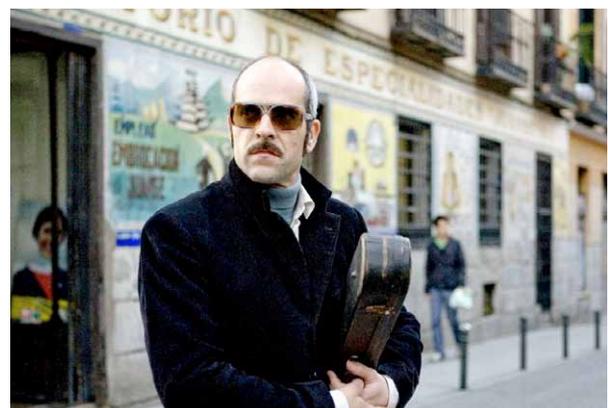
En la introducción a su poema, Mallarmé explica que:

«...todo ocurre hipotéticamente. Se evita el recitado. Hay que agregar que de este empleo descarnado del pensamiento, con sus contracciones, prolongaciones, huidas, o su dibujo mismo, resulta una partitura para el que quiera leer en voz alta.»ⁱⁱⁱ

Mallarmé nos confirma que los vacíos, igual que las palabras, están abiertos a hipótesis de interpretación libre. El sentido poético se crea no solamente entre los espacios libres sino también con una voz que se enfrenta a la lectura del poema o, en el caso de *Los Límites...*, entre sonidos e imágenes. Es notable que la música en la película de Jarmusch tome el espacio dejado libre por los pocos diálogos utilizados. Desde el primer encuentro en el aeropuerto de París, se dice todo lo que debe saber “Solitario”. Estas palabras parecen la base de un código secreto, elaborado

en varios idiomas, y constituyen la arquitectura de los diálogos o monólogos siguientes. De este modo, no parece necesario que los protagonistas hablen más durante la película.

Es en esta voluntad de abrir la obra a diferentes interpretaciones que podemos ver un paralelismo entre el film de Jarmusch y el poema de Mallarmé. Desde la llamada “revolución mallarméen”, tanto a nivel poético como tipográfico, sintáctico y simbolista, sabemos que se puede hacer poesía de otra manera, explorar sus posibilidades, y abrir su potencial metafísico.





Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le Hazard* (1897)^{iv}



**UN GOLPE DE DADOS NUNCA SUPRIMIRÁ EL AZAR indiferentemente pero igual que / en agonía? / cuando apareció / extendido en rareza? por una de ellas? / EL NÚMERO ¿EXISTIRÍA ESO SERÍA / peor / no / en forma distinta a una alucinación dispersa / ¿COMENZARÍA Y CESARÍA / surgiendo cuando era negado y concluso / al fin / por algún exceso / ¿CONSIDERARÍASE / como resultado de ka suma sólo / ¿ILUMINARÍA?*

EL AZAR

PASOLINI: HACIA UN "POESÍA" CINEMATOGRAFICA

Siguiendo el camino trazado por la "modernidad poética" de Mallarmé, Pier Paolo Pasolini intentó superar la "modernidad" del cine, abierta con el neorrealismo italiano, entre otras corrientes. A través de sus ensayos, sus películas y su obra en general, Pasolini quería proponer otra cosa que lo que se veía habitualmente en las pantallas de cine. Así, en su ensayo teórico «La experiencia errática», hacía una distinción entre *el lenguaje de la prosa* y *la lengua de la poesía* en el cine. Por su parte, en la rúbrica «Cinéma de poésie» del diccionario teórico y crítico del cine, Jacques Aumont y Michel Marie definen este *cine de poésie* de la siguiente manera:

«Comprobando que no existe en el "lenguaje cinematográfico" de diccionario abstracto ni tampoco de una gramática rigurosa, Pasolini deduce que el cine es "un lenguaje artístico no conceptual". No es casual que, a causa de la presión producida histórica y culturalmente sobre el cine, éste haya adoptado mayoritariamente un lenguaje de la "prosa narrativa" tendenciosamente naturalista. Contra este cine mayoritario, Pasolini defiende un "cine de poesía", consciente de que ve testigos en todas las épocas de la historia del cine, y que define con tres rasgos: una tendencia técnico-estilística "neo-formalista", la expresión en primer persona, especialmente gracias al estilo indirecto libre y la existencia de personajes-portavoz del autor.»

Jarmusch se adecuaba perfectamente a esta definición de cine poético ("tendencia técnico-es-

tilística «neo-formalista»", "expresión en primer persona", "estilo indirecto libre", "existencia de personajes-portavoz del autor",...) a través del personaje de "Solitario", como veremos.

JARMUSCH

COMO DIGNO HEREDERO DE MALLARMÉ Y PASOLINI

En varias entrevistas, Jarmusch presentó *Los Límites del Control* como un sueño. Pero sabemos que las entradas de los sueños son múltiples y que en el camino uno puede perderse o encontrarse en lugares que crean una multitud de sensaciones. Además, como dice el personaje del «Mexicano»: "*Sometimes, the reflection is far more present than the thing being reflected*".

Según lo expuesto sobre Mallarmé y Pasolini, me atrevo a decir que mi experiencia de *Los Límites del Control* es de corte poético, no solamente a nivel visual, como en el poema de Mallarmé, sino también a nivel sonoro. Y es que, si bien las escenas se repiten casi todo el tiempo de manera circular con respecto a los diálogos o monólogos, nunca están acompañadas de la misma música. En el libreto del disco de la BSO, Jarmusch nos da una clave para entrar en su película de una manera distinta:

« This soundtrack reveals clues to the puzzle of THE LIMITS OF CONTROL ; the landscapes of Boris, Sunn O))), Schubert, and Linares illuminated through the window of a train in slow-motion...»^{vi}





Como es bien sabido, la música tiene una importancia enorme en la arquitectura del cine de Jarmusch, desde *Permanent Vacation* a *Broken flowers*, pasando por *Dead Man*. Pero al contrario de estas películas, cuya música era más o menos homogénea (Neil Young en *Dead Man*; el grupo rap americano RZA en *Ghost Dog* o el jazz del etíope Mulatu Astatke en *Broken Flowers*) y a pesar de que en los créditos de *Los Límites del Control* aparece la banda de rock japonesa Boris como responsables de la música, no se pueden ignorar otras contribuciones fundamentales: Sunn O))) (en colaboración con Boris para el fantástico proyecto «Altar»), Manuel el Sevillano, LCD Soundsystem, Carmen Linares, Black Angels, Schubert, y Bad Rabbit (el propio grupo rock de Jarmusch). Así, viajamos entre música clásica, flamenco, drone doom, doom metal y rock psicodélico. Una BSO tan heterogénea podría calificarse de anarquista, lo cual tampoco debería sorprendernos tanto, teniendo en cuenta que Jarmusch es hijo del movimiento punk. Sin embargo, esta ruptura a nivel musical (respecto a la homogeneidad de sus películas anteriores) no hace sino acercar aún más *Los Límites...* a

Mallarmé en su voluntad de hacer *explotar los cánones habituales* del cine, experimentando no sólo con lo visual sino también con lo auditivo.

Marie-Claude Loisel, en el notable artículo «Poétique du montage» para la revista 24 IMAGES, introduce al poeta francés Pierre Reverdy al justificar su análisis del montaje poético:

«Pierre Reverdy insiste por lo menos, como Pasolini, como Bresson y como todo lo que revela la obra de Godard, sobre el hecho de que lo que tiene una potencia poética brota “del acercamiento, la relación espontánea entre dos realidades distantes” de que cada una tiene valor solamente por la unión/relación que choca con la otra ».^{vii}

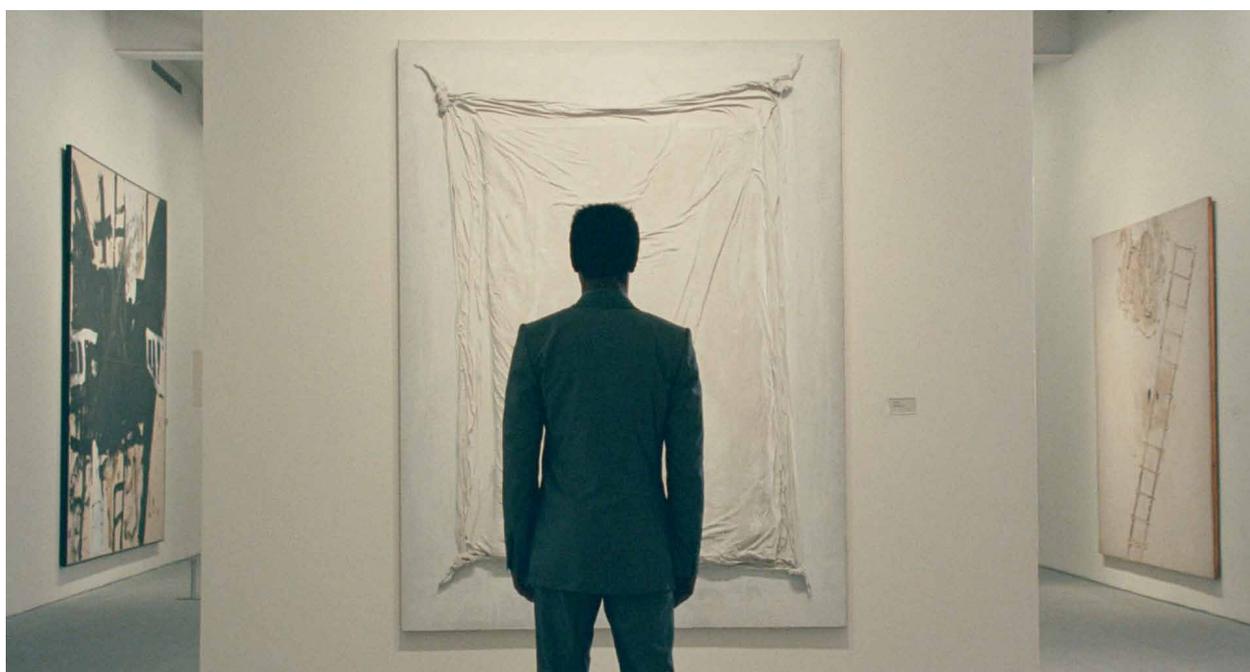
Este acercamiento espontáneo entre dos realidades distantes se produce, en *Los Límites del Control*, a partir de sus múltiples referencias, tanto musicales como cinematográficas. Basta con examinar algunos planos del filme para comprobar cómo ilustran la experiencia poética de la que habla Reverdy. Fijémonos en el siguiente fotograma de la escena (bastante surrealista) del encuentro entre «Nude» y «Solitario»:



Podemos apreciar la calidad estética de la imagen por sí misma, gracias al trabajo fotográfico de Christopher Doyle (colaborador habitual de Wong Kar-Wai). No obstante, esta imagen no puede funcionar como dispositivo poético sin la música de Schubert que la acompaña. Sacado de su contexto, este fotograma confronta varias oposiciones visuales: mujer/hombre – negro/banco – vestido/desnudo – erótico/pornográfico – sombra/luz... ¿Cómo interpretar este fotograma?

Otro ejemplo es el de las repetidas visitas al Museo Reina Sofía que, a través de los cuadros que mira el protagonista, anuncian otras escenas. Un ejemplo de ello, sería el cuadro de Roberto Fernández Balbuena, *Desnudo* (1922), que anuncia el personaje de «Nude».

Es significativo ver cómo “Solitario” se disuelve en los cuadros del museo para entrar en otra realidad (o una nueva escena). La música se fusio-



¿Qué sentimiento puede surgir sino el placer de ver y la molestia de mirar? Por eso, la música de Schubert funciona como la solución química del revelado fotográfico que nos permite salir de los tópicos interpretativos. Aquí, el *negativo* se revela *positivo* a través de las notas que permiten una fusión de nuestras sensaciones. De la concentración de “químico revelador”, surge una nueva imagen poética en la mente del espectador que le permite transgredir la interpretación *limitada* de la imagen para entrar en un mundo onírico. Este encuentro “sonoro-visual” es un elemento fundamental en la arquitectura de la película, repitiéndose el mismo proceso en varios momentos.

na poéticamente con la mirada del protagonista, como en el encuentro con la *Gran Sábana* (1968) de Tàpies, revelando otra dimensión, otro sentido. El ritmo musical crea una ligereza hipnótica que nos hace entrar en los sueños del protagonista.

Son muchas las escenas que ilustran la sensación poética que crea la película (el ritual de las cajas de cerillas, los dos expresos en “*two separate cups*”,...). La repetición de estas escenas no forma un bucle invariable sino una serie de variaciones que revelan las diferentes situaciones en las que se encuentra el protagonista en

su periplo. Estas imágenes, que pueden parecer a veces un tanto surrealistas y sin sentido, encuentran en la repetición la clave para entrar en la poesía audio-visual. Jarmusch repite imágenes como un poeta repite palabras o un compositor repite notas. Sin estas repeticiones y variaciones, un poema, una composición musical o la película de Jarmusch no podrían producir el mismo efecto ni en nuestra mente ni en nuestro corazón.

«Si “la poesía no es inteligible al espíritu y sensible al corazón solamente bajo la forma de una combinación de palabras”, tendría entonces que seguir diciendo que el cine de la poesía encuentra también todo su sentido solamente en una combinación de imágenes y sonidos, que no tiene nada de la sucesión de planos de un cine tradicional que busca justamente hacer olvidar estas relaciones»^{viii}

Esta es la situación que nos presenta *Los Límites del Control*. Jarmusch no nos muestra las mismas escenas sin más, nos las muestra con variaciones tanto en su composición como con la música que las acompaña, y es aquí donde se crea de manera mágica la poesía.

Entonces, no sólo hay que ver la película de Jarmusch. ¡También hay que escucharla bien para sentir su potencia sin límites!

El tiempo nos dirá si se puede hablar o no de un antes y un después de *Los Límites del Control*. Con este pequeño ensayo sólo quería invitaros a verla y deciros que yo, personalmente, no puedo volver a ver el cine de la misma manera. Gracias, señor Jarmusch y le espero pronto por otros viajes poéticos. ♦



ⁱ Guy Debord, *In girum imus nocte et consumimur igni*, Editions Gallimard.

ⁱⁱ Annabelle Mimouni (1998) http://www.musee-orsay.fr/fileadmin/mediatheque/integration_MO/PDF/Mallarme.pdf

ⁱⁱⁱ Ibid Versión de Agustín Osacar Larrauri (2008)

^{iv} Stéphane Mallarmé «Un coup de dés jamais n'abolira le hasard», versión de Agustín Osacar Larrauri (2008)

^v Jacques Aumont et Michel Marie (2008). *Dictionnaire théorique et critique du cinéma* 2nd édition. Editions Armand Colin

^{vi} Jim Jarmusch (2009), *The limits of control – Original motion picture soundtrack*. Presentation by Jim Jarmusch May 2009

^{vii} Marie-Claude Loiselle (1995) *Le montage – Poétique du montage*, 24 images, n° 77, 1995, p. 12-15.

^{viii} Ibid Marie-Claude Loiselle