

LA MÚSICA EN EL LENGUAJE AUDIOVISUAL

Aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática

Teresa Fraile  Eduardo Viñuela
(Eds.)

ArCiBel  Editores

FRAILE, Teresa; VIÑUELA, Eduardo (eds.).

LA MÚSICA
EN EL LENGUAJE AUDIOVISUAL:
APROXIMACIONES MULTIDISCIPLINARES A UNA
COMUNICACIÓN MEDIÁTICA

Arcibel Editores

ÍNDICE

Prólogo	9
----------------------	---

1. Música y cine en España: reconstruyendo nuestra historia

<i>Singin' in Spain. Música y músicos en el Hollywood multilingüe (1929-1934).</i> Julio Arce.....	15
<i>Entre el casticismo y el sinfonismo: música cinematográfica en la España de los años centrales del siglo XX.</i> Joaquín López González.....	41
<i>¿Melodías prohibidas?: El jazz en el cine del primer franquismo (1939-1945).</i> Iván Iglesias.....	61
<i>La banda sonora musical de Ernesto Halffter para Viaje romántico a Granada (1955).</i> Leopoldo Neri de Caso.....	75
<i>La música de Antón García Abril y las adaptaciones de literatura española en los medios audiovisuales.</i> Francisco Peña Sánchez.....	95
<i>Val del Omar y el edén de los visionarios.</i> Manuel Martínez Nieto y Juan Francisco de Dios Hernández.....	111
<i>Habitando el ruido: la dialéctica de los sonidos no musicales en el cine español.</i> Esteban Martínez González y Javier Mateo Hidalgo.....	121

2. Música y lenguaje audiovisual en España: perspectivas metodológicas.

<i>La banda sonora sale del armario: música, narración y proceso de colaboración en Sin límites (2009).</i> Miguel Mera.....	137
<i>La voluntad del compositor desechada. La reutilización de la música de Libertarias en Los fantasmas de Goya.</i> Alejandro González Villalibre.....	153
<i>Análisis musivisual: una propuesta metodológica para el estudio de la música en Los otros, de Alejandro Amenábar.</i> Alejandro Román.....	165
<i>Santa Teresa de Jesús: historia, música y arte cinematográfico.</i> Matilde Chaves de Tobar.....	185

<i>Voces del infierno: la composición coral en el ideario sonoro de lo demoníaco y el precedente español de la tetralogía templaria.</i> Marcos Sapró Babiloni.....	193
<i>El flamenco en los medios audiovisuales. Apuntes para una aproximación metodológica a su estudio.</i> Juan Pedro Escudero Díaz.....	207

3. Géneros musicales y cultura audiovisual: música, cine y autores.

<i>Visiones contemporáneas de la ópera en el audiovisual.</i>	
Jaume Radigales.....	223
<i>Apuntes sobre la “música visual” de la ópera D.Q. (Don Quijote en Barcelona).</i> Rebeca Ríos Fresno.....	245
<i>Dos versiones cinematográficas del mito de Salomé desde el teatro (O. Wilde-K. Russell) y desde el ballet (A. Gómez-C.Saura).</i> José M. García Laborda.....	257
<i>El cine musical en el siglo XXI: los años cero.</i>	
Carlos de Pontes-Leça.....	273
<i>Cine documental italiano años 50: ¿cine perdido? ¿músicas perdidas?</i> Joan Padrol.....	289
<i>La música en el cine neorrealista de Luchino Visconti: de Ossessione a Le notti bianche.</i> Víctor Solanas Díaz.....	307
<i>El sonido de la Teoría Crítica: Alexander Kluge.</i>	
María Ayllón Barasoain y Antonio Notario Ruiz.....	315
<i>Saraband de Ingmar Bergman, un testamento músico-cinematográfico.</i> Marcos Azzam Gómez.....	333

4. Músicas populares en los medios audiovisuales.

<i>La descripción musical del héroe: realzando los temas populares desde la creación incidental.</i> Matilde Olarte.....	347
<i>La reinterpretación del pachuco a través del humor: el caso de Tin Tan. Una aproximación desde las dimensiones auditiva y visual.</i> Mauricio Durán Serrano.....	359
<i>El desarrollo del fonograma: cambios de la música en Brasil.</i> Téó Massignan Ruiz y Estrela Ruiz Leminski.....	371
<i>Swing: visiones etnográficas de la comunidad Manouche.</i>	
David García Freile.....	385
<i>‘Canción Prohibida’. Simulacros musicales y otros mundos en Barrio de Fernando León de Aranoa.</i> Elena Boschi.....	399
<i>Hip-hop, medicina contra la inmoralidad. Ghost Dog: el camino del Samurai, una película de Jim Jarmusch.</i>	
Lola San Martín Arbide.....	407

María Antonieta (2006): <i>conversaciones entre el contrapunto clásico visual y la música contemporánea. Aproximaciones para el entendimiento del eclecticismo sonoro.</i> Yaiza Bermúdez Cubas.....	419
<i>La llegada del pop a la música cinematográfica: el caso de El graduado.</i> César Rivadeneyra.....	435

5. Estudios interdisciplinares en la música para audiovisual: música, publicidad y videojuegos.

<i>Nuevos códigos identitarios en la música publicitaria actual: estrategias comerciales.</i> Judith Helvia García Martín.....	449
<i>Más allá del film. La reutilización de la música de cine en la publicidad española.</i> Virginia Sánchez Rodríguez.....	463
<i>La música como reclamo publicitario: aproximación al estudio de la música en los spots de publicidad.</i> Cristina González Díaz.....	475
<i>Modelos de música y silencio en la persuasión electoral.</i> Daniel Torras i Segura.....	489
<i>Características compositivas de la música sinfónica en los videojuegos.</i> Julio Montero.....	503
<i>La influencia de los videojuegos en la música popular.</i> Israel V. Márquez.....	511

6. Música y medios audiovisuales para la educación: aplicaciones didácticas de la música en el audiovisual.

<i>La música de concierto en el cine de Woody Allen: Análisis y aplicaciones didácticas.</i> Vicente Galbis López.....	525
<i>¿Por qué le gusta Shrek a mi papá? Comprensión y trabajo didáctico sobre los referentes sonoros en el cine infantil.</i> Juan Carlos Montoya Rubio.....	547
<i>Tecnoaula audiovisual: un nuevo espacio educativo en la improvisación musical.</i> M ^a Elena Hidalgo Sánchez.....	573
<i>Buenas prácticas docentes en educación musical: la banda sonora como recurso melódico para el aprendizaje de la flauta de pico con alumnos en formación de las titulaciones de maestro.</i> María Esperanza Jambrina Leal.....	583
<i>La música en publicidad como herramienta educativa en la ESO.</i> María Pardavila Neira.....	593

HIP-HOP, MEDICINA CONTRA LA INMORALIDAD *GHOST DOG: EL CAMINO DEL SAMURAI*, UNA PELÍCULA DE JIM JARMUSCH

Lola San Martín Arbide
Universidad de Salamanca

Resumen

El presente texto es una versión reducida y revisada del trabajo de fin de máster *La música hace películas. Análisis del proyecto musical de Jim Jarmusch como motor de su creación cinematográfica*. El cine del director norteamericano es de especial interés por su estrecha relación con numerosos músicos con los que ha colaborado y que colaboran con él en sus películas. En este caso se trata de analizar la música de RZA para *Ghost Dog: el camino del samurái* (1991) y sus significados extramusicales comparando este film con otros proyectos del cineasta.

En su célebre texto titulado “Las reglas de oro de Jim Jarmusch”, el cineasta norteamericano nos explica su código de conducta artístico, al mismo tiempo que nos deja entrever algunas de sus convicciones morales y estéticas. Las reglas se pueden resumir de la siguiente manera: no hay reglas que valgan, el cineasta no debe dejarse condicionar por los productores, la producción sirve a la película y no al revés, cine es sinónimo de colaboración y, por último, la originalidad no existe: todo un manifiesto de “independencia” cinematográfica. Pero la creación artística de Jarmusch no se limita al cine sino que también incluye, entre otros aspectos, la partitura de alguno de sus largometrajes, como por ejemplo la de su primer film *Permanent Vacations* (1980), firmada junto a John Lurie. Por otra parte, desde que debutó como intérprete en la escena musical del Nueva York de los años ochenta, y a pesar de no haber continuado su carrera profesional en esta vía, la suya ha sido siempre una voz respetada por la crítica musical. Por este y otros motivos ha participado en varios proyectos relacionados con este ámbito, como por ejemplo el libro *The Best of LCD: the Art and Writing of WGMU*¹, que rinde

1 DAVE THE SPAZZ. *The Best of LCD: the Art and Writing of WGMU*. Nueva York: Princeton Architectural Press, 2008.

homenaje a la emisora de radio WFMU, o en el documental *Punk: Attitude* (2005)², entre otros.

Este documental no es el único punto de conexión entre la música punk y el cine de Jarmusch. Él mismo declaró en alguna ocasión que, de no haber sido por los Ramones, jamás hubiese hecho películas y, en efecto, son numerosas las correspondencias que podemos apreciar entre las formas del punk y el estilo de la filmografía de Jarmusch. Tal y como analiza Halim Chillov en *New Punk Cinema. Rowing Against the Tradition of Film as a Commodity*³ los cineastas de la generación punk crean películas en las que no todo puede ser explicado y en las que, frente a las normas del encadenamiento narrativo, prima el impacto del plano y la poética de la sugestión. Las primeras películas de Jarmusch, *Permanent Vacation* (1980) y *Stranger than Paradise* (1984) son, en su estilo, las más reductivas. Están rodadas en blanco y negro (nos ofrecen menos información, pero más precisa, que las filmadas en color), los decorados tienen muy pocos objetos (para conseguir que aquellos que sí figuran tengan presencia evidente y una fuerte identificación con los personajes) y la trama argumental queda reducida al mínimo (rara vez podemos hablar en la filmografía de Jarmusch de un final conclusivo o de una estructura narrativa convencional de presentación, nudo y desenlace). La concepción del tiempo en sus películas es circular y, de hecho, en ocasiones el espectador se pregunta si no es al final de la narración cuando se abren los interrogantes más que cuando se cierran.

Como integrante del grupo The Del-Byzanteens, Jarmusch toca el teclado y canta en “The Girls Imagination”, tema que forma parte de la música de *Der Stand der Dinge* (1982) de Wim Wenders, así como del documental de ese mismo año, *Reverse Angel*, también del mismo director. Jarmusch señala que el espíritu despreocupado de estos músicos influyó en muchos cineastas: “en aquella época, todo el mundo en Nueva York tenía un grupo. La idea era que no hacía falta ser un virtuoso para tener uno. El espíritu era más importante que el conocimiento técnico y esto tuvo una gran influencia en muchos cineastas”⁴.

2 *Punk: Attitude*. 2005. Dir. Don Letts.

3 CHILLOV, Halim. *New Punk Cinema. Rowing Against the Tradition of Film as a Commodity*. Disponible en <http://www.theauteurs.com/notebook/posts?author_id=5> [Consulta: 18 de abril de 2010]

4 Traducido de la entrevista de ATTANASIO, Paul. “Jim Jarmusch Breaks In: Discovering a Hot New Director at the New York Film Festival”, *The Washington Post*, octubre de 1984. Disponible en <http://www.jim-jarmusch.net/films/1984_-_stranger_than_paradise/read_about_it/jim_jarmusch_breaks_in_disc.html> [Consulta: 18 de octubre de 2010]

En diversas entrevistas, Jarmusch nos cuenta su costumbre de hacer los *castings* “al revés”. Es decir, primero escoge a los actores con los que desea trabajar y posteriormente se dispone a escribir el guión, pues saber quién interpretará cada papel es indispensable. Precisamente por ello, la personalidad de éstos queda impregnada con la propia idiosincrasia de los músicos que, junto a Jarmusch, se convierten en actores, en personajes de su película. Éste es el caso del testarudo Jack, Tom Waits, o de Zack, John Lurie, en *Down by Law*, del excéntrico recepcionista de *Mystery Train*, Screamin’ Jay Hawkins, del doble de Elvis, Joe Strummer, o de Rufus Thomas en esta misma película. El intercambio de papeles entre músicos y actores no es la única correspondencia entre cine y música que podemos hallar en la filmografía de Jarmusch. Para éste, se trata de dos medios muy similares, pues ambas son artes del tiempo, capaces de suscitar emociones en el espectador por medio del ritmo. Jarmusch piensa el cine como un fluido musical y también la música como una sucesión de imágenes sonoras: dos medios próximos, flexibles, en buena medida intercambiables.

Tras esta breve introducción a la noción de música que Jarmusch deja traslucir en su filmografía, nos disponemos ahora a tratar más en detalle el largometraje *Ghost Dog: The Way of the Samurai* (1991), probablemente su film más conocido y programado en festivales y ciclos de cine así como en televisión. Tal y como sugeríamos en la introducción, la personalidad de los actores tiene una influencia directa sobre la descripción de los personajes, y otro tanto ocurre con la elección de los músicos que componen la banda para el film. En el caso de *Ghost Dog: el camino del samurái*, la música ha sido compuesta por Robert Fitzgerald Diggs, más conocido bajo sus pseudónimos RZA o Bobby Digital.

El protagonista de la película, apodado Ghost Dog, es un asesino a sueldo afroamericano cuya conducta se limita al estricto acatamiento del Hagakure, el código de los samuráis. Su jefe le salvó la vida en el pasado y este es el motivo por el que le debe fidelidad eterna e incondicional. La hija de éste presencia uno de sus asesinatos y así es como Ghost Dog se convierte tanto en asesino como en víctima, pues la mafia a la que pertenece debe evitar que nadie le delate.

Por su parte, RZA es también conocido por su faceta de productor, escritor y actor, lidera el grupo musical The Wu-Tang Clan, cuyo nombre rinde homenaje a la película de 1981 *Shaolin and Wu Tang*, dirigida por Chia Hui Liu. Podemos señalar alguna semejanza entre el argumento de esta película y el de *Ghost Dog*, film que Jarmusch define con ironía como

un “gangster’s samurái hip hop eastern western”⁵. En la primera, dos de los personajes han perfeccionado cada uno exclusivamente un estilo de kung fu y esto les hace vulnerables a la competencia de un tercero, que conoce ambos estilos pero que no domina ninguno de ellos. En la película de Jarmusch, apreciamos que en los Estados Unidos que él nos presenta conviven diversos códigos morales que, en definitiva, no son en absoluto compatibles. En cualquier caso, ésta no es la única correspondencia entre ambas películas. Además de por haber compuesto la música para este film de Jarmusch, RZA es más bien conocido por su aportación a *Kill Bill* (2003), de Quentin Tarantino, con el tema “Ode to Oren Ishii” (título que, una vez más, nos revela su admiración tanto a nivel profesional como personal por un personaje asiático). En esta película el maestro Pai Mei está interpretado por Gordon Liu, que encarna al personaje de Hung Yung-Kit en *Shaolin and Wu Tang*.

Jarmusch nos cuenta que esta película es de capital importancia en su carrera porque es la primera en la que no reniega de las diversas fuentes que han inspirado su trabajo. Es más, según sus propias palabras, estaría muy contento de que citándolas a alguno de sus espectadores le picase la curiosidad por aprender más sobre el Hagakure, Don Quijote o las películas de Jean Pierre Melville, por ejemplo, que aparecen en los créditos de agradecimiento junto a May Shelley, Tsunemoto Yamamoto, Ryonosuke Akutagawa, Seijun Suzuki, Akira Kurosawa y al Wu-Tang Clan, todos unidos bajo la rúbrica “agradecimientos personales”. El cineasta se refiere a estas fuentes como “tema y variaciones” y explica lo siguiente al respecto:

En este caso decidí citar otros trabajos, y esto se debe a mi amor por la música. Me gustan todos los tipos de música, pero el hard bebop, el dub y el hip-hop, en particular, son formas muy flexibles para tomar referencias de otros lugares y esto me dio ánimos para no rechazar ideas sólo por el hecho de que procedieran de fuentes externas⁶.

Podríamos considerar que toda la filmografía de Jarmusch es en cierto sentido un homenaje a la cultura popular, música incluida. “Dante escribió en la lengua vernácula de su tiempo, lo que fue una novedad. Fue el

5 SUÁREZ, Juan Antonio. *Jim Jarmusch*. Urbana and Chicago: University of Illinois, 2007, p. 28.

6 LIPPY, Tod. “Interview with Jim Jarmusch”. En: *Projections 11*, citado en SUÁREZ, Juan Antonio. *op. cit.*, p. 163.

primero en poner por escrito el italiano oral, ¡es como el hip-hop hoy en día!”⁷- nos recuerda el cineasta. Respondiendo a una pregunta sobre su método de trabajo, Jarmusch explica que siempre escucha música antes de escribir un guión, porque le ayuda a imaginar la atmósfera de la película. Resulta sorprendente que precisamente el sonido peculiar de RZA se diferencie de otros músicos de su entorno por su minimalismo, capaz de crear paisajes sonoros gracias al uso de sintetizadores y secciones de cuerda. Jarmusch narra cómo fue el proceso de creación de la música para esta película. Por la época en la que se disponía a trabajar en el guión escuchaba música dub y hip-hop y pensó que RZA sería el músico perfecto para componer la música de *Ghost Dog*. Logró contactar con él y éste aceptó la colaboración en el film. Al cabo de unas semanas le entregó una cinta con algo de música que resultó no responder del todo a lo que Jarmusch esperaba. De modo que se propusieron hacer un nuevo intento y, por fin, la segunda cinta compuesta a partir de los recuerdos que el músico había guardado del primer visionado de algunas secuencias, era exactamente lo que hacía falta para completar el proyecto de Jarmusch. RZA les permitió a él y a Ray Jawinowitz -el “editor samurái”- cortar, pegar y arreglar toda la música hasta que ésta se ajustase a las imágenes a la perfección. El director se refiere a esta música como “espeluznante, minimalista, hermosa, imperfecta, el peculiar sonido del Wu Tang de RZA”⁸.

En su monografía dedicada al cineasta norteamericano ya citada, Juan Antonio Suárez recuerda que “según los futuristas y maestros de la electrónica Sun Ra y George Clinton, la artificialidad es el rasgo que define la Diáspora Africana: un pueblo arrancado de su lugar de origen y reubicado como una comunidad de extraños en América no puede resultar de ninguna manera natural⁹. Por ello el rap es un monumento al “artificio auditivo”¹⁰. Ninguna otra idea define mejor la situación de *Ghost Dog*, cuya condición de afroamericano ya resultaría artificial por sí sola, pero para aumentar aún más esa circunstancia, vive de acuerdo con un código de conducta japonés obsoleto. Precisamente por ello, la elección del hip-hop como género predominante en la película nos permite tender puentes entre culturas tan alejadas como lo son la estadounidense y la japonesa, lo que nos remite irremediabilmente a una de las tres historias que componen la película que Jarmusch había rodado un par de años antes. *Mystery*

7 SUÁREZ, Juan Antonio, *op. cit.*, p. 168.

8 SUÁREZ, Juan Antonio, *op. cit.*, pp. 168-69.

9 SUÁREZ, Juan Antonio, *op. cit.*, pp. 133-34.

10 *Ibidem*.

Train (1989) se sitúa Memphis. En un principio el film se iba a haber titulado “Memphis” y hubiese formado parte de una trilogía dedicada a la música que según Jarmusch es el elemento que le guía hasta los escenarios de sus historias. El otro largometraje de esta serie hubiese sido *Down by Law* (1986), cuyo título previsto era “New Orleans” junto con un tercer proyecto que no se llegó a realizar, que hubiese llevado el título de “Kansas City”. Jarmusch explica que “de algún modo, es la música la que me atrae hacia los lugares donde transcurren mis guiones y también es algo que despierta mi interés, puedo pasar horas buscando información sobre discos desconocidos o estudiando la historia de esos lugares”¹¹. El fantasma de Elvis -*ghost Elvis*- resulta omnipresente en los tres capítulos y, a pesar de ello, el film es, al mismo tiempo y sobre todo, un homenaje a los orígenes negros del rock’n’roll. La historia que nos interesa narra el peregrinaje de una pareja de japoneses a los Sun Studios, donde grabaron en los tiempos históricos Carl Perkins, Roy Orbison o Jerry Lee Lewis entre otros. El título está tomado de una pieza de Elvis. En numerosas ocasiones a lo largo de la filmografía de Jarmusch, cuando hay alusiones a qué es y qué no es América, éstas están en boca de personajes extranjeros. Jun y Mitsuko, la pareja de *rockabillys* nipones, pasean por las mismas calles que el propio Rey del rock y sus colegas transitaron. En un momento en el que ella se asusta al oír un disparo, él le tranquiliza diciéndole que no se preocupe, que es normal, porque “esto es América”. Paralelamente, en *Down by Law* (1986) el personaje de Roberto Benigni -Bob- acaba en prisión por asesinar a un hombre en defensa propia, según él mismo dice, tal y como lo vio en “una película americana, en una buena película americana, con mucha acción”.

Otra cuestión interesante con respecto a los intercambios entre Japón y Estados Unidos es que, al menos según las observaciones de Jun y Mitsuko, no parecen ser lugares tan diferentes. En “Far from Yokohama”, uno de los tres capítulos de *Mystery Train*, él le dice a ella que “si eliminas un tercio de los edificios de Yokohama te queda Memphis”. Al fin y al cabo, tal vez Elvis levante tantas pasiones en el país del sol naciente como en su lugar de origen. La fascinación de los japoneses por la cultura estadounidense se remonta a los tiempos de la segunda posguerra, cuando el país nipón sufrió una acelerada y profunda “americanización”. También el propio género del hip-hop tiene una estrecha relación con el hecho bélico. Cuando dos raperos se enfrentan musicalmente, se dice que están

11 SANTE, Luc, en HERTZBERG, Ludvig. *Jim Jarmusch. Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 2001, p. 94.

haciendo una batalla y, de hecho, algunos de los gestos típicos de estas peleas dialécticas son herencia de las artes marciales del mismo modo que las *brass bands* de comienzos del siglo XX emplearon los instrumentos de viento metal que habían pertenecido a las bandas militares durante la primera guerra mundial. Pero tal y como nos recuerda el protagonista de la película, Forest Whitaker, el género del hip-hop tiene conexiones más profundas con los conflictos sociales en entornos urbanos:

Jim Jarmusch recurre a muchos elementos que pueden parecer superficiales pero que en realidad son conceptos muy arraigados en la cultura del hip-hop. Un ejemplo de ello es la mafia, el hip-hop se aferra a esta imagen, la del padrino, que a menudo es explícita en los nombres de los músicos. Esto es algo que se puede ver en la escena en la que los raperos están en el parque, es un elemento que forma parte de la película¹².

En cualquier caso, el viaje desde Yokohama a Memphis no es sólo de ida, tal y como explica Jim Jarmusch:

En la América de hoy si eres joven y negro es peligroso identificarte con África, porque dicha identificación es enormemente política. La estructura de poder no te permite hacer eso; así es que los jóvenes negros se ven obligados a gravitar hacia Oriente para establecer conexiones tribales entre sí¹³.

Precisamente por ello, en esta película el hip-hop simboliza la libertad. Al comienzo, el realizador muestra el vuelo de palomas, imágenes que se repiten en diferentes ocasiones a lo largo del film y que aparecen igualmente como símbolo recurrente en su última producción, *Los límites del control* (2009). Estas palomas mensajeras que viajan constantemente de un sitio a otro permiten que tanto Louie, el maestro de *Ghost Dog*, como éste, permanezcan comunicados y son igualmente la metáfora de aquellos que por su condición de figuras marginales y desarraigadas se encuentran permanentemente en proceso de movilidad, maduración psicológica, aprendizaje y cambio.

12 FUCHS, Cynthia. "Interview with Forest Whitaker" en *Popmatters*. Disponible en <<http://www.popmatters.com/film/interviews/whitaker-forest.shtml>> [Consulta: 27 de abril de 2010].

13 ASHTON, Stephen. "Jim Jarmusch. Cinematic samurái". En: *Moviemaker*, 1999. Citado en VIEJO, Breixo. *Jim Jarmusch. El sueño de los justos*, Madrid: JC Clementine, 2001, p. 157.

En el cine de Jarmusch son frecuentes las escenas en las que literalmente no ocurre nada. Él mismo nos dice que le gusta ver qué pasa cuando se supone que no hay acción; tal vez por ello, sus películas carecen casi completamente de lo que podríamos llamar un clímax narrativo. Si considerásemos que la música puede servir en ocasiones para enfatizar los momentos de mayor expresión o tensión, en el caso de Jim Jarmusch esos momentos serían los de “desplazamiento”. Varias de sus películas comienzan con un *travelling* o con una secuencia de viaje y en ocasiones terminan de la misma forma, como es el caso de *Mystery Train*, en la que además la secuencia inicial coincide con la final. No son tanto *travellings* descriptivos del lugar y la arquitectura, como estrictos testimonios de “movilidad” permanente. Incluso en *Broken Flowers* (2005) se repite varias veces la imagen del tocadiscos o del equipo de música del coche cuando el protagonista, Tom Johnston (Bill Murray), introduce un CD en el reproductor de su coche. Según Breixo Viejo, podemos apreciar en el estilo de Jarmusch un cierto sentido de la improvisación jazzística que va de la mano de la generación de poetas *beat* y *hipsters*, una de cuyas mayores aportaciones a la cultura estadounidense es la del género de las *road movies*. El propio cineasta admite que a pesar de haber leído *On the road*, de Jack Kerouac, en su juventud y no haberle encontrado el gusto, con una segunda lectura en su edad adulta sí fue capaz de apreciar la novela precisamente por su particular lenguaje, por su redacción improvisada.

En otro orden de asuntos, si damos por válida la tesis de que la obra y la personalidad de los músicos influye directamente en el argumento de la película, al analizar *Ghost Dog* deberíamos tener en mente una colaboración posterior entre el Wu Tang Clan y Jarmusch. Estos trabajaron juntos en *Delirium*, uno de los cortometrajes que componen *Coffee and Cigarettes* (2003), una colección de breves episodios en los que el autor reflexiona sobre la conversación, las adicciones y el absurdo de algunos encuentros, todos ellos realizados en torno a una taza de café y un paquete de cigarrillos. RZA y GZA, que además de formar el grupo de hip-hop están unidos por una relación de familia, animan al camarero del bar en el que se encuentran, a dejar el tabaco y le explican cómo aliviar la tos que el humo le provoca. RZA aparece en este cortometraje como un músico experto en medicinas alternativas -según su primo, “alternativas a este planeta”- para quien música y medicina son “como dos planetas que giran alrededor del mismo sol”. De hecho, RZA se muestra convencido de que

sería un buen cirujano gracias a sus manos de DJ mientras que uno de los gangsters de *Ghost Dog* utiliza para esconder sus huellas los guantes blancos que emplean igualmente los montadores de cine y que aparecen también en la película *Le Samourai*, de Jean Pierre Melville¹⁴. Es más, los músicos se diferencian de la mayoría de personajes del resto de cortos de *Coffee and Cigarettes* porque son conscientes de los efectos nocivos del café y la nicotina. La música, como forma de medicina alternativa, les permite pues mantener un estado de salud óptimo, del mismo modo que sugiere el título de las memorias de Dizzy Gillespie, *To Be or Not to Bop* con la que animaba a sus compañeros de profesión a someterse a un tratamiento de desintoxicación para mejorar su vida y su trabajo.

Si ya hemos comprobado cómo la filmografía de Jarmusch está profundamente inspirada por la música, comprendida de la manera más amplia, por el concepto de ritmo musical, por ciertas composiciones, por la personalidad de los músicos a los que admira y con los que trabaja, etc., en el caso de RZA se produce exactamente la misma circunstancia, en el sentido inverso. Su música tiene un fuerte componente visual y de hecho, tras estudiar dirección durante varios años junto a Quentin Tarantino¹⁵, en 2011 se estrenará su primer largometraje, *The Man with the Iron Fist*. Según el productor del film y co-guionista, Eli Roth:

RZA es muy creativo, el guión es genial, tiene buenos personajes, bromas. Ha hecho con los diálogos lo mismo que hace con la letra de sus canciones y el resultado es una mezcla increíble: spaghetti western, kung fu, lucha moderna mezclada con hip-hop y multiculturalismo. Está imbuido por el mundo del comic. Estoy seguro de que será una película excelente¹⁶.

RZA estuvo presente durante el rodaje de *Ghost Dog*, puesto que ya por entonces tenía un vivo interés por aprender el oficio de director de cine. El músico hace además un cameo en la película. En esta célebre escena, se cruza con el protagonista al pasear en la calle, ambos de detienen y se dicen mutuamente “Power, equality, always see (C) everything”, cuyo

14 Las similitudes entre estas dos películas son más que notables, hasta el punto de poder considerar *Ghost Dog* como una versión de *Le samourai*.

15 Para más información, consultar <<http://www.cinematical.com/2008/07/07/the-rza-directing-the-man-with-the-iron-fist/>> [Consulta: 18 de octubre de 2010]

16 LEE, Chris. “RZA’s new rap: filmmaker” en *Los Angeles Times*, 3 de enero de 2010. Disponible en <<http://www.latimes.com/entertainment/news/la-ca-rza3-2010jan03,0,5973201,full.story>> [Consulta: 18 de octubre de 2010]

acrónimo es *peace*. La frase está tomada del Corán, y significa que todos los días es posible encontrar símbolos de un camino hacia la sabiduría; no obstante, RZA explica que “la mayoría de las personas no están lo suficientemente atentas como para percibirlos”. La escena está abierta a numerosas interpretaciones. La más evidente es que el personaje anónimo de RZA, descrito como “samurái vestido de camuflaje” en los créditos finales, presenta su máximo respeto a Ghost Dog. Podemos considerar este gesto tanto como un ingrediente perteneciente a la película como en un ámbito estrictamente personal, pues el amor por el kung fu, las artes marciales y la cultura japonesa en general es algo que comparten tanto los dos actores entre sí como con el director de la película. Según el código de los samurái, la mayor cualidad de éste debe ser su fidelidad al maestro. El código idealizó y llevó al extremo algunos de los valores tradicionales japoneses y precisamente esos componentes excesivos son los que se consideran la esencia del código. Algunos de ellos son, como ya hemos enumerado, mostrar un profundo respeto por el maestro y preservar su honor, incluso si posteriormente se convierte en un enemigo. Esta escena sugiere tal vez que ambos personajes están a punto de entrar en conflicto pero, aun así, se muestran sus respetos el uno al otro. Breixo Viejo ha añadido el subtítulo de “El sueño de los justos” a su libro dedicado a la filmografía de Jarmusch tal vez porque en sus películas los personajes se tratan con consideración los unos a los otros, mientras que sus bandas sonoras nos sugieren el mismo clima de respeto. Al margen de las cuestiones raciales o de las injusticias sociales de las que nos dan cuenta los músicos de hip-hop -o, al menos, una parte de ellos- en esta escena vemos a un músico-samurái vestido con ropa de camuflaje, es decir, preparado para el combate y que, no obstante, se muestra pacífico y respetuoso frente a la presencia de un posible adversario. Ya hemos mencionado los paralelismos entre *Ghost Dog* y el cortometraje “Delirium” de *Coffee and Cigarettes*, del que hablábamos antes. En esta misma colección, Jarmusch insertó otro corto dedicado a la figura de Elvis, en este caso, referido a un supuesto gemelo perverso que le habría suplantado en alguna actuación: así pues, las películas de Jarmusch no sólo son autorreferenciales a nivel individual sino que cada pieza de la filmografía está relacionada entre sí construyendo una compleja red de referencias cruzadas entre unas y otras.

En todas ellas la repetición desempeña un papel importante, tanto a nivel estilístico como argumental y estético. En *Ghost Dog* unas escenas están separadas de otras por una breve pausa, *monsho* (en japonés), casi una pausa de respiración. Exactamente lo mismo que en la banda sonora de RZA. Algo semejante ocurre también en *Mystery Train* o en *Stranger*

than Paradise, películas en las que cada capítulo está separado por un fundido a negro que dura un par de segundos. En *Los límites del control*, el personaje principal, interpretado por Issac de Bankolé, que en *Ghost Dog* da vida a Raymond, el vendedor de helados, se encuentra con diferentes personas que le hacen el mismo tipo de pregunta y con las que mantiene conversaciones muy semejantes. Es decir, existe un esquema de diálogos que se repite tantas veces como personajes encuentra a su paso, aunque, por supuesto, cada uno lo repite a su manera. En esta película la música es del grupo japonés Boris, que procura un acompañamiento de guitarra eléctrica sobre todo a aquellas escenas en las que el protagonista se desplaza entre una ciudad y otra. A modo de conclusión, a propósito de estas nociones de la repetición e itinerancia, cabe rescatar la siguiente cita de James A. Snead: “en la cultura negra, repetición significa que hay circulación (que hay fluidez para ser más precisos), hay equilibrio. En la cultura europea, repetición debe significar no sólo circulación y flujo sino también acumulación y crecimiento”¹⁷. El personaje de De Bankolé, el vendedor de helados, mantiene breves conversaciones con el protagonista a lo largo del film en las que él habla en francés y *Ghost Dog* le responde en inglés, siempre repitiendo las palabras de su interlocutor prácticamente de manera exacta. A pesar de la barrera idiomática, se consideran amigos íntimos. En efecto, las de Jarmusch son películas en las que el lenguaje interpreta un papel importante, como medio de reflexión sobre la oposición entre lo que es superficial y lo que es esencial en la comunicación humana. “El lenguaje es muy importante” admite, “pero no es necesariamente la mejor herramienta para conocer los sentimientos de alguien. [...] Nick [Nicholas] Ray solía comparar la interpretación con tocar el piano, decía que los diálogos corresponden a la mano izquierda mientras que la melodía equivale a las imágenes”¹⁸.

17 SNEAD, James A. citado en COX, Christoph y WARREN, Daniel. *Audio Culture. Readings in Modern Music*. Nueva York: Continuum, 2009, p. 286.

18 GEOFF, Andrew. “Jim Jarmusch” en *The Guardian*, 15 de noviembre de 1999. Disponible en <<http://www.guardian.co.uk/film/1999/nov/15/guardianinterviewsatbfisouthbank3>> [Consulta: 1 de mayo de 2010].

Bibliografía

ATTANASIO, Paul. "Jim Jarmusch Breaks In: Discovering a Hot New Director at the New York Film Festival", *The Washington Post*, octubre de 1984. Disponible en <http://www.jim-jarmusch.net/films/1984_-_stranger_than_paradi/read_about_it/jim_jarmusch_breaks_in_disc.html>

CHILLOV, Halim. *New Punk Cinema. Rowing Against the Tradition of Film as a Commodity*. Disponible en <http://www.theauteurs.com/notebook/posts?author_id=5>

COX, Christoph y WARREN, Daniel. *Audio Culture. Readings in Modern Music*. Nueva York: Continuum, 2009.

DAVE THE SPAZZ. *The Best of LCD: the Art and Writing of WGMU*. Nueva York: Princeton Architectural Press, 2008.

FUCHS, Cynthia. "Interview with Forest Whitaker" en *Popmatters*. Disponible en <<http://www.popmatters.com/film/interviews/whitaker-forest.shtml>>

GEOFF, Andrew. "Jim Jarmusch" en *The Guardian*, 15 de noviembre de 1999. Disponible en <<http://www.guardian.co.uk/film/1999/nov/15/guardianinterview-satbfisouthbank3>>

HERTZBERG, Ludvig. *Jim Jarmusch. Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 2001.

LEE, Chris. "RZA's new rap: filmmaker" en *Los Angeles Times*, 3 de enero de 2010. Disponible en <<http://www.latimes.com/entertainment/news/la-ca-rza3-2010jan03,0,5973201,full.story>>

SUÁREZ, Juan Antonio. *Jim Jarmusch*. Urbana and Chicago: University of Illinois, 2007.

VIEJO, Breixo. *Jim Jarmusch. El sueño de los justos*, Madrid: JC Clementine, 2001.