

PART III: Casos. Què és i on se substància el cinema transnacional?

1. ASPECTES DE LA TRANSNACIONALITAT FÍLMICA

En la pràctica cinematogràfica es produeixen constantment intercanvis en múltiples direccions: “outwards (transnationalism, globalization), inwards (cultural traditions and aesthetic conventions), backwards (history and memory), and sideways (cross-medial practices [...]).” (Zhang, 2007: 29) La creixent globalització cultural ha fet incrementar el nombre dels del primer tipus, així com l’interès per la seva anàlisi, cosa que –en països anglo-saxons– ha donat lloc a una nova branca dels estudis fílmics, els ‘Transnational Film Studies’. Com és habitual, el flamant àmbit d’investigació està sent objecte de debat, tant pel seu camp d’aplicació com per la seva terminologia. Per a Yinjing Zhang (2007: 37), “the term ‘transnational’ remains unsettled primarily because of multiple interpretations of the national in transnationalism. [...] what does this ‘national’ encompass – national culture, language, economy, politics, ethnicity, religion, and/or regionalism?” Hem vist el problema a II-1., i és legítim preguntar-se, ¿quin sentit té haver deixat de parlar de ‘cinema nacional’ per a fer-ho ara de ‘cinema transnacional’, un vocable que inclou l’anterior? Ja hem vist que la teoria del cinema nacional no té perquè limitar-se a observar les pràctiques socials exclusives d’un únic grup (geogràficament establert o no), però és innegable que el concepte es troba motivat políticament per la idea de l’*Estat-nació* i, per tant, indueix a pensar en franges divisòries clares.

D’altra banda, “given the ubiquity of transnational arrangements in the world of contemporary filmmaking, and the undeniable transnational dimensions of earlier periods of cinematic production” (Hjort, 2010: 12), és a dir, sent el cinema *per força* transnacional (de la mateixa manera que hem vist a II-2. que tota cultura es desenvolupa a través de processos d’interculturalitat),

the use of “transnational” to describe production or distribution practices, sources of funding, casting decisions, thematic concerns, or the complex identities of various film professionals (to name but some of the more obvious candidates) often has an aura of indisputable legitimacy. At the same time, the term “transnational” does little to advance our thinking about important issues if it can mean anything and everything that the occasion would appear to demand. (Hjort, 2010: 12)

Zhang és escèptic sobre la possibilitat de convertir els ‘Transnational Film Studies’ en una teoria general del cine, com sembla que s’està pretenent.¹ Des del seu punt de vista, la transnacionalitat ha de ser vista tan sols “as one large aspect of the comparative apparatus of film studies” (Zhang, 2007: 29), aquell que segueix el trànsit dels recursos financers, tecnològics i humans a través de les nacions, les regions i els continents. Estic d’acord amb la seva visió; la transnacionalitat és un element del context de producció i un efecte de la forma (ambdós intrínsecs) cinematogràfica, però no condiciona tots els aspectes del cine. Massa sovint, però, parlem d’una coproducció o col·laboració internacional entre personal artístic i tècnic d’arreu del món “without any real consideration of what the aesthetic, political or economic implications of such transnational collaboration might mean” (Higbee; Lim, 2010: 10). El problema a resoldre, per tant, és el de definir i acotar el terme i el fenomen, alhora que distingir entre les seves diferents tendències, així com posar en valor les seves repercussions i fites; això últim pot implicar també prendre partit per alguna forma de transnacionalitat, possiblement aquella en què “pragmatism is constrained by the pursuit of inherently worthwhile goals.” (Hjort, 2010: 30) És el que em proposo fer a continuació, tot observant casos concrets.

Convindria, per començar, aplicar un primer filtre al conjunt de pel·lícules disponibles (totes les existents) per tal d’evitar quedar desbordats i perdre el temps amb manifestacions no rellevants. Com diu Hjort, seria útil una distinció entre

¹ Proposa, en canvi, l’aparició d’uns ‘estudis cinematogràfics comparats’, que donarien compte dels intercanvis globals (els que es produeixen en totes les direccions abans expressades) en la pràctica cinematogràfica, sense limitar-se per les agrupacions nacionals. Jo diria que l’entrebanc que suposa la qüestió de la nacionalitat, es resoldria també parlant de ‘cultura’ en lloc de fer-ho de ‘nació’: més vinculat a la ciència de l’antropologia que no pas a la política (tot i que sovint se’n vulgui fer un ús ideològic), és un concepte de límits més difusos (o sigui, ajustats a la realitat) i ens serveix per a parlar de les formes que adopta i genera la comunicació humana. És per això que proposaria centrar-nos en la idea d’*interculturalitat* en comptes de transnacionalitat a l’hora de construir aquesta teoria general del cinema (en cas que sigui necessària).

transnacionalitat «acusada i no acusada», si bé jo prefereixo parlar d'*activa/intencional* i *passiva/no-intencional*, per ser conceptes una mica menys ambigus. Un film es consideraria una instància de transnacionalitat activa (la que aquí ens interessa) “if the agents who are collectively its author (typically directors, cinematographers, editors, actors, and producers) intentionally direct the attention of viewers towards various transnational properties that encourage thinking about transnationality.” (Hjort, 2010: 13)

Dit això, podem seguir guiant-nos per la reflexió d'Ezra i Rowden (2006: 4), que defineixen el cinema transnacional com aquell que “arises in the interstices between the local and the global.”

Because of the intimacy and communal dynamic in which films are usually experienced, cinema has a singular capacity to foster bonds of recognition between different groups [...]. These bonds of recognition, however, must not be confused with the false unity imposed by discourses that lump all sites of local identity together in opposition to some nebulously deindividuating global force. (Ezra; Rowden, 2006: 4)

La idea d'un cinema transnacional, curiosament, no s'articulària a partir dels espais nacionals, sinó més aviat dels locals i de la seva capacitat de projecció. Parlant de *local* i no de *nacional* no es compromet cap dimensió concreta del discurs. Tot i respectar la seva força simbòlica, el cine transnacional –en tant que pràctica i com a categoria crítica– “transcends the national as autonomous cultural particularity, [and] imagines its audiences as consisting of viewers who have expectations and types of cinematic literacy that go beyond the desire for a mindlessly appreciative consumption of national narratives that audiences can identify as their “own”.” (Ezra; Rowden, 2006: 2-3) Així defuig la preocupació per l'autenticitat que es troba subjacent a la noció d'un cinema culturalment *correcte*, “which assumes a heightened representational access by ethnic and cultural insiders to a stable and culturally distinct reality. But because transnational cinema is most “at home” in the in-between spaces of culture, in other words, between the local and the global, it decisively problematizes the investment in cultural purity or separatism.” (Ezra; Rowden, 2006: 4)²

² Això no descarta la possibilitat d'incorporar-hi discursos nacionals. “The space of the transnational is not an anarchic free-for-all in which blissfully deracinated postnational subjects revel in ludically mystified states of ahistoricity. The continued force of nationalism [...], must be recognized as an emotionally charged component of the construction of the narratives of cultural identity that people at all levels of society use to maintain a stable sense of self.” (Ezra; Rowden, 2006: 4)

Molt sovint, els protagonistes d'aquestes pel·lícules transnacionals es mouen de manera constant entre països. Com ens diu Clifford (1997: 12), “los viajes y los contactos son situaciones cruciales para una modernidad que aún no ha terminado de configurarse.” La definició més elemental de ‘viatge’ implicaria un moviment d’un lloc a un altre, entre indrets geogràfics o experiències culturals, “but we can expand this commonsense definition to look at how movement functions psychically and metaphorically.” (Robertson; et al., 1994: 2) Minh-ha afirma que cada viatge implica una reubicació de les fronteres. “The travelling self is here both the self that moves physically from one place to another, following ‘public routes and beaten tracks’ within a mapped movement, and the self that embarks on an undetermined journeying practice, having constantly to negotiate between home and abroad, native culture and adopted culture, or more creatively speaking, between a here, a there, *and* an elsewhere.” (Minh-ha, 1994: 9)

“Life is a journey, even for the stay-at-homes, and we are all exiles whose return is always deferred.” (Robertson; et al., 1994: 6) Per això alguns autors veuen en el viatge “a socio-historical process of dispossession that leads the contemporary traveller to a real identity crisis.” (Minh-ha, 1994: 22) Roberto Rossellini és un dels primers en desplaçar una actriu a un paisatge estranger per a captar el seu aïllament o estranyesa en front del lloc. *Stromboli* (1950), *Viaggio in Italia* (1954), com també *The River* (1951) de Jean Renoir, “muestran la oposición o la correspondencia entre culturas a partir de la relación entre la figura y el paisaje. En esos filmes en los que el cineasta desplaza a sus actrices –o viaja él mismo– hacia otros entornos culturales, el cine partía a la búsqueda de nuevos ritmos.” (De Lucas, 2008: 17) En una línia similar, moltes pel·lícules que problematitzen la identitat nacional o cultural “take place in the “non-places” of the postindustrial landscape –airports, highways, high-rise hotels, and even the ultimate “non-place”, cyberspace– those in-between spaces where people are spending an increasing amount of time and forming some of their most significant relationships.” (Ezra; Rowden, 2006: 8)

D'altra banda, com raona Minh-ha (1994: 22) a partir d'idees de Jonathan Culler, “The role of the traveller as privileged seer and knowledgeable observer has [...] become quasi impossible, for it is said that the real period of travelling always seems to be already in the past, and the other travellers are always bound to be ‘tourists’.” Una bona distinció entre un turista i un viatger és la que es proporciona a la novel·la de Paul Bowles *The Sheltering Sky*, quan es diu el següent sobre un dels personatges:

He did not think of himself as a tourist; he was a traveller. The difference is partly one of time, he would explain. Whereas the tourist generally hurries back home at the end of a few weeks or months, the traveller, belonging no more to one place than to the next, moves slowly, over periods of years, from one part of the earth to another. Indeed, he would have found it difficult to tell, among the many places he had lived, precisely where it was he had felt most at home [...] another important difference between tourist and traveller is that the former accepts his own civilization without question; not so the traveller, who compares it with the others, and rejects those elements he finds not to his liking. (Bowles, 2006: 17)

Constantment s'evoca la ceguesa o la miopia del turista, “whose voracity in consuming culture as commodities has made hardship and adventure in travelling a necessary part of pre-planned excitement rather than a mere hindrance. [...] Therefore, in order not to be confused with the tourist, the traveller has to become clandestine. He has to *imitate* the Other” (Minh-ha, 1994: 22). Tot això, en els films que d'immediat abordarem, s'haurà de veure no només en el nivell argumental, sinó també en l'estilístic, sempre i quan els cineastes facin seves tals perspectives i actituds.

De seguida veurem que algunes pel·lícules són equiparables als turistes i d'altres ho són als viatgers, però ens cal abans establir una classificació més important, aquella que determina la intenció i els valors que cada obra carrega sobre l'*acte* transnacional. “Cinematic transnationalism comes in many different forms and promotes a wide range of values, some of which are economic, artistic, cultural, social, or political.” (Hjort, 2010: 30) A partir d'aquesta idea, potser podem parlar, a grans trets, d'una *transnacionalitat comercial*, una *transnacionalitat exòtica* i una *transnacionalitat dialogant o intercultural*. No es tracta de categories excloents, però sí que indiquen les tendències més marcades. (Seguint la línia traçada en la primera part del treball, em fixaré sobretot en la transnacionalitat vinculada a les relacions entre els cinemes d'Occident i de l'Àsia, doncs són les més fructíferes de l'actualitat.)

1.1. TRANSNACIONALITAT COMERCIAL

La *transnacionalitat comercial* està vinculada al “integral link between high budgets and the need for maximal reach and appeal” (Hjort, 2010: 22), i està orientada al tipus d’espectador global que Charles Acland (2005: 11) associa amb la idea, estesa en la indústria cinematogràfica, que existeixen “points of commonality across national boundaries.”³ Una conseqüència dels processos de globalització (tant de la indústria del cine com a un nivell cultural i social més ampli –veieu I-1.3.2. i II-2.3.–) ha estat “the emergence of a global imaginary within Euro-American film” (Roberts, 1998: 66). “As the world has become the global village, so it seems, Euro-American mass culture has sought not just to capture but also to commoditize it. Advertisers have been quick to recognize that not just global markets but the concept of global itself can be a powerful marketing tool.” (Roberts, 1998: 66)

Moltes coproduccions entrarien en aquesta categoria. L’exemple més clar potser és el d’aquells *blockbusters* de Hollywood (generalment, en els gèneres d’acció, aventura i/o fantasia) que darrerament incorporen personatges i escenaris de l’Àsia Oriental, especialment de la Xina, així com part de la tècnica de les pel·lícules d’aquests països. A la quarta entrega de la saga policíaca *Lethal Weapon* (1987-1998), els protagonistes s’enfronten a un perillós líder d’un grup criminal xinès interpretat per Jet Li, el qual desplega les habilitats en les arts marcials que l’han fet famós al seu país. L’estilitzada coreografia de les lluites entre els personatges, *à la manière* del cinema d’acció de Hong Kong i la Xina, introdueix una variació estètica en la cinta respecte de les tres anteriors, d’una violència molt més rude. També la sèrie de pel·lícules *The Mummy* (1999-2008) va decidir renovar-se a través de la incorporació d’iconografia asiàtica, i en la seva tercera proposta, *The Mummy: Tomb of the Dragon Emperor* (2008, Rob Cohen), abandona Egipte (escenari de les dues primeres) i viatja a la Xina per a contemplar la resurrecció de la mòmia del primer emperador Qin (Jet Li, de nou). En canvi, *Rush Hour* (una altra franquícia, desenvolupada al llarg de tres títols entre 1998 i 2007) va ser concebuda des dels seus orígens com un pacte entre les *buddy movies* nord-americanes (tipus *Lethal Weapon*) i els *thrillers* de Hong Kong. Chris Rock

³ “The international and intermedia tendencies of entertainment corporations have altered conceptions of their markets and audiences. [...] there exists the idea about an international cinemagoer, one whose cinematic interests are not bound by local or national limits, and who looks instead to a globally circulating popular culture.” (Acland, 2005: 11)

i Jackie Chan (ambdós pertanyents a minories ètniques als EUA) són una improbable parella de policies que lluiten contra els criminals a Los Angeles (*Rush Hour*), Hong Kong (*Rush Hour 2*) o... París (*Rush Hour 3*)! L'aparició d'aquestes i altres pel·lícules similars⁴ respon a la voluntat de la indústria nord-americana del cinema de guanyar quota de mercat en el més gran mercat disponible fora de les seves fronteres, l'Àsia Oriental.⁵ A pesar que en aquesta zona del món, els consumidors estan totalment oberts a l'adquisició dels productes dels Estats Units⁶, el cas també és que en matèria de cinema (i demés cultura popular) es consumeix molta oferta local, en part, com ja s'ha dit, per un sentit d'afinitat, com una forma de promoure una idea de modernitat asiàtica. (Shin, 2005)

Des de l'altra banda també es proposen col·laboracions. *Crouching Tiger, Hidden Dragon*, va significar l'acostament d'un gènere tan autòcton com el *wuxia pian* (pel·lícules d'arts marçials xineses) a un públic internacional (principalment occidental). Cheng Shao-chung (2004) defineix el film com un exemple de «cinema nacional transnacional», “a particular national/local cinema in global mass culture.” El motiu és que a *Crouching Tiger...* l'evocació de l'essència xinesa és omnipresent. En tant que drama d'època amb arts marçials, el film conté tot el que és *xinès* i exòtic. Això té tant a veure amb qüestions de política interna de la Xina (l'essència xinesa s'empra com una forma de consens i cohesió nacional; la crida a la cultura comuna és una forma de suavitzar els efectes discriminatoris d'una societat en transformació) com amb la voluntat, per part dels artífexs, de compondre un producte d'èxit al mercat internacional. La fórmula és la següent: es tria un director xinès però amb experiència en el cinema de Hollywood, com Lee Ang, que estarà familiaritzat amb el *modus operandi* tant de la indústria nord-americana com de la xinesa (encara que ell és taiwanès), a la vegada que amb la sensibilitat de les diverses audiències, i que sap com fer una pel·lícula taquillera

⁴ M'he concentrat en els exemples que es vinculen amb la Xina per ser més abundants, però pensem en *The Last Samurai* (2003, Edward Zwick), film en què Tom Cruise s'integra en la societat del Japó de finals del segle XIX, i en què l'actor japonès Watanabe Ken hi té un paper important. Els coreans, en canvi, potser es troben més ben representats a la televisió, en sèries com *Lost* (2004-2010).

També des d'Europa es pica l'ullet a l'Àsia en pel·lícules com *Transporter* (2002, Louis Leterrier i Corey Yuen), on la protagonista femenina és l'estrella taiwanesa Qi Shu. (El film és francès tot i que en llengua anglesa, precisament perquè vol tenir un abast mundial.)

⁵ El crític Vicente Molina Foix (2004) ja ho va veure venir quan va escriure: “Tal vez así será nuestro futuro *masala*. Una producción de costosísimos *blockbusters* occidentales al gusto orientalizante [...] moverá a los grandes públicos al ritmo de las espadas samurais y los saltos marciales”.

⁶ En el cas de la Xina, cal dir que el govern limita l'entrada de productes (especialment culturals) estrangers, tot i que la població s'escapa moltes vegades de les restriccions a través dels canals alternatius de consum, com l'Internet.

a nivell mundial⁷; després, l'elecció del gènere de les arts marcials es basa en el seu atractiu per a les audiències d'Occident, familiaritzades amb aquest gràcies a Bruce Lee, als dibuixos animats japonesos i als videojocs, i les de la Xina, on és el gènere per antonomàsia de la cultura popular. (Cheng, 2004) El resultat és un producte que a pesar de les peculiaritats culturals (o, en part, gràcies a elles) satisfà les expectatives i els gustos de públics (culturalment) molt diversos, i que, conseqüentment, permet al cinema xinès obrir-se pas en el sucós mercat internacional.⁸

1.2. TRANSNACIONALITAT EXÒTICA

Les arrels d'aquesta tendència són profundes, per antigues. Durant molt de temps, a causa de les dificultats que els llargs viatges representaven, les diferents cultures del món s'havien mantingut fonamentalment aïllades les unes de les altres, fora d'espòradsics intercanvis comercials, sovint realitzats a través d'intermediaris. "El desconeixement geogràfic no permetia la identificació de realitats culturals i polítiques gaire diferenciades entre si" (Cervera, 2004: 8), i es van començar a fer elucubracions sobre les característiques d'aquells mons dels quals es tenia alguna notícia i poca cosa més. A Europa, la creixent identificació entre el continent i la cristiandat va venir a reforçar el contrast entre Europa i l'Àsia, mentre els conflictes amb l'Islam i el temor a les hordes mongoles en el segle XIII en van augmentar l'aïllament. Així veiem com durant l'ocàs de l'Edat Mitjana els europeus s'havien format "una imatge del món de contorns molt difusos, on l'imaginari prevalia sobre la realitat" (Cervera, 2004: 8). En aquest context, "Orient es va conformar com el lloc habitat pel fantàstic, per l'extraordinari" (Cervera, 2004: 8).⁹

⁷ Lee havia realitzat abans èxits globals com *Sense and Sensibility* (1995), cinta basada en una novel·la de Jane Austen.

⁸ *Crouching Tiger...* va esdevenir el film no nord-americà amb major recaptació de la història als Estats Units (més de 120 milions de dòlars). Encara avui ho és, a força distància respecte del segon *La vita è bella* (1997, Roberto Benigni), que va guanyar menys de la meitat de diners. (Dades de *boxofficemojo.com*)

⁹ Geogràficament no hi ha divisió entre Europa i l'Àsia. La idea de dos mons diferents prové de l'antiga Grècia. D'una banda, a causa de la geografia: els mars que separen la península i les illes gregues d'Anatòlia els feia contemplar-se com a entitats territorials distintes. De l'altra, per motiu de la política: arrel de les lluites que enfrontaven els grecs amb els perses. Ja en aquella època el mot 'asiàtic' s'emprava

Amb el temps aquestes idees es van anar matisant i la realitat de l'Àsia va anar guanyat terreny gràcies a informacions més fidedignes que arribaven a través dels comerciants i els missioners. “La transició cap a l'humanisme és ja una realitat i la mirada sobre el món propi i aliè modifica la percepció de l'home europeu” (Cervera, 2004: 10). Tot i així, és lògic pensar que les idees i visions preconcebudes amb anterioritat sobre el «Llunyà Orient» no desapareguessin així com així, i que d'alguna forma, encara que fos inconscientment, afectessin –distorsionant-la– la mirada d'aquells primers viatgers. De fet, les cròniques que escrivien “mantenen el sentit de faula” (Cervera, 2004: 10), segurament per l'espant i la sorpresa que els provocava trobar-se davant de realitats tan diferents de la seva, però també perquè els costava desfer-se dels esquemes mentals amb els quals pretenien enfrontar-se a aquestes noves realitats. El prejudici i el fet real topen, i el primer es resisteix a cedir –porta més temps a l'interior de l'individu.¹⁰ El resultat és que no s'aprofundeix en l'altra cultura, que tan sols es mira des dels paràmetres propis i es vol adaptar a aquests. És per això que quan la cultura occidental es comenci a interessar per les arts de l'Àsia Oriental ho farà com un caprici, on els elements originals es buiden de contingut.

La gran expansió del comerç amb l'Orient (a partir del segle XVII, a través de les diverses Companyies de les Índies Orientals) i la presència a l'Àsia Oriental de comerciants desitjosos de trobar mercaderies lucratives, van obrir el camí per a la importació d'objectes d'art xinesos. Especialment popular era la porcellana (material desconegut a Occident), i els motius xinesos s'usaven en papers de paret, plànols, teixits i ceràmiques. També en la construcció d'edificis (terrats amb formes corbes) i la decoració de jardins.¹¹ La *chinoiserie* fins i tot va arribar a la literatura i el teatre.¹²

Però “el culto de la *chinoiserie* surgió más bien para satisfacer las necesidades europeas que de resultas de cualquier deseo de conocer precisamente la civilización

pejorativamente. “Había dejado de ser una denominación geográfica vacía de emotividad, pues ya encerraba el significado implícito de autoridad despótica y ostentación bárbara, ambas cosas completamente repugnantes para los ideales griegos” (Dawson, 1970: 135). Posteriorment, Roma heretarà aquesta concepció, tot i que els seus enemics eren uns altres (Cartago, els *bàrbars* del nord d'Europa...). Ja no es tractava d'una *constatació*, sinó d'un pensament assimilat de forma cultural. Encara avui aquesta percepció es manté, com s'observa en una pel·lícula com *300* (2006, Zack Snyder), en la qual, a partir precisament de la narració de la Batalla de les Termòpiles durant les Guerres Mèdiques, es construeix un tendenciós discurs de confrontació entre l'Occident (bell, civilitzat i democràtic) i l'Orient (monstruós, salvatge i dictatorial), amb fortes ressonàncies en la política contemporània.

¹⁰ Ho hem vist en parlar d'orientalisme i eurocentrisme a II-5.2.

¹¹ En alguns cercles, fins i tot, es considerava molt elegant tenir un criat xinès.

¹² I més enllà de l'art, pensadors polítics francesos com Rousseau i Voltaire s'inspiren en la filosofia xinesa: Confuci, la visió de la natura...

china [...] Europa se encontraba hastiada por la naturaleza formal de la tradición clásica en el arte [...] y necesitaba el alivio de algo más trivial, ameno, delicado y alegre” (Dawson, 1970: 156). Ho podem apreciar perfectament en les *chinoiseries* del Rococó, com la sala de les *xineries* del palau d’Aranjuez, o les pagodes realitzades per artistes anglesos com la de Kew. “The eighteenth century saw a dissolution of the absolute norms that had governed the previous era, in the wake of which followed a freer outlook on life with a clear tendency to stress qualities such as moderation and intimacy in architecture and interior decoration” (Dufwa, 1981: 33). Per això, en aquestes obres el que es busca és la creació d’un ampul·lós món de fantasia (al qual contribueix a la perfecció l’exotisme dels motius orientals), molt allunyat de l’ascetisme original de l’art de l’Àsia Oriental.¹³ En realitat, el coneixement de l’art xinès va ser molt incomplet, perquè a Europa hi arriben poques mostres. A més, a mida que s’escampava la moda¹⁴, “los artesanos europeos, buscando proteger su comercio, comenzaron a copiar cada vez más el estilo chino, y al copiarlo lo fueron deformando cada vez más” (Dawson, 1970: 158). De fet, “durante la moda de la *chinoiserie* la mayor parte de sus partidarios no eran capaces de distinguir entre los productos de la India, de China y del Japón. Esta vaguedad ha perdurado hasta los tiempos modernos” (Dawson, 1970: 188).

“Una moda acogida con tanto entusiasmo tenía forzosamente que decaer de resultas de sus propios excesos” (Dawson, 1970: 161). I així va ser, però no abans de mitjans del segle XIX (estem parlant, doncs, d’una moda de gairebé dos-cents anys de durada!), quan va viure una reviscolada. “In the early 1860’s the attraction of foreign cultures and their artistic products persisted in some European artists and authors. It was a survival from the Romantic era, when it had been a conspicuous element in the theory of art. Colonialism kept this interest alive until well into the twentieth century” (Dufwa, 1981: 32). El més interessant d’aquest renovat interès va ser que, lluny de frivolitats decoratives, molts artistes van veure en les formes de l’art oriental la via per a revolucionar l’art europeu que tant anhelaven. “Contact with strange people and foreign

¹³ L’exemple més clar el veiem en l’art pictòric. L’orientalisme es manifesta també en la pintura romàntica, però només en el contingut, no en la forma. Delacroix i Ingres (durant la primera meitat del segle XIX) pinten motius heroics del Proper Orient. En canvi, la pintura xinesa no és apreciada. Se li critica la falta de domini de la perspectiva i el clarobscur. Per a Dawson (1970: 165) això és perquè “la pintura exige indudablemente un verdadera comprensión de la cultura china para ser apreciada debidamente. [...] En segundo lugar, la pintura no tenía el atractivo de algo completamente nuevo, como las porcelanas y las lacas, y para los ojos europeos no era sino una tentativa fallida de hacer lo que los europeos podían hacer mucho mejor”.

¹⁴ El comerç es va tornar més fluït a partir de les concessions xineses a les potències europees de resultes de les Guerres de l’Opi (1a: 1839-1842; 2a: 1856-1860).

lands gave artists of many categories impulses to an exoticism that was later to draw nourishment from African negro sculpture and South Sea art, a form of 'primitivism' that proved fertile to the development both of Cubism and Expressionism" (Dufwa, 1981: 32). De l'est d'Àsia també arribava la inspiració. "Quite naturally the already existing interest in things Chinese was the soil in which grew the Japonisme" (Dufwa, 1981: 27). El gravat policrom en fusta japonès (*ukiyo-e*) és col·leccionat i admirat per artistes i crítics "que hi veuen noves capacitats d'expressió que els seus llenguatges incorporen" (Cervera, 2004: 12). El 1862 hi ha la primera exhibició de pintura japonesa a Europa en l'Exposició Internacional de Londres (on les pintures eren emmarcades a l'estil europeu). I cinc anys després seria el torn de París. "In the art circles of Paris it was for a long time only a few painters and aesthetes who had eyes for the genuinely Japanese qualities that were concealed in these often mass-produced prints [...] With the passage of time these prints were to exercise an increasing fascination on most artists of the western world to a greater or lesser extent" (Dufwa, 1981: 29-30).

Curiosament (però lògicament) els europeus perceben com a elements avantguardistes allò que en els països d'origen d'aquestes obres resulta ser la més solemne tradició. No només això, de vegades la percepció del valor d'una obra no es correspon amb la idea que se'n té en el seu país d'origen.¹⁵ Per exemple, al Japó els *ukiyo-e*

were made and distributed in large editions; they were for people in general, not for the connoisseur. –The attitude of educated Japanese to prints later underwent a change. It is to a great extent thanks to Europeans that interest in the colour prints of Ukiyo-e artists attracted even the aesthetically more advanced. (Dufwa, 1981: 27)

Sigui com sigui aquest fenomen –que va tenir el seu apogeu entre 1870 i 1890– va tenir un fort impacte en la cultura visual de les avantguardes històriques, com es pot apreciar en l'obra de pintors com Gauguin, Monet, Van Gogh, o els arquitectes Godwin i Whistler. No és que tots aquests autors s'*orientalitzessin*, sinó que van saber entendre el sentit i les capacitats d'un art que en principi els era llunyà, i ho van adaptar a les seves pròpies necessitats i inquietuds. "Els nous *avantpassats* es van considerar d'una manera molt seriosa: d'una banda, van aparèixer com a savis en un moment de profunda crisi i, de l'altra, van ser vistos com els precursors d'una nova era que universalitzava l'art"

¹⁵ A I-1.2.3. veïem que passa el mateix amb el cinema i en la nostra època.

(Cervera, 2004: 12); és a dir, la comunicació (comprensió) entre una cultura i l'altra havia de ser possible.

El segle XX també viurà el seu particular orientalisme¹⁶. “Las décadas de los 50 y 60 son [...] las de una nueva y masiva oleada de misticismo oriental en Occidente, que recorre desde los elementos más sofisticados de la sociedad (la *beat generation*, los nuevos gurús como Alan Watts, el movimiento *hippie*, los artistas del Expresionismo Abstracto como Pollock, etc.) hasta la cultura pop (cómic, cine, televisión, etc.)” (Palacios, 2007: 31). Actualment, “It is indisputable that Japanese ideas are still of great importance to modern housing design and that even today they influence the visible world around us, from the clear language of posters to the abstractions and symbolic language of modern art” (Dufwa, 1981: 30).

Però que els arbres no ens privin de veure el bosc. L'assimilació de l'art de l'Orient (i d'altres llocs) no s'ha fet a partir de la seva comprensió. Ja hem vist com Occident ha tendit a utilitzar-lo en funció dels seus interessos, remodelant-lo a la força si era necessari. Podem constatar-ho una mica més. Ja en l'any 1842, vint anys abans de l'exposició d'art japonès, hi va haver a Londres una important exhibició (que posteriorment recorreria altres ciutats d'Anglaterra) sobre la Xina, que va tenir un gran èxit, on es presentaven obres d'art i artesanía. “The exhibition gave an overall image of the Far East to hundreds of thousands of English people. [...] It thus contributed greatly to the Western cultural myth of the Far East which developed in the mid-nineteenth century” (David John Bromfield, a Dufwa, 1981: 27). Segons explica Bromfield, l'exhibició devia ser fàcil d'assimilar per al públic britànic, ja que la selecció de peces havia estat feta per un nord-americà que havia viscut a la Xina durant dotze anys, i es devia ajustar al gust de l'època. Hi havia fotografies de temes alegres i de motius topogràfics, així com pintures d'ocells i flors. Totes emmarcades a l'estil europeu.

L'interès per aquests objectes, com hem vist, en va impulsar l'exportació des dels països d'origen, que era duta a terme no només per comerciants estrangers (occidentals) sinó també pels propis nadius. Els objectes per a enviar a Europa “were carefully selected and manufactured to conform the taste and the opinions of the purchasers” (Dufwa, 1981: 33). De tal manera que es va crear (amb la col·laboració de xinesos i japonesos) “a conception of Far Eastern art that in many respects had little to do with reality” (Dufwa, 1981: 34).

¹⁶ Entès aquí com un gust per tot allò originari de les cultures de l'Orient. Per a un sentit diferent d'aquest concepte veieu II-5.2.

Com passava amb els exemples acabats de descriure, el cinema construït sobre això que he anomenat *transnacionalitat exòtica* es destaca per oferir imatges lúdiques a partir de la distància (geogràfica, cultural, emocional) d'aquestes respecte de l'audiència, que serà la *pròpia* i no una de global, com en el cas de la transnacionalitat comercial. El seu atractiu rau en la curiositat que desperten les cultures llunyanes i els seus peculiars costums i formes. Aquestes imatges distants poden barrejar-se amb d'altres més properes, però no ho faran amb una voluntat integradora, sinó delimitant sempre molt bé els espais de pertinença. Recordem que l'exotisme és un exercici de solipsisme que “aísala su objeto para dar satisfacción al amante de lo exótico, y usa al «otro» colonizado como una ficción erótica que da al mundo cierto embrujo” (Shohat; Stam, 2002: 40). Sovint aquestes propostes poden ser catalogades com a orientalistes. En el seu llibre *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media*, Ella Shohat i Robert Stam revisen les representacions d'altres cultures que els cinemes d'Occident (principalment Hollywood) han dut a terme, i denuncien el seu rerefons discriminatori d'origen colonial: per exemple, en les moltes pel·lícules sobre Cristòfor Colom i els conqueridors, i en el *western* nord-americà, “paradigma del modo en que Hollywood trata los encuentros entre el Primer y el Tercer Mundo” (Shohat; Stam, 2002: 27). Shohat i Stam se centren en les cultures indígenes americanes i africanes, i en l'Orient Proper (territoris colonitzats), però el cas de l'Àsia Oriental també donaria per a tot un estudi. Sense ser exhaustius podem aportar algunes idees i dades rellevants, com ara que aquesta construcció eurocèntrica de l'Orient Llunyà a través del cinema pot ser rastrejada fins a l'època del cinema mut, “cuando Sessue Hayakawa se convirtió en la primera estrella asiática del cine americano gracias a su papel de manipulador de mujeres en *La marca del fuego* (*The Cheat*, Cecil B. De Mille, 1915)” (Weinrichter, 2002: 13). El cinema policíac, en especial, es va nodrir de figures de personatges asiàtics. Ja a finals dels anys trenta, existien en aquest gènere dues versions de l'Orient, “contrapuestas e igualmente populares: el Peligro Amarillo, sádico, cruel y racista, representado por Fu Manchu; y el Héroe Amarillo, noble, reflexivo y filosófico, representado por Charlie Chan. Todas las que han venido después descienden del uno o del otro, y en este sentido resultan inevitables simplificaciones del Oriente, visto a través de ojos Occidentales, con todos sus prejuicios discriminatorios, tanto negativos como positivos, todos sus tópicos y lugares comunes” (Palacios, 2007: 26). L'aparició de Bruce Lee i del film *The Yakuza* en els anys setanta, faciliten “un más que positivo

cambio en la mentalidad del espectador” (Palacios, 2007: 40)¹⁷ occidental respecte dels personatges i temes asiàtics. Tot i que, al capdavant, “incluso el arquetipo de Bruce Lee posee características que han devenido tópicos raciales, superficiales y hasta, quizá, ofensivos, como su misticismo reconvertido en filosofía barata para vender coches” (Palacios, 2007: 46). I és que “determinadas características unidimensionales, asociadas al “espíritu” oriental, se repiten una y otra vez de forma tópica, acompañando siempre a los personajes asiáticos: misticismo, sabiduría ancestral, honorabilidad, paciencia, nobleza, generosidad...” (Palacios, 2007: 31). Són els inevitables estereotips que apareixen quan a un només li interessa Orient “en tanto que causa primera de lo que expone” (Said, 2002: 45).

El Japó ha estat una *destinació* força recurrent dintre d’aquesta tendència, com podem veure; i encara ara. Sofia Coppola hi desplaçava els seus personatges a *Lost in Translation* (2003), però només amb la voluntat de generar una dislocació en les seves vides que els fes replantejar-se les seves accions. Una noia jove i un home madur, tots dos nord-americans, i tots dos al límit d’una ruptura sentimental, es coneixen a Tòquio, on no hi passaran més que uns dies, i estableixen una relació d’amistat (gairebé d’amor) mentre deambulen per restaurants, hotels de luxe i karaokes. El Japó era aquí *el lloc més estrany del món* o el més adient per a perdre’s, un indret fascinant però obtús que ni els personatges ni la directora no tenien cap intenció d’arribar a comprendre, limitant-se a reiterar tot un seguit d’estereotips amb més o menys gràcia. En una línia similar, però en un to completament diferent, el director francès Gaspar Noé retrata la ciutat de Tòquio a *Enter the Void* (2009). Aquí els protagonistes, novament occidentals desorientats, experimenten la cara fosca del país nipó en carrers plens de clubs d’*striptease*, venedors de droga i *love hotels*. Tot un malson que ens remet a la (esbiaixada) imatge d’una *societat malalta* de què ens parlava Cueto (a I-1.2.3.), i que el propi cinema japonès s’encarrega de vegades de fomentar: “queramos o no, nuestra actual percepción de la sociedad japonesa nos lleva a un mundo bullicioso, esquizofrénico e incapaz de superar sus incoherencias.” (Cueto, 2005: 19) Isabel Coixet, en canvi, fa de la capital del país del sol naixent l’escenari dels seus somnis més dolços, malgrat que no poc escabrosos. A *Map of the Sounds of Tokyo* (2009) construeix una fantasia poblada per belles assassines a sou en un món d’erotisme en què els homes menjen sushi sobre el cos de

¹⁷ Altres mostres d’aproximacions respectuoses a la cultura asiàtica es poden trobar també des dels inicis del cinema, com *Harakiri* (1919) de Fritz Lang, *Yoshiwara* (1937) de Max Ophüls o *Anatahan* (1954) de Josef von Sternberg. També títols més recents com *Mishima* (1985) de Paul Schrader i *Ghost Dog* (1999) de Jim Jarmusch. (Exemples aportats per Weinrichter, 2002: 14)

dones despullades i els *love hotels* tenen forma de vagons de metro. Com succeïa a *Lost in Translation*, “la película describe un universo de pasiones contenidas y reveladas, de palabras no dichas y de enigmas personales y nacionales (Japón como un amalgama críptico de signos)” (Yáñez, 2010), en el qual sobresurt la idea de la transnacionalitat, de l’encreuament de llengües i costums. Del film també destaquen la multitud de referents cinematogràfics: l’estilitzada recreació d’un amor tràgic consumat en habitacions d’hotel remet a l’obra del hongkonguès Wong Kar-wai, mentre que en la construcció arquetípica de l’assassina japonesa ressonen els ecos de multitud de pel·lícules nipones (dels melodrames de dones de Mizoguchi i Naruse a altres còctels de cinema negre i acció, com *Lady Snowblood –Shurayukihime*, 1973, Fujita Toshiya–). (Yáñez, 2010) Malgrat tot, “el filme de Coixet no termina de capturar la claridad de sus referentes y la pretendida universalidad del relato va a la deriva en una suerte de indefinición o neutralidad.” (Yáñez, 2010) També cinèfil és el propòsit de Quentin Tarantino a *Kill Bill: Vol. 1* i *Vol. 2* (2003 i 2004), on convoca diferents gèneres dels cinemes asiàtics (l’*anime* japonès, el *wuxia pian* xinès, etc.), però no a un diàleg sincer. El viatge *orientalista* del cineasta té com a finalitat “rescatar los géneros más o menos «folclóricos» de su fatigosa endogamia local, para embalsamarlos en un sofisticado juguete *kitsch*” (Miranda, 2006: 91). Tots aquests films, i d’altres¹⁸, són particips d’allò que Martiniello (1997: 60) anomena un «multiculturalisme *tou*», que respon

a la búsqueda de evasión de una población urbana que no quiere esperar a las vacaciones para viajar. También reflejan un afán de expansión individual por parte de quienes se consideran cosmopolitas y se sienten incómodos en la identidad y la cultura nacional. En otras palabras, buscan lo multicultural y alardean de su identidad múltiple. Pero esta dinámica individual no genera necesariamente una reflexión profunda o una acción política.

¹⁸ *The Pillow Book* (1996) de Peter Greenaway, o diverses de les cintes de Jean-Jacques Annaud, tot un cineasta viatger (o turista?) que s’ha passejat amb les seves produccions pel Tibet (*Seven Years in Tibet*, 1997), el sud-est asiàtic (*Deux frères*, 2004) o Aràbia (*Black Gold*, 2011). Es podria anar més enrere i parlar de films de Joseph von Sternberg com *Morocco* (1939) i *Shanghai Express* (1932), o de *55 Days at Peking* (1963) de Nicholas Ray, però he preferit limitar-me als darrers quinze anys, que coincideixen amb la *febre* dels cinemes asiàtics descrita en l’apartat I.

D’altra banda, m’he centrat en productes d’Europa i els Estats Units per la seva proximitat, però a l’Àsia també existeix un cinema que podríem anomenar *occidentalista*. Seria el cas de la sèrie de pel·lícules protagonitzades pel diplomàtic nipó Kuroda, *Amarufi: megami no hoshu* (2009, Nishitani Hiroshi) i *Andalucía: Megami no hofuku* (2011, Nishitani Hiroshi), que desenvolupen les seves trames detectivesques a Itàlia i Espanya respectivament, on no s’estan de recrear-se en els paisatges i els tòpics més admirats/coneguts. A *Happy Together* (1997), de Wong Kar-wai, l’Argentina serveix “para subrayar el sentimiento de desarraigo de sus protagonistas” (Iglesias, 2008: 10); mentre que a *My Blueberry Nights* (2007) Wong “intenta integrar su estilo en un imaginario típicamente americano” (ibidem).

Això no elimina la possibilitat que aquestes pel·lícules puguin ser interpretades ideològicament. L'etnocentrisme (sobre el quan es fonamenten) mai no és innocent, i encara menys quan vol camuflar-se de tot el contrari. És el que succeeix a *Babel* (2006), el film pretesament panhumanista del director mexicà Alejandro González Iñárritu. El seu argument es basa en situacions traumàtiques viscudes per famílies diverses en llocs dels planeta diferents i ben allunyats entre sí. Allò que es busca és fer un retrat del dolor que extregui l'essència d'aquesta emoció humana tan bàsica, de manera que fins i tot les fronteres culturals es dilueixin. Malauradament, ni l'elecció dels països retratats, ni el tipus d'històries que se n'expliquen, ni el punt de vista que s'hi aplica es corresponen amb una visió objectiva i *global*; tot el contrari, revelen clarament des d'on s'ha generat el discurs i a qui va dirigit. Una simple descripció d'allò que es narra servirà per a constatar-ho. Se'ns presenten tres històries que volen cobrir el màxim de territori (geogràfic/cultural) possible, així que una se situa a l'Àsia, una altra a l'Àfrica i la darrera entre l'Amèrica del Nord i la Llatina. Del continent asiàtic ens acostem a la societat japonesa, la *més coneguda* a Occident gràcies al consum que fem dels seus productes culturals (cinema, còmics...), i també la *més prospera* pel seu nivell de desenvolupament. El drama que s'hi representa, en gran mesura, pot ser qualificat de tòpic: entorn urbà, joves consumistes, noies amb uniforme escolar (minifaldilla inclosa) i sexualitat desbocada. En definitiva, les imatges més habituals del Japó a Occident. La resta de casos són similars. L'episodi africà s'ubica al nord del continent, en un país islàmic i àraboparlant (Marroc), del tot connectat amb l'actual política internacional dirigida pel govern dels Estats Units. Els protagonistes autòctons són pastors de cabres o viuen en aldees remotes, i els turistes occidentals que visiten el país són disparats (tot i que al final no es tracta de terroristes sinó d'un accident, la impressió és que un europeu o nord-americà que trepitgi aquests països no pot deslliurar-se d'aquesta mena d'ensurts). Per acabar, la tercera història ens presenta a una immigrant (il·legal) a Califòrnia, concretament mexicana (del país llatinoamericà més proper als Estats Units), que treballa, com no, cuidant la casa i els fills d'una família benestant¹⁹. Aquí el conflicte esclata en creuar la frontera, a pesar que, de nou, es tractarà d'un incident casual. Un parell de detalls més d'aquest capítol: 1) entrant a Mèxic, el petit Mike diu que segons el seu pare aquest és un país perillós. La seva mainadera i el nebot d'aquesta en fan broma («Ui, sí, està ple de mexicans!»), intentant destapar els prejudicis del pare

¹⁹ Aquesta família seria la representant en el film del món occidental. La presència europea és testimonial, i es limita a uns pocs turistes francesos en l'episodi del Marroc.

del nen, però el cert és que la imatge del país que les criatures trobaran posteriorment és força agressiva i primitiva (ex: la decapitació d'un pollastre); 2) en el moment en què els personatges creuen la frontera cap el sud, la càmera realitza una mena de panoràmica *turística* pels carrers de Tijuana que vol retratar la seva personalitat. El curiós del cas és que ni tan sols sabem de quina ciutat dels EUA venim, i encara menys n'hem vist imatges dels seus carrers. Aquest fet només es pot deure a que la pel·lícula està destinada a una audiència occidental. El director del film pot ser mexicà, però el producte és típicament *made in Hollywood* (estrelles de la pantalla incloses: Brad Pitt, Cate Blanchett), i espera vendre's sobretot als països del Nord, especialment els Estats Units. El punt de vista narratiu ho delata. Tot i l'aparença coral de la història, el centre neuràlgic se situa en la història de la família americana, escindida entre la desagradable aventura dels pares al Marroc i la dels fills a Mèxic, on la majoria dels temes tractats són propers al sentir de la societat occidental (immigració, inseguretats global...). L'episodi japonès queda aïllat, vinculat als altres per un detall gairebé ridícul que poc contribueix al desig d'expressar un veritable vincle entre les diferents cultures del món.

Només cal fer un petit exercici d'imaginació per a adonar-se de fins a quin punt totes aquestes eleccions determinen un punt de vista i, fins i tot, una ideologia. Què passaria si canviéssim els papers dels protagonistes? Si la parella atacada al Marroc fos japonesa; o si els llatinoamericans retratats fossin una família rica boliviana, o els japonesos uns ancians d'alguna zona rural; ¿i si qui disparés una arma per accident fos un ciutadà nord-americà i el ferit un turista marroquí als Estats Units? Ben segur que la veuríem amb uns altres ulls.

1.3. TRANSNACIONALITAT DIALOGANT O INTERCULTURAL

Un cinema de vocació intercultural²⁰ ha de comptar amb una *consciència cultural* (un reconeixement de la pròpia especificitat i la dels altres, així com dels condicionants a què estem sotmesos a causa del particular posicionament històric) i una *mentalitat policèntrica*. El sistema industrial (que fabrica els gèneres) no les acostuma a

²⁰ Entesa com la recerca de la convivència i la creació de vincles entre grups.

tenir, si no és per conveniència (sovint econòmica), i el seu fruit sol ser una multiculturalitat²¹. Com que hem dit que no són les cultures (tampoc els *sistemes*) els què dialoguen, sinó que ho fan les persones, tombarem la vista cap al *cinema d'autor* (en el sentit *cahierista*) per a cercar-hi el darrer tipus de transnacionalitat cinematogràfica. Sembla un lloc més adient (compte, ni únic ni constant) per a trobar-hi les aptituds necessàries, si ho és en funció de la voluntat personal. El director nord-americà Spike Lee, per exemple, té aquesta voluntat. En pel·lícules com *Do the Right Thing* (1989) o *Jungle Fever* (1991), i sense anar gaire lluny (a la seva Nova York de residència), ha abordat el tema de les relacions i els conflictes interracials i el de la convivència de diferents comunitats culturals en un mateix espai. Sempre amb distància crítica i respectant els punts de vista de cada grup o cada individu, en el que és un projecte ètic i polític que fa bona la proposta d'un «multiculturalisme policèntric» de Robert Stam, en la qual “La cuestión no es el pluralismo sino la multivocalidad, un enfoque cuyo objetivo sea cultivar e incluso incrementar las diferencias culturales, aboliendo, de paso, las desigualdades de origen social.” (Stam, 2000: 318) Malauradament, alguns protagonistes d'aquestes pel·lícules mantenen actituds egocèntriques i immobilistes, i la seva intolerància acaba degenerant en violència. A *Do the Right Thing*, el propietari d'una pizzeria de Brooklyn discuteix iradament amb un client afroamericà quan aquest l'acusa de marginar els negres a l'hora d'omplir les parets del local amb fotografies de celebritats (o només s'hi compten persones d'origen italià). Això ens recorda que, com diu Hernández Sacristán (2003: 24), malgrat comptar amb un principi d'enteniment intercultural, en la mesura que, si bé en diferents llenguatges, ens referim a les mateixes coses, un

acto de comprensión o comunicación es fundamentalmente una operación hermenéutica por la que somos capaces de asignar un sentido a la acción social del otro. [...] Esto último equivale a admitir que aunque determinada perspectiva sobre los hechos no es la mía, resulta al menos una perspectiva posible, que asigna un tipo de coherencia a un ethos cultural ajeno. Esta es la base fundamental para hacerlo interpretable.

El director alemany Werner Herzog duu tals conflictes a l'extrem, doncs els situa en indrets exòtics i els fa extensius a la dialèctica entre l'èsser humà i la naturalesa.

²¹ Recordem-ho, la coexistència en un mateix espai de grups culturals diversos, sense que s'arribin a barrejar. En aquest cas, som davant el «multiculturalisme de mercat» de què parlava Martiniello (a II-2.1.).

A diferència d'allò que hem vist amb *Babel*, en els seus films es parteix de la base del biaix de la pròpia mirada i, a través d'una mena d'agnosticisme cultural o relativisme, es reconeix que la comprensió de les altres cultures no ens és donada d'entrada. Interculturalitat i aventura (perillosa) van aquí de la mà. Els seus personatges no són turistes en viatges planificats sinó veritables viatgers que s'endinsen en mons desconeguts sense apriorismes, sovint de manera tan inconscient que la gesta acaba en tragèdia, com els hi passa a Lope de Aguirre a *Aguirre, der Zorn Gottes* (1972), quan veu la seva empresa superada per l'exuberant naturalesa de la jungla, o a Cobra Verde en el film del mateix nom (1987), que mentre trafica amb esclaus a l'Àfrica s'embolica amb les intrigues locals fins a embogir.

Per a Martin Roberts (1998: 67), “The cosmopolitan cinema of the international avant-garde constitutes a [...] mode of the cinematographic global imaginary. In the films of Marker, Wenders, Herzog, and Jarmusch, they take the form of a detached, sardonic observation of an increasingly transnational world order and the cultural change associated with it. Paris, Berlin, New York, Rome, Helsinki, Sao Paulo, Ulan Bator: self-consciously nomadic, they and their insouciant protagonists are the postmodern descendants of Baudelaire's *flâneur*, rootless cosmopolitans threading their way around the globe in search of the ever new and different.”

La mirada del viatger, a pesar de ser oberta, no deixa de ser exògena i passatgera. La de l'exiliat, en canvi, és profunda i continuada, i aproxima la seva experiència a la dels nadius; són persones alimentades per més d'una cultura, i pertanyen a totes elles (si bé de vegades puguin no sentir-se part de cap). Hamid Naficy parla de les pel·lícules que realitzen cineastes exiliats, i elabora la idea d'un «cinema amb accent» («*accented cinema*»), que seria el de directors del Tercer Món (o dels *marges*) exiliats o en diàspora a Occident. Són “ “situated but universal” figures who work in the interstices of social formations and cinematic practices.” (Naficy, 2006: 111) No es tracta d'un grup homogeni per les seves tensions i diferències. “And while their films encode these tensions and differences, they are not neatly resolved by familiar narrative and generic schemas” (Naficy, 2006: 111). Els films amb accent són textos mulats.

They are created with awareness of the vast history of the prevailing cinematic modes. They are also created in a new mode that is constituted both by the structures of feeling of the filmmakers themselves as displaced subjects and by the traditions of exilic and diasporic cultural productions

that preceded them. From the cinematic traditions they acquire one set of voices, and from the exilic and diasporic traditions they acquire a second. This double consciousness constitutes the accented style that not only signifies upon exile and other cinemas but also signifies the condition of exile itself. (Naficy, 2006: 118)

Això no significa que aquest cinema diaspòric estigui escindit; al contrari, hi ha diàleg i integració entre les parts. “Since border subjectivity is cross-cultural and intercultural, border filmmaking tends to be accented by the “strategy of translation rather than representation” (Hicks [...]). Such a strategy undermines the distinction between autochthonous and alien cultures in the interest of promoting their interaction and intertextuality.” (Naficy, 2006: 124)

L’accent diaspòric “permeates the film’s deep structure: its narrative, visual style, characters, subject matter, theme, and plot.” (Naficy, 2006: 119) Tot i així, l’estil amb accent no és programàtic, de manera que és millor parlar “[of] an emergent “structure of feeling”, which [...] is a set of undeniable personal and social experiences [...]. The accented style is one such an emergent category – not yet fully recognized or formalized. Its structure of feeling is rooted in the filmmakers’ profound experiences of deterritorialization.” (Naficy, 2006: 121-2)²² Naficy hi distingeix un èmfasi en els fetitxes de la terra i el passat, en els elements que delimiten les identitats individuals i col·lectives (visuals, com un vestit o un paisatge, o sonors, com un accent o una cançó), i la pràctica d’un discurs lliure indirecte “in the sense of forcing the dominant cinema to speak in a minoritarian dialect.” (Naficy, 2006: 121) Molts d’aquests cineastes (Gurinder Chadha, Mira Nair, Wayne Wang, el primer Lee Ang, Gina Kim, Atom Egoyan o Fatih Akin) treballen en el terreny independent, i malgrat això en ocasions han assolit la popularitat (per exemple, *Bend It Like Beckham* (2002) de Chandha).

En qualsevol cas, es tracta d’un cinema que pot ser definit com a transnacional perquè “it brings into question how fixed ideas of a national film culture are constantly being transformed by the presence of protagonists (and indeed film-makers) who have a presence within the nation, even if they exist on its margins, but find their origins quite clearly beyond it.” (Higbee; Lim, 2010: 11) Aquesta definició permetria usar el concepte ‘*accented cinema*’ per a definir també l’obra dels anteriorment mencionats Wim Wenders, Aki Kaurismäki o Jim Jarmusch, tots ells *autors* que acostumen a desplaçar els seus imaginaris lluny del seu entorn cultural. De Jarmusch, fins i tot, es

²² Quedi clar que els cineastes exílics o diaspòrics no sempre practiquen un cinema amb accent.

diu que és un exiliat de la seva pròpia cultura. Tot seguit analitzarem l'obra d'aquest cineasta des del punt de vista de la transnacionalitat i la interculturalitat, de manera que no m'entretinc més en aquest punt.

El cinema de Hollywood com a cinema transnacional

Ha estat la nord-americana la primera (i potser única) cinematografia veritablement transnacional com s'acostuma a pensar? I si és transnacional, ho és exclusivament i de manera intrínseca? Són pocs els llibres sobre el cinema dels Estats Units considerat en tant que un cinema nacional, potser perquè se l'acostuma a percebre com a internacional. (Higson, 1989: 38) Tot i així, els textos acostumen a ser força inclusius. Per exemple, *The American Cinema* d'Andrew Sarris “has an immigrant culture perspective, where the ‘lines of connectedness’ are more interactive and more directed to their roles in the posterior culture. This is a view of Hollywood as a polyglot or heteroglossic culture, where filmmakers from many parts of the world bring their styles and attitudes, which are in turn inevitably reshaped by the new social and cultural environment in which they find themselves.” (Van der Heide, 2002: 111) El llibre de Bordwell, Staiger i Thompson (1997) sobre el cinema de Hollywood *clàssic* és l'altra cara de la moneda. Hollywood hi apareix caracteritzat com un conjunt estable de característiques formals, validant la idea que “Determinadas estructuras favorecen determinados resultados” (Català, 2001: 48), i les estructures de Hollywood (especialment el *clàssic*) han estat una carcassa molt sòlida. Els canvis que ha experimentat al llarg de la història no han estat mai essencials, i s'expliquen per un procés d'assimilació estilística; és a dir, la incorporació i dotació de noves funcions a recursos de tradicions foranes divergents (com l'expressionisme alemany o el cinema d'art i assaig europeu).²³ Qualsevol diferència és absorbida. (Bordwell; et al., 1997: 418) D'altra banda, l'estil clàssic és vist, si no com a internacional, sí almenys com a més que nacional, a causa del seu ús generalitzat. Tom O'Regan (1992: 330) ha identificat algunes visions contradictòries de Hollywood, que és vist alhora en tant que “the transnational screen form and resource for global audiences; the neutral common good property equally available to

²³ Sí que rebria, per tant, una influència per part de cineastes vinguts de fora, però aquesta és recíproca i sempre a favor del sistema.

all who view it; the American cinema valued for itself; and a vision of international cinema on American terms.” Hollywood és ahora familiar i opac en funció del grau en què les audiències nord-americana i internacional comparteixen situacions, valors, característiques i identitats; i a causa de la seva diversitat i tendència tant a la homogeneïtzació com a la diferència (cultural, estètica...). O'Regan (1992: 328) argumenta que aquestes característiques el fan “the only national cinema which is not a national cinema. But Hollywood movies do not disavow their ‘Americanness’; rather their Americanness just does not typically appear to be what they are principally about”. Segons Van der Heide (2002), hi ha altres cinemes *supra-nacionals*, que funcionen de manera similar, si bé ho fan en mercats cinematogràfics més circumscrits, per exemple el cinema indi, el de Hong Kong o l'egipci.

Diu Edgar Morin (a Aguirre, 2009: 11) que “para poder asimilar hay que ser asimilador, es decir, tener una identidad fuerte, pues de lo contrario uno se deja desintegrar. Dicho de otra manera, la alternativa es o asimilar o dejarse asimilar.” Doncs bé, des de ben aviat, el cinema nord-americà va fonamentar-se en components forans (ja fos amb l'adopció de professionals –directors, actors, tècnics– d'altres països, o bé amb el recurs a imaginaris aliens a la seva cultura) “para configurarse nacionalmente como una gran maquinaria integradora” (Berthier, 2007: 345), que és part “of a transnational idea of a talented individual's rising value and influence.” (Acland, 2005: 9) Una conseqüència d'això és que “there was a film industry in the United States well before there was such a thing as ‘American cinema’. The notion of American cinema was the result of struggles, firstly to unify and develop a national market and, secondly, for some companies to achieve as close as possible to a monopoly within it.” (Vitali; Willemsen, 2006: 1) No resulta estrany, doncs, que, si més no a Occident, “Hollywood is hardly ever spoken of as a national cinema, perhaps indicating its transnational reach” (Crofts, 2006: 44), i que la producció de cinema nacional es defineixi sovint en oposició a Hollywood. Es té la percepció que

the U.S. film industry has perhaps irreversibly committed itself to the production of empty and costly cinematic spectacles that, in order to maintain their mainstream inoffensiveness, must be subjected to increasingly thorough forms of cultural and ideological cleansing before being released into the global cinemascap. (Ezra; Rowden, 2006: 2)

Però compte, perquè Bajtin suggereix (ens diu Stam, 2000: 230) que les propietats formals són també propietats socials. La relació entre el text i el món està basada en la

ideologia, no en la mimesi; influenciada per l'*aquí* i *ara*, però també inscrita en la cultura. Això voldria dir que un text difícilment –per no dir que és impossible– pot desprendre's de la cultura en què pren forma. Per a Van der Heide (2002: 55) el procés d'influència consisteix en “cultural producers drawing upon available cultural repertoires for representations and situating these representations in the particularities of their own histories and cultural inflections.” Això descentra (sense fer-la desaparèixer) la categoria de cinema nacional, perquè podem detectar l'existència de la frontera, mentre constatem que és fluida, mòbil, penetrable, disputable i creativa.

Thomas Elsaesser (a Moran, 1996: 5) ha parlat de les dimensions ideològiques del cinema d'acció de Hollywood: “[What remains consistent is] a fundamental affirmative attitude, a kind of *a priori* optimism located in the very structure of the narrative about the usefulness of positive action.” És habitual referir-se a l'expressa influència ideològica de les exportacions del cinema nord-americà (més específicament, de la gran indústria *oficial* de Hollywood). Moran (1996: 4) comenta, a través de Thomas Guback, que d'una banda aquests films actuen en tant que vehicles promocionals de manufactures i indústries secundàries nord-americanes fent publicitat de tot tipus de productes, i que de l'altra, les pel·lícules promocionen el consum com un *valor americà*, part de la forma d'entendre el món que tenen els Estats Units. A banda dels seus valors, Hollywood també ha escampat el seu estil. Però anem per parts i veiem primer com ha arribat a exercir aquesta influència.

Durant els anys vint i trenta del segle XX, les principals companyies cinematogràfiques nord-americanes es van organitzar en estructures que integraven verticalment la producció, la distribució i l'exhibició. “In turn, this became a most advantageous stepping stone to international market domination” (Moran, 1996: 3). Això s'assoliria a començaments dels anys trenta, quan la babel generada a partir de l'arribada del cinema sonor va separar els diferents cinemes, en limitar la difusió de les pel·lícules. Hollywood va saber-ne treure profit: gràcies a la solidesa de la seva indústria va superar l'entrebanc, assajant, primer, dobles versions en diferents idiomes i, després, doblant o subtitulant les seves produccions. Altres països no van poder seguir el ritme, i la nord-americana va quedar com l'única cinematografia que arribava arreu. (Elena, 1999: 33) Això va suposar un dels esdeveniments més decisius de la història del cinema, perquè ha

significat que “for an astonishingly long period –from the mid-teens to the present, with no end in sight²⁴– a large number of films screened in most countries have been of one type: the classical Hollywood narrative film in continuity style.” (Thompson, 1985: ix)

Actualment,

Most national cinemas we might study consist not only of domestic tendencies, but also of the influences film-makers and audiences picked up from the presence of American films. Many foreign auteurs have acknowledged their debts, positive, negative or ambivalent, to Hollywood. The most familiar genres tended to originate there. Some foreign industries copied Hollywood’s methods, hoping also to imitate its success. (Thompson, 1985: ix)

Per això Elsaesser (a Crofts, 2006: 44) comenta que “Hollywood can hardly be conceived [a]s a totally other, since so much of any nation’s film culture is implicitly “Hollywood”.” En els estudis cinematogràfics això es tradueix en un marcat *hollywoodcentrisme*. “La formulación hasta cierto punto tautológica –como toda la industria imita a Hollywood, entonces no hay alternativa– hace de Hollywood el centro de referencia de la historia del cine [...] incluso esa rama de los estudios cinematográficos que es crítica con Hollywood a menudo pone a Hollywood como un tipo de *lengua* de la que las formas restantes no son sino variantes dialectales; así la vanguardia se convierte en un carnaval de negaciones del cine dominante.” (Shohat; Stam, 2002: 49) Es tracta d’un discurs criticable, malgrat que té una certa raó de ser. En el context d’un desigual intercanvi tant cultural com econòmic, “most national cinema producers have to operate in terms of an agenda set by Hollywood” (Crofts, 2006: 44). Com que Hollywood ha estat i segueix sent la indústria del cine dominant arreu del món, “[it] has to a large extent defined the rang of options for other cinemas in both economic and cultural terms. Thus, whether national cinemas or not, these other cinemas have variously imitated Hollywood, attempted to transform and vary the Hollywood model or else resisted and rejected its example in favour of alternative aesthetics, funding arrangements, systems of production and distribution, and

²⁴ Durant els anys noranta Hollywood fins i tot va reforçar la seva posició a escala internacional. La clau està en que “In its present form, the industry is no longer simply a film industry nor is it solely American.” (Moran, 1996: 5) Albert Moran ho anomena el *nou Hollywood*, en què les *majors* han establert llaços amb altres àrees de la indústria –no necessàriament nord-americana– de la comunicació (publicitat, televisió, música, videojocs), adquirint així accés a nous i importants mercats arreu del món. A més, “With the increasing transnationalization of film production, of motion picture financing, the articulation of a long chain of distribution outlets and their domination by the majors, and the growth of independent producers who themselves frequently act as brokers between film makers and the principal distributors, the system now exists whereby national film making is, through a series of commercial linkages, also a part of Hollywood.” (Moran, 1996: 6-7)

ways of constituting and relating to an audience.” (Moran, 1996: 7)

En definitiva, Hollywood ha influenciat tant com ha estat influït pels corrents d'intercanvi cultural que circulen per tot el món transformant la manera de veure i fer cinema. El converteix això en un model de cinema transnacional? Doncs a pesar del seu èxit entre les més diverses societats, de ser “the standard-bearer for popular film as a world system” (Ezra; Rowden, 2006: 11), el cas és que el manteniment de la seva hegemonia global “[and] its homogenizing imperative”, passa per construir “non-Western subjects as “others” and by rendering the markers of non-Western cultural identity as “exotic” ”²⁵ (Ezra; Rowden, 2006: 11), neutralitzant així el potencial desestabilitzador del cinema transnacional en tant que estètica de la multivocalitat. En aquest cas, la babel resultant dels processos de transnacionalització provoquen, com en el conegut episodi bíblic, més incomprensió que altra cosa.

²⁵ Em remeto de nou a l'obra d'Ella Shohat i Robert Stam (2002) i al punt III-1.2. d'aquest treball.

2. ESTUDI D'UN CAS: LA INFLUÈNCIA JAPONESA EN L'OBRA DE JIM JARMUSCH

L'anàlisi d'un cas de transnacionalitat cinematogràfica ens ajudarà a entendre millor els conceptes, i també a apreciar-ne alguns matisos. He triat a tal efecte l'obra del cineasta nord-americà Jim Jarmusch, i ho he fet per diversos motius. El primer és que es tracta d'un *autor* que es caracteritza precisament per una poètica multicultural (que ell mateix s'encarrega d'explicitar i, fins i tot, fomenta en les seves declaracions). Salta a la vista que un dels eixos vertebradors dels seus films és la convivència d'elements culturalment diversos, els quals constitueixen i expressen el seu pensament alhora que doten la forma de les obres d'una personalitat única. Per això és un dels noms més recurrents quan es parla d'interculturalitat en el cinema. Les seves històries estan poblades per personatges de diferents orígens que estableixen contacte i que es troben sempre en trànsit. Jarmusch és un dels pocs realitzadors no diaspòrics que es preocupa per la qüestió del diàleg entre cultures, i ho fa, a més, en un nivell que s'ha de considerar formal. No només els seus protagonistes es desplacen a la recerca de noves experiències culturals, també l'estil de les pel·lícules beu de tradicions filmiques diverses (el director reconeix el seu deute, *grosso modo*, amb el cinema nord-americà, l'uropeu i el japonès), creant un cert mestissatge audiovisual. Hi ha qui considera aquests desplaçaments turisme (Roberts, 1998), de manera que la ubicació del cineasta dintre del corrent *transnacionalista* no és del tot clara. La meua voluntat és, partint d'una anàlisi de l'estil²⁶ centrada en els elements transnacionals de la seva obra, i en especial d'aquells que són conseqüència de la influència de la cultura japonesa,

²⁶ Entès “como expresión de una época y de una sentimentalidad nacional, como expresión de un temperamento personal” (Wölfflin, 1997: 33); però sobretot, com una manera particular d'expressar la forma.

clarificar la seva posició dintre de les diferents tendències de la transnacionalitat cinematogràfica abans descrites, alhora que concretar les característiques d'aquestes.

En el debat sobre el cinema transnacional, tal i com s'articula des d'Occident, s'acostumen a mencionar autors asiàtics, africans o d'altres *perifèries*, l'obra dels quals està marcada per la influència dels cinemes europeus o nord-americans, però poques vegades es fa referència al cas invers. Com que no hi ha interculturalitat sense reciprocitat, i és urgent que la història del cinema es desprengui dels seus tics eurocèntrics, em proposo explorar la manera com les influències circulen també en el sentit contrari. Jarmusch es declara admirador del cinema japonès, i en particular del director Ozu Yasujirô. Aquesta relació ha estat confirmada però no aprofundida pels estudiosos de la seva carrera. Es tracta d'una qüestió espinosa, plena d'incerteses derivades de la manca d'evidències clares (l'art no es basa en patrons exactes ni exclusius, en marques patentades que puguin ser cedides i reutilitzades sense variació), a les quals cal sumar –en aquest cas– el fet de la distància cultural, que obliga a contextualitzar més del que és comú.

Amb molta cautela, per tant, em proposo comparar el cinema de Jarmusch amb *cert* cinema japonès (el que ell mateix ha apuntat com la seva referència), per tal de veure si la inspiració que el director diu haver tret d'aquestes pel·lícules s'evidencia (dintre de la seva obra) en alguna forma concreta, pugui aquesta ser considerada culturalment específica o no.

En darrer lloc, m'inclino a pensar, com fa Hjort (2010: 15), que “the more valuable forms of cinematic transnationalism feature at least two qualities: a resistance to globalization as cultural homogenization; and a commitment to ensuring that certain economic realities associated with filmmaking do not eclipse the pursuit of aesthetic, artistic, social, and political values.” Opino que l'obra de Jarmusch compleix amb aquests requisits (com de seguida miraré de demostrar), a més de representar un prototipus de modernitat que es projecta cap el futur. A través seu, i adoptant una perspectiva intercultural com la defensada a II-2.4., hauríem de poder aportar algun tipus de valor afegit, social i estètic, a l'estudi de la transnacionalitat fílmica, alhora que ampliar els horitzons del llenguatge del setè art.

2.1. CINEASTA JARMUSCH

Jim Jarmusch (nascut a Akron, EUA, l'any 1953) és un director nord-americà reconegut pel seu estil fílmic peculiar i per la seva autonomia creativa respecte de la gran indústria del cinema. És considerat el «més independent dels cineastes americans», gràcies a la seva obstinació per continuar fent “películas personales alejadas de las convenciones narrativas y empresariales de Hollywood” (Viejo, 2001: 12). Però tot i moure's en els marges de la indústria, Jarmusch ha estat capaç de fer-se visible. De fet, és un dels directors més influents als EUA de les últimes tres dècades²⁷, i això és gràcies al seu estil. “Jarmusch minimalism, wry humor, and blank affect” (Suárez, 2007: 2) han tingut impacte en Spike Lee, Kevin Smith, Gus Van Sant, Tom DiCillio, Hal Hartley, Sofia Coppola, Alexander Rockwell o Richard Linklater, principals representants de l'escena *indie* nord-americana des dels anys noranta. Potser perquè la seva poètica és a la vegada *cool* i desafiadora. (Casas, 2009b) En realitat,

[he] straddles a strange line of hipdom, with one foot in the old-school club of hepcats that saw its decline during his formative early years as a filmmaker, and the other in the irony-saturated, history-burdened, hip-exhausted present [...]. His work, subsequently, can be seen as a bridge connecting the second major wave of independent filmmaking that occurred in the Eighties to the current, very different post-*sex, lies, and videotape*/post-Sundance indie community, oversaturated with hype and oftentimes as enslaved to fashion as Hollywood. (Rowin, 2005)

Jarmusch va iniciar la seva carrera com a director de pel·lícules a principis dels vuitanta amb *Permanent Vacation* (1980), film *semiamateur* realitzat sota la inspiració i la tutela de Nicholas Ray, que va ser professor seu a la Tisch School of the Arts de Nova York.²⁸ Aquesta cinta, sobre l'erràtica vida d'un jove novaiorquès, funciona ja “como borrador formal y temático de la obra de su autor: aquí encontramos su astringente austeridad estética, su preocupación por la música como constructora de un contrastado correlato dramático [...], la eterna sensación de ser extranjero en tu propia vida, el azar como motor de la evolución de los personajes, un sentido del humor

²⁷ El més influent dels anys vuitanta, segons la revista *Rolling Stone*. (Viejo, 2001: 12)

²⁸ En aquesta escola de cinema, Jarmusch va fer un postgrau de direcció cinematogràfica, però no arribaria a completar-lo, en part, perquè es va gastar els diners de la matrícula per a l'últim curs en la producció de *Permanent Vacation*.

vagamente keatoniano y una visión de América hecha desde atrás de la barrera, allí donde se sientan los perdedores.” (Sánchez, 2004: 313-4)

Però va ser la seva següent realització, *Stranger Than Paradise* (1984), la que culminaria una determinada recerca estètica i marcaria el camí a seguir per a l'incipient *cinema independent* dels Estats Units²⁹, precisament en una època en què al país s'imposa un model cinematogràfic centrat en l'evasió, l'espectacle i el conservadorisme artístic i ideològic (promogut des de l'administració del president Ronald Reagan).³⁰ *Stranger...* és un film on “la naturalidad irreal del tiempo muerto o insignificante [...] se impone a la vida narrativa, a la que se supone que aspira todo montaje clásico” (Sánchez, 2004: 309). A aquest treball sobre la duració i el temps real i a la voluntat de desdramatització³¹, cal afegir-hi una utilització rarificada de la paraula, “toutes choses qui d'ailleurs n'appartiennent plus en propre au cinématographe” (Elhem, 1988: 25). I tot al servei d'una exploració “of the disillusion of the individual struggling to come to terms with his/her identity in a postmodern world.” (Lawlor, 1999) Naturalment, es va erigir en el pal de paller d'un cine *independent* de

historias intimistas, delgadas en su trama, casi anecdóticas, donde el “*nunca pasa nada*” está perfectamente integrado en un paisaje horizontal, un país de distancias largas donde es difícil comunicarse, un país de coches, desiertos y corazones rotos. En este sentido, el cine independiente es la versión antimítica del *western*, aunque ambos géneros retratan un mismo territorio de espacios nuevos y en blanco, están monopolizados por seres humanos que intentan construir algo desde la nada y se enorgullecen secretamente de representar la paradójica idiosincrasia de un país enigmático, fascinante, vulgar y sofisticado como Estados Unidos. Sin embargo, [...] el cine independiente intenta negar su condición genérica manteniéndose, salvo contadas excepciones, en una aparente indefinición, una tierra de nadie donde la comedia parece tragedia y la tragedia, intriga. Es su modo particular de expresar su condición posmoderna: asumir la muerte de los géneros convirtiéndola en un género en sí mismo, un género que se parece misteriosamente a la vida cotidiana de una nación llena de contrastes. Por eso, cuando vemos una película independiente, experimentamos una extraña sensación de realidad: [...] a menudo prefiere observar a sus personajes, perdedores o corazones solitarios en la mayoría de

²⁹ L'èxit de *Stranger Than Paradise* (que consagra Jarmusch) s'estén fins el Japó, on Kurosawa Akira “praised the film's editing and hypnotic pace” (Suárez, 2007: 6).

³⁰ Les *majors* de Hollywood van passar a formar part de grups empresarials més amplis, i els directors de les productores van ser substituïts per nous executius sotmesos als índex de beneficis. Es volen minimitzar els riscos, i les convencions dels antics gèneres s'usen repetidament per a crear productes que es repliquen. (Viejo, 2001: 33)

³¹ En el sentit de ‘rebaixa de les tensions emocionals’. En una altra accepció –també emprada al llarg d'aquest treball– ‘drama’ es referirà al resultat intel·lectual i emotiu (més o menys intens) que es desprèn d'una ficció un cop disposada, i en aquest sentit és sempre present.

los casos, en tiempos muertos o situaciones excéntricas que no tienen por qué tener ni un principio ni un final. Esa extraña predilección por el *in media res*, [...] tiene mucho que ver con el aislamiento emocional de los seres humanos que lo habitan y la espontánea alienación de los paisajes donde se relacionan [...] (Sánchez, 2004: 307-8)

Jarmusch es mantindria fidel a aquesta proposta en les dues pel·lícules següents, malgrat que introduiria algunes variants. *Down by Law* (1986), en què tres homes són empresonats i fugen de la presó per a trobar-se al no-res del pantanós paisatge de Louisiana, està marcada pels gèneres (carcerari, negre, *road movie*), però no es preocupa per l'acció, ni pels grans desenvolupaments. El tema està en com un extravertit i loquaç estranger uneix a dos personatges locals aïllats en sí mateixos; és “la irrupción del lenguaje en un mundo de silencios” (Sánchez, 2003: 23). *Mystery Train* (1989), per la seva banda, actua en primer lloc com un experiment narratiu, doncs relata consecutivament tres històries (mínimes, iròniques i trufades de divagació fantàstica) que, en realitat, succeeixen en paral·lel i en un mateix indret; l'innovador recurs estilístic serveix, entre altres coses, per a reforçar novament la solitud i manca de comunicació que afecta els protagonistes (que es creuen i conviuen sense arribar a *connectar*), entre els quals s'hi tornen a comptar uns estrangers (una parella de japonesos) més fascinats per Amèrica que no pas els autòctons.

Stranger Than Paradise, *Down By Law* i *Mystery Train* conformen l'anomenada «trilogia de la solitud», una mirada satírica al Somni Americà a través de tres films que ofereixen “a wry look at America as it stood in the 1980s [and] are all populated with disillusioned characters notable not only for their self-willed inertia and inability to communicate but also their misplaced optimism.” (Lawlor, 1999) El govern de Ronald Reagan havia dut els EUA a una situació de decadència en molts sentits. “El cine de Jim Jarmusch de la década de 1980 reflejó ese declive (arquitectónico, urbanístico, paisajístico, pero también moral y espiritual) y buscó constantemente una conexión inédita entre los americanos y su pasado. [...] se opuso a los contenidos y estilos convencionales transmitidos bajo la forma de *entertainment* desde la gran pantalla.” (Viejo, 2001: 19) Amb això seguia la tradició de l'Insomni Americà (*American Insomnia*), un art crític amb la societat que neix en els anys setanta, i que en cinema es tradueix en un seguit de films “que presentan al ciudadano norteamericano como un individuo aislado sobre cuya espalda parecen agolparse todas las patologías sociales de la América de aquellos años [(Vietnam, Watergate...)]” (Viejo, 2001: 20). Jarmusch

recull aquesta tradició artística “y la modifica a través de una óptica personal que incorpora nuevas ideas sobre la soledad, la muerte y la derrota, pero también sobre el respeto común, la amistad y el amor.” (Viejo, 2001: 26) Cal afegir que la mirada del cineasta vers aquesta dura realitat està impregnada d'un humor (altament irònic) “[that] makes watching [his] otherwise bleak film[s] a joyous experience.” (Ferncase, 1996: 63-4)³²

A partir d'aquí, i a pesar de l'èxit, l'obra del director es renova, i ho fa amb cada nou títol. Els principis bàsics es mantenen, així com certs tics i signes identificadors. “[M]antiene el empleo de la luz (y [...] del color) como referente de los estados de ánimo; usa el plano secuencia de larga duración y los fundidos en negro como pauta rítmica; cuida la composición de los planos; construye con caminos, carreteras o vías de tren, líneas que se extienden en el infinito, y realiza travelines por una América deshabitada.” (Viejo, 2001: 105-6) Tots els films de Jarmusch, a més, fan èmfasi “on rhythm, structure and minimalism, [and have a] poetic arrangement of characters and events” (Villella, 2000).

Rather than present conflict-driven action, they are most often static, based on nondramatic situations. They work in a cumulative way, by means of repetitions that signal small increments and subtle modulations within a given film, and even from film to film, since self-reference is common, and performers and even characters migrate across titles. The formal self-consciousness of the film fosters detachment, but their plots and atmospheric qualities encourage immersion in their fictional world. They are realistic and invested in quotidian detail but also rigorously stylized; they present a world that is immediately recognizable but also fantastic and intertextual, with characters and situations drawn from preexisting stories, films, and songs. But above all, they are intensely visual and aural. They run on timing, on peculiarities of behavior and circumstance, and on the actors' delivery and nuance. Much of what is enjoyable about them has to do with the performers' physiognomies, voices, and eccentric use of language. (Suárez, 2007: 5)

A nivell temàtic, sempre trobem les idees del viatge sense fi i del retorn cíclic (Levy, 2000: 24), “and an outsider, critical relation to American culture and ideologies, an investment in foreign cultures and the very notion of “reality” or “truth” as unstable entities, changing depending on what perspective they're viewed from.” (Villella, 2000)

³² “L'umorismo è fondamentale. È un'arma preziosa per sopravvivere in un mondo triste e disperato. Io tento di fare film che siano commedie, ma non esattamente commedie, che stiano in equilibrio tra l'umorismo e la tristezza.” (Jarmusch, a Mosca, 2000: 9)

Malgrat tot, com deia, a partir dels anys noranta s'aprecia una recerca de nous territoris estètics i temàtics, així com una modificació de la clara unitat dels seus quatre primers llargmetratges. (Viejo, 2001: 114) *A Night on Earth* (1991), un film episòdic sobre cinc taxistes i els seus passatgers en diverses ciutats del món, s'abandona “el escenario natural del cineasta (la América deshabitada)” (Viejo, 2001: 114) per a viatjar als entorns urbans de París, Roma i Helsinki, uns espais que a Jarmusch, segons els seus detractors, «no li pertanyien». La pel·lícula és també un acusat exercici d'intertextualitat pels homenatges a Cassavetes, Spike Lee, Fellini i Kaurismaki.³³ Es manté, de tota manera, el caràcter anecdòtic i quotidià de les històries, els elements mínims i l'humor³⁴, que generen comentaris sobre una pretesa monotonia i manca de risc en l'obra del cineasta.

Qui sap si motivat per les crítiques, Jarmusch revoluciona en molts aspectes el seu cine amb les següents propostes. *Dead Man* (1995) i *Ghost Dog* (1999) són dos ambiciosos projectes (el primer, un *western* que és alhora un poema sobre la mort i sobre el genocidi dels indis americans; l'altre, un *mob film* que té com a protagonista un home negre que viu i mata inspirat per les ensenyances d'un codi de conducta dels samurais³⁵) que van desconcertar no pocs dels seus admiradors, ja que aposten pels gèneres identificables³⁶ i les convencions narratives amb tocs experimentals i autoconscients. (Suárez, 2007: 98) Ambdós films són relats *de gènere* “en clave «crepuscular» que Jarmusch desborda por el lado de la ironía y la intervención lírica.” (Miranda, 2006: 85) El drama hi guanya pes i el llenguatge visual es fa més ric i convencional que en ocasions anteriors. El minimalisme dels plans llargs i el temps mort desapareix, “and the stark cuts and fade-outs of the first films alternate with superimpositions that make more fluid transitions and attenuate the modular

³³ Les referències cinèfiles no són alienes a l'obra anterior (ni posterior) de Jarmusch; de fet, constitueixen un dels fonaments del seu estil (com veurem després), però aquí es fa més explícit que en els casos anteriors i marcarà ja una pauta.

³⁴ El mateix passa amb *Coffee and Cigarettes* (2003), pel·lícula d'esquetxos que, a pesar d'estrenar-se com a llargmetratge l'any 2003, es va anar rodant de forma esporàdica (i lúdica) des del 1986. Totes les escenes incloses giren al voltant de personatges parlant mentre prenen cafè i fumen.

³⁵ “*Ghost Dog* is a very open film in terms of the racial politics it portrays. White men, as represented by the gangsters, are on a declining path of self-destruction. On the other hand, black men are portrayed as spiritual people.” (Lanzagorta, 2000) També *Dead Man*, és clar, duu una gran càrrega de política racial. un i altre film “reflect back to an attuned audience its own limitations of history and internalized racial and ethnic stigmatizing and stereotyping.” (Cummings, 2001)

³⁶ En el cine de Jarmusch el gènere és “un signo de identidad, un modo, sutil y evasivo, de reivindicar una aproximación extranjera, distinta, sobre un material netamente americano.” (Sánchez, 2003: 21)

construction of the earlier work.” (Suárez, 2007: 98)³⁷ *Ghost Dog*, per exemple, té una posada en escena més dinàmica, potser perquè la seva història violenta, urbana, “que sabe a *rap*” (Hernández, 2003: 43), ho requeria. D'altra banda, el sempre present fatalisme (Ródenas, 2009: 88) s'accentua, i l'humor, tot i estar encara suavitzat per la broma, és molt més negre.

Ghost Dog també compta amb un actor-estrella com Forest Whitaker, si bé és un habitual del panorama *indie*, igual que Johnnie Depp, protagonista de *Dead Man*, o el Bill Murray de *Broken Flowers* (2005). Precisament, aquesta darrera obra suposa l'obertura més clara al *mainstream* que Jarmusch hagi fet (Costa, 2009), perquè deixa de banda els experiments formals (a banda de la inèdita predilecció pels colors vius) i planteja una *road movie* més convencional que les anteriors, amb una narrativa més pautaada, que proporciona més pistes, i uns personatges no tan esquius. Això no treu que els films segueixin sent molt personals. Miranda (2006) defineix el recorregut de Jarmusch com una «flexibilització estilística». La narració, en els seus primers films, es construeix sobre la desdramatització deliberada, l'estatisme visual, la inacció i l'humor hieràtic. Progressivament, alhora que refina les seves imatges, s'aproxima “a una especie de re-lectura lírica de la dramaturgia del cine de géneros con marcas de autor. En sus últimas películas, el «autor» y el género establecen ahora un pacto más conciliador, pues el primero es consciente de su posición de fuerza, de su capacidad para arrastrar las convenciones del género hacia su terreno.” (Miranda, 2006: 85)

L'obra de Jarmusch està encara incompleta³⁸, però l'última mostra del seu treball, *The Limits of Control* (2009), dóna fe que la seva exploració del límits (precisament) del llenguatge del cinema continua, doncs es tracta d'un dels seus gestos més radicals, un “ejercicio de abstracción [y] juego de extrema depuración” (Costa, 2009) amb els codis del *film noir*. De nou trobem un assassí a sou, amb una missió que no se'ns revela fins el final i que el duu a viatjar a Espanya on, de manera repetitiva, s'intercanvia informació crítica amb un seguit d'extrafolaris personatges. Pura deriva

³⁷ Breixo Viejo defensa que “La estética cinematográfica de Jim Jarmusch refleja una ética particular de la transformación. Los continuos virajes de su estilo coinciden con el dinamismo argumental de sus poemas paganos. [...] para reflejar un mundo cambiante es necesario una estética en continua metamorfosis.” (Viejo, 2001: 165)

³⁸ Fora del terreny de la ficció Jarmusch ha realitzat el documental *Year of the Horse* (1997), sobre el grup musical Neil Young and Crazy Horse, que no serà objecte d'aquest estudi.

narrativa acompanyada, aquest cop, per un estil visual molt plàstic³⁹ (atent a l'expressivitat dels colors i de les formes geomètriques).

Jarmusch es va educar en la música tant com en el cine⁴⁰, i “los dos lenguajes eran intercambiables para él.” (Casas, 2003b: 58)⁴¹ El seu treball és “esencialmente musical” (Casas, 2003b: 62), pel paper protagonista que les bandes sonores adquireixen en el relats, i sobretot perquè hereta el sentit de la improvisació del jazz.⁴² Entén l'escriptura, la realització i el muntatge com a processos oberts. “La sceneggiatura per me è solo una mappa, una guida che mi dà delle indicazioni” (Jarmusch, a Mosca, 2000: 9), diu. No sorprèn, per això, que un dels seus principis temàtics sigui “l'errance, la dérive en guise de recherche presque impossible de communication et d'identité, d'amour aussi”. (Elhem, 1988: 14)

L'obra de Jarmusch sempre s'ha rebut millor a Europa i a l'Àsia Oriental que no pas als EUA (i s'han escrit més estudis en italià i alemany que en anglès). “And it is also fitting: his films are largely about displacement, cross-cultural communication, and exile, he has often described himself as an estranged American, and he has come to rely increasingly on European and Japanese funding.” (Suárez, 2007: 2) Per això mateix, “Se suele decir que Jarmusch es el más europeo de los cineastas estadounidenses [y] también podríamos decir que es el más japonés.” (Ródenas, 2009: 18)

³⁹ La fotografia va a càrrec de Christopher Doyle, amb qui el director ha treballat per primer cop, acostant-se a una certa variant *pop* del cinema *indie*.

⁴⁰ Als vuitanta va formar part d'un grup anomenat The Del-Byzanteens, fins que va acabar decidint-se, professionalment, pel cinema.

⁴¹ Hi veu grans semblances de composició. “El cine es similar a la música en la medida en que tiene un ritmo [...] que te emociona durante el tiempo que dura la historia que se cuenta en la película. [...] en el caso de una película [el ritmo] se determina según el modo en que muevas la cámara y el orden con el que montes la historia en la sala de montaje.” (Jarmusch, a Viejo, 2001: 118)

⁴² No només això, amb el pas del temps, la seva obra esdevé “un magnífico crisol de motivos y motivaciones musicales que rehuyen en todo momento la etiquetación fácil.” (Casas, 2003b: 58) Del seu interès per treballar sonorament els films en dona fe aquesta declaració: “La musica è forma pura, non ha bisogno di traduzioni come i libri, può essere ascoltata da chiunque, ovunque, e dare le stesse sensazioni. Sicuramente è la cosa che più mi ispira: ascolto musica di continuo, di tutti i generi, e la uso nei miei film in un modo specifico, legandola strettamente alle azioni dei personaggi, senza mai farla diventare un semplice accompagnamento.” (Jarmusch, a Mosca, 2000: 8) Considera el so tan important com la imatge en una pel·lícula. “Su empleo del sonido es enormemente sutil y con él crea diferentes estados de ánimo en el espectador de forma enormemente eficaz, aunque éste no lo aprecie conscientemente”. (Viejo, 2001: 118) Sovint es tracta d'un ús atmosfèric, no dramàtic.

2.1.1. Jarmusch autor

L'exemplificació del nostre tema a partir de l'obra d'un (únic) cineasta, entesa com una unitat, implica l'acceptació de la problemàtica idea d'*autoria* cinematogràfica encarnada en el director (analitzada (i discutida) en el punt II-4.). No sembla forassenyat. Acabem de veure els estrets lligams estilístics que vinculen les pel·lícules signades per Jim Jarmusch, i són nombrosos els analistes que s'han acostat a la figura de l'esmentat cineasta des d'aquest punt de vista. Rosenbaum (2000: 15), per exemple, considera que en la seva obra es poden apreciar “logical and consistent developments from one film to the next”, que constaten la llibertat creativa del cineasta, a qui atribueix tots els canvis que s'han produït entre *Permanent Vacation* i *The Limits of Control*.

Curiosament, és el mateix Jarmusch qui no sembla veure-ho tan clar. Assegura no ser un cineasta amb una *mirada particular o especial*, i aposta per una visió de la realització cinematogràfica en tant que una tasca compartida. “To me, the auteur thing is a lot of bullshit, because you collaborate on a film in every way, with everyone”, diu; malgrat que immediatament afegeix: “But I'm contradictory, because I'm a control freak.” (Jarmusch, a Pulver, 2000) Efectivament, Jarmusch controla tot el procés creatiu de les pel·lícules que *dirigeix* (de vegades, també, en tasques de productor): els projectes en què s'embarca s'originen en idees seves, a partir de les quals n'escriu els guions; treballa estretament amb els responsables dels diferents departaments (que acostumen a ser els mateixos en cada film), i en ocasions ha fet ell mateix d'editor, fotògraf i/o, fins i tot, compositor musical. En definitiva, ell és l'*alma mater* de les pel·lícules en què treballa, les quals neixen de la seva voluntat d'expressió personal. En aquest sentit, no hi ha dubte que Jarmusch és un *autor*, si més no –parafraçant De Felipe (1999: 30)– d'allò de què el responsabilitzem: la seva filmografia.

No li falta raó quan parla de la (habitual) dinàmica col·laborativa en la creació cinematogràfica, però recordem que Assayas (2003: 154) defensava la figura del director com la de l'autor d'un film en tant que aquest “controla los pormenores de los elementos inconexos que, reunidos y organizados, constituyen un todo al que llamamos cine.” De fet, en els títols de crèdit del *seus* films es parla sempre de «*a film by Jim Jarmusch*», i és innegable que aquests són identificats per l'audiència amb la seva figura, de manera que fins i tot si ens limitem a parlar d'un *autor model*⁴³ (en substitució

⁴³ Entès com una estratègia textual. (Eco, 1992)

del més difús *autor empíric*), aquest s'ha de dir Jim Jarmusch.

El d'Akron també es treu responsabilitat de sobre perquè diu treballar com un músic *be-bop*, transformant els esquemes populars.

Je souhaitais intégrer des éléments divers qui revêtaient tous une certaine importance à mes yeux – films de genre, livres, airs de musique – et travailler dessus comme sur une matière nouvelle. [...] Ce n'est pas du collage, plutôt un genre de re-création. [...] Pour moi, l'expression «idée originale» ne devrait pas exister. Je me méfie toujours, d'ailleurs, des grands concepts solitaires, qui renforcent l'idée de l'unicité de la création. (Jarmusch, a Higuinen; Olivier, 1999: 40)

Com ens diu també Quim Casas, la seva és “Una obra abierta al mundo, plural e itinerante [...], que se deja seducir indistintamente por Yasujirô Ozu, Akira Kurosawa, John Cassavetes, Samuel Fuller, Nicholas Ray, Charlie Parker, Screamin' Jay Hawkins, Robert Bresson, la serie B norteamericana, las películas japonesas de fantasmas, la comedia italiana, el blues tradicional, el rock'n'roll de Memphis, el punk, el be bop, los graffitis de Jean Michel Basquiat, el hip hop primigenio y la guitarra eléctrica de Neil Young.” (Casas, 2003: 11) I a aquestes influències estètiques hi podríem afegir el minimalisme, l'avantguardisme pop del Nova York dels setanta, el cinema estructural, els *art cinemas* de postguerra, la literatura i art Beat, la fotografia de carrer o el surrealisme europeu. (Suárez, 2007: 3) “Jarmusch is the film world's turntablist, mixing and matching samples until someone else's work becomes his own singular art.” (Wilonsky, 2000) Philippe Elhem (1988: 15) considera Jarmusch “Héritant d'un matériel qu'il n'a pas choisi et d'un temps de tournage qu'il aura dû pratiquement s'imposer”, però que és capaç “à partir d'un argument synthétique très simple, il donne le document vrai de l'époque et des gens qu'il filme.”

Amb aquestes premisses es fa més evident que mai que, com diu Fernando De Felipe (1999: 13), un *autor* no ha d'estar sempre vinculat a un *estil* (entès com a *resultat formal*, inalterable i constant al llarg de tota la seva obra), i més aviat “debería ser tratado como *estrategia compositiva* frente a cada uno de los proyectos abordados.”⁴⁴ Allò que distingeix les pel·lícules de Jarmusch (sobretot les darreres) és la forma en què els elements diversos que les integren “do not create a completely smooth mix but preserve their identity as distinct components, each importing into the final product particular cultural histories and meanings.” (Suárez, 2007: 99-100) Cosa que vindria a

⁴⁴ Per a Wölfflin (1997: 36), aquell que tot ho relaciona amb l'expressió (personal), “establece la premisa errónea de que un temperamento dado dispone siempre de los mismos medios de expresión.”

ser la concreció estètica de la teoria intercultural del «*salad bowl*», defensada pel propi Jarmusch (com veurem en el següent apartat).

És clar que no es tracta d'una pràctica exclusiva de la poètica fílmica del nostre cineasta, sinó que és fruit d'un context social i cultural que el director va viure, especialment després de mudar-se de la seva Akron natal a l'eclèctica Nova York. Allà va contactar amb una certa idea del *hip*, un concepte que, com explica John Leland (a Rowin, 2005), “comes of the haphazard, American collision of peoples and ideas, thrown together in unplanned social experiment: blacks, whites, immigrants, intellectuals, hoodlums, scoundrels, sexpots and rakes. It feeds off antennae as well as roots. Born in the dance between black and white, hip thrives on juxtaposition and pastiche. It connects the disparate and contradictory.” No hi ha dubte que el cinema de Jarmusch “is overflowing with such disparate, impulsive juxtapositions.” (Rowin, 2005) El context de la seva obra és el modernisme de la segona meitat del segle XX (també conegut com a ‘postmodernitat’),

when hegemonic stories and worldviews were called into question, when minority perspectives erupted into public debate, and when the boundaries between high art and low culture turned progressively blurry [...]. Jarmusch is a late inheritor of this cultural climate. [...] Responsive, like many of his contemporaries, to the expressiveness of popular culture, his work implicitly rejects the elitism of some modalities of high modernism and fuses the experimental modernist repertoire with street styles [...] (Suárez, 2007: 3).⁴⁵

No es tracta, com diu Suárez (2007), que reduïm l'autor (a Jarmusch, en aquest cas) a una mena de símptoma mecànic de la seva era, un subproducte del diàleg de la cultura amb sí mateixa. Roland Barthes (1987: 69-70) comparava l'autor amb un copista medieval que imita “un gesto siempre anterior”, la versió moderna del qual seria un artista del collage, “endowed with a degree of freedom but always bound by the codes and possibilities of his or her own cultural horizon” (Suárez, 2007: 3). Per tant, “The creator does have a real, if limited, autonomy.” (Suárez, 2007: 3)

Al marge de la qüestió estètica, la posició autoral de Jarmusch es confirma a través de la seva *independència*. En tots els seus projectes s'assegura sempre el control absolut de la producció, així com el *final cut*. A més, és el propietari dels negatius dels

⁴⁵ En la cultura audiovisual d'aquesta època, “un *peplum* y una película de Jean-Luc Godard valen exactamente lo mismo.” (Sánchez, 2004: 351)

seus films, cosa que li dóna el control total sobre la distribució dels mateixos en vídeo, televisió i cable. El cineastes independents treballen amb pocs diners, però amb llibertat. Per a Jarmusch això és irrenunciable, havent format part d'una generació de cineastes sorgida de la *new wave*⁴⁶ de Nova York a finals dels setanta, per als quals la independència era, a més, “una cuestión de estilo, de rigor, de sentimiento, de manera de contar; de enfocar el hecho cinematográfico, en una palabra.” (Casas, 2003: 9)

Avui en dia, el terme ‘independent’ està devaluat. En part, això és conseqüència d'una confusió semàntica, doncs no hi ha acord a l'hora de definir-lo, ni des del punt de vista econòmic o de la producció (algunes companyies teòricament independents, com New Line o Miramax, han fet en realitat polítiques de *mini-majors*; i tota producció al marge del sistema es veu obligada a negociar amb les grans distribuïdores per a arribar al públic) ni des del de l'expressió personal (¿és possible tenir una veu pròpia dintre de la gran indústria?). Per a Jarmusch (a Viejo, 2001: 51), ‘independent’ significa “no dejar que tu trabajo sea dictado o configurado por las normas del mercado, lo cual no quiere decir que no dejes que la película entre a formar parte de él. [...] Pero para mí el dinero sirve a la película, y no la película al dinero. Tan pronto como el trabajo está a disposición del presupuesto, y no el presupuesto a disposición del trabajo, se acaba la “independencia”.”

També hi ha una confusió cronològica, ja que s'obliden les diverses onades històriques, i es parla sempre dels anys noranta i el *tarantinisme*. (Weinrichter, 2003b) Però la seva història és gairebé tan llarga com la del mateix cinema.⁴⁷ En origen (ja en l'època de la indústria incipient, a principis del segle XX, i durant dècades) el vocable ‘independent’ feia referència a les petites unitats de producció que treballaven fora dels grans estudis. No deixaven de ser *majors* en petit que no variaven els mètodes de producció ni alteraven l'estil clàssic (tot i que van desenvolupar una peculiar estètica basada en la limitació de pressupost, el gust del seu públic i la llibertat d'alguns directors). Als anys setanta, però, es produeix una situació anòmala i excepcional, com és que Hollywood –buscant una necessària renovació després del final del sistema

⁴⁶ Moviment de cineastes que “si opponerono alle leggi del big business e sostenevano la libertà espressiva connaturata a un *low low budget* spesso basato sull'autofinanziamento” (Mosca, 2000: 14).

⁴⁷ Tot i que per a Sergi Sánchez (2004: 304), en certa manera el cinema independent no ha existit mai, “porque la independencia no se define desde los márgenes sino desde el deseo de pertenecer a un sistema estable, organizado y conservador que nos permita soñar con la individualización de nuestra propia voz. [...] [Y] cuando se repasan las distintas aproximaciones de críticos, productores, distribuidores o cineastas a la palabra “*independiente*” resulta obvio que el problema reside en querer sujetar un fondo supuestamente subversivo a una forma excesivamente tradicional.”

d'estudis– obre les seves portes a directors amb un estil més personal, que segueixen les passes de “Movimientos que habían pretendido de una forma u otra reaccionar contra lo que Hollywood representaba para el cine.” (Weinrichter, 1979: 77) El cinema que van desenvolupar –al cor mateix de la indústria, això sí– ofereix una alternativa revisionista, més que una ruptura. No es renuncia a l'aspecte mític, als gèneres (que segueixen vius, tot i que es reformulen i s'acosten a la realitat), al cine com a espectacle, etc., doncs en el fons hi ha enyorança de l'època daurada de Hollywood i una voluntat de recuperar fórmules tradicionals. (Weinrichter, 1979: 77) Aquell anomenat *New Hollywood* va sorgir d'una lluita entre allò nou i allò vell, i entre innovadors i conservadors, i va ser una autèntica revolució, tot i que controlada. (Comas, 2009) Els seus artífex estaven influenciats per moviments cinematogràfics *moderns* d'altres països, com el *Free Cinema* o la *Nouvelle Vague*, o fins i tot per l'escena experimental *underground* que des de la dècada anterior es desenvolupava en el seu propi país, impulsada pels nous aires socials i artístics i basada en “the austere conceptualism of structural film, [and] focused largely on the material qualities of the medium” (Suárez, 2007: 13). Les bases d'aquest nou cinema oscilaven “desde la búsqueda de una realidad diferente de la realidad pretendidamente mostrada por el cine industrial⁴⁸, al tratamiento de la imagen, del color, o incluso del propio objeto cinematográfico, es decir, el film.” (Herrero; Fernández, 1982: 26)

A la dècada dels vuitanta un nou canvi de rumb de la gran indústria torna a imposar el cinema corporatiu als estudis, i la llibertat expressiva queda relegada novament als marges. La desaparició de l'espai *autoral* a Hollywood i la pèrdua de força del moviment experimental van donar lloc a una tercera via alternativa, un cinema d'avantguarda amb “a new concern with narrative and social context and an active engagement with the popular.” (Suárez, 2007: 13)⁴⁹ En aquest context, “a hybrid between art and commercial cinema that went by the label of independent cinema was growing into an important niche market” (Suárez, 2007: 16), i el mot ‘independent’ passa a tenir un sentit estètic en lloc d'industrial, referint-se a films que tracten temes

⁴⁸ “[U]na opción diferente en el tratamiento de las relaciones del individuo consigo mismo y con los demás, en sus complejos aspectos sexuales, económicos y pulsionales.” (Herrero; Fernández, 1982: 26)

⁴⁹ Cal dir que “aunque el cine de la *New Wave* quería abandonar el idioma abstracto del *underground* americano, su tendencia a la narratividad era poco menos que ilusoria.” (Sánchez, 2004: 304) En aquest cinema primava la *presència* –ser amb la càmera allà on passa alguna cosa o, millor encara, on no succeeix res– més que el drama.

marginats a Hollywood (aquells que despullen l'*American Insomnia*⁵⁰), que han assimilat la influència de la tradició experimental, i que donen veu a perspectives minoritàries. (Suárez, 2007: 40) En definitiva, el cine *indie* propicia “una efectiva renovación de la ficción y de los modos de producción, además de constituirse en toda una alternativa simbólica a Hollywood.” (Weinrichter, 2004: 11)⁵¹ Una alternativa produïda “más que por circunstancias de tipo económico, que sí son fundamentales no lo olvidemos, por un ejercicio de opción en ocasiones, por una necesidad en otras de expresión personal.” (Herrero; Fernández, 1982: 11)

Les pel·lícules d'homes i dones com John Waters, Spike Lee, David Lynch, John Sayles, Susan Seidelman o el nostre Jarmusch, són posades com a exemple, perquè permeten somiar amb noves possibilitats tant de distribució per al cine alternatiu com de la mateixa escriptura de la pel·lícula (gràcies a la seva reformulació i refutació de convencions). (Weinrichter, 2003b: 15) Jarmusch, precisament, “has come to stand as an avatar of that nebulous, tricky terrain known as American independent cinema: maverick, offbeat, and, personal; but also insulated, painfully self-conscious” (Rowin, 2005). En rebutjar la comercialitat ha seguit la tradició del cinema artístic establerta pels directors de la *Nouvelle Vague*.⁵² “I don't want to be mainstream”, diu (a Pulver, 2000), “I like being in the margins. I'm happy where I exist. The things that inspire me I find in the margins. I'm not consciously trying to be marginal, it's just where I end up and where I live.” “His integrity intact, he is one of the few original independents to remain true to the American maverick spirit”⁵³ (Fercase, 1996: 65), motiu pel qual ha inspirat directors com Richard Linklater o Kevin Smith, que citen *Stranger Than Paradise* com un dels visionats fonamentals de la seva formació cinèfila i professional.

⁵⁰ Als EUA, “Las señas de identidad establecidas durante la década de los cincuenta bajo el rótulo del «Sueño Americano» (*American Dream*) –la familia, el hogar, la escuela– fueron desapareciendo en los setenta con la llegada del fenómeno del Insomnio Americano (*American Insomnia*). La ruptura del núcleo familiar, las relaciones sexuales transitorias, la falta de unos principios socialmente aceptados y el surgimiento de una cultura popular diferente provocaron un nuevo modelo de vida; con él surgía la representación artística de un país que había vivido décadas en un estado anímico de ansiedad, depresión y falta de identidad.” (Viejo, 2001: 21)

⁵¹ Potser per això, de seguida va ser assimilat pels estudis, “and eventually became a cross-over phenomenon that attracted an art-house audience but also made significant runs into the mainstream.” (Suárez, 2007: 40)

⁵² No resulta estrany que gaudeixi de més èxit a Europa que als EUA.

⁵³ Amb el temps, el *New Hollywood* (“entendido no ya como territorio, sino como alcance de una determinada mercancia cultural” –De Felipe, 1999: 27–), buscant diversificar el seu mercat, ha tornat a incorporar a les seves files un bon nombre d'inquiets realitzadors (els Gus van Sant, John Sayles o germans Coen) “whose creative control and personal style are considerably less constrained by commercial imperatives.” (Schatz, 1993: 35)

2.1.2. Pel·lícules bastardes

Nothing is original. Steal from anywhere that resonates with inspiration or fuels your imagination. Devour old films, new films, music, books, paintings, photographs, poems, dreams, random conversations, architecture, bridges, street signs, trees, clouds, bodies of water, light and shadows. Select only things to steal from that speak directly to your soul. If you do this, your work (and theft) will be authentic. Authenticity is invaluable; originality is nonexistent. And don't bother concealing your thievery—celebrate it if you feel like it. In any case, always remember what Jean-Luc Godard said: "It's not where you take things from—it's where you take them to."

Le mie origini sono intricate. Olandesi, ceche, tedesche. Come si chiamano i cani scaturiti da incroci multipli? Bastardi, credo.

JIM JARMUSCH⁵⁴

Mentre estudia literatura a mitjans dels setanta, Jarmusch es trasllada durant tot un curs a París. Allà descobreix la seva passió pel cinema gràcies a les freqüents visites que fa a la Cinémathèque Française, aleshores encara dirigida per Henri Langlois. L'eclèctica (o anàrquica) programació de Langlois, "This way of dislocating film history proved quite generative", doncs "awakened Jarmusch to the possibilities of the medium" (Suárez, 2007: 8), a més d'obrir-li els ulls al cinema que es feia a tot el món, amb pel·lícules europees (de Bresson, de Dreyer), del Japó, l'Índia, l'Àfrica o l'Orient Mitjà, així com les d'autors nord-americans com Richolas Ray o Samuel Fuller.⁵⁵ "They may account for the enormously varied influences on his work and may also explain the multigeneric quality of his films." (Suárez, 2007: 8) L'experiència també va

⁵⁴ A Jarmusch, 2004, i a Mosca, 2000: 5

⁵⁵ Jarmusch ho recorda bé: "That's where I saw things I had only read about and heard about - films by many of the good Japanese directors, like Imamura, Ozu, Mizoguchi. Also, films by European directors like Bresson and Dreyer, and even American films, like the retrospective of Samuel Fuller's films, which I only knew from seeing a few of them on television late at night." (declaracions d'una entrevista amb Lawrence Van Gelder per al *New York Times* (21 d'octubre, 1984), disponible a <http://www.jim-jarmusch.net/bio/>)

ser clau perquè “it placed Jarmusch outside his “home” culture” (Villella, 2000)⁵⁶, contribuint a la que és una de les característiques principals de la seva obra: ser hereva de tradicions fílmiques diferents. (Viejo, 2001: 45) D’una banda, tenim Hollywood i el seu cinema *de gènere* (o de sèrie B), del qual n’agafa el *look* i algunes icones (que adapta als seus propòsits específics, sovint –valgui la paradoxa– iconoclastes). Jarmusch (a Keogh, 1992: 9) reconeix tenir “a very classical way of thinking about telling stories; I still cling to that need to order things in a classical way.” Però a pesar de recórrer als tres actes per a estructurar els seus films, “the acts don’t necessarily follow the classical form where there is a conflict presented and resolved.” (Jarmusch, a Keogh, 1992: 9) En una pel·lícula de Jarmusch, els personatges

are in a sense more down to earth than “larger than life” or heroic, it could be argued that the audience’s empathy in their plight is heightened to a greater extent than with a conventional Hollywood movie. [...] Whereas a Hollywood film is traditionally (but not necessarily always) seen to adhere to a set of formulae and endeavours to deliver a fast-paced, stylish movie product to the film spectator, a Jim Jarmusch film takes its time. [...] The camera is allowed to linger on its subject. The characters do not live exciting action-packed lives. [...] People seem to merely exist, drifting from one location to another without caring much for the consequences. In fact, it could well be argued that, in Jarmusch’s films, nothing much ever seems to happen. (Lawlor, 1999)

Aquí és on s’aprecia que els cineastes que influïrien directament en la seva manera de rodar serien aquells que van treballar dintre de l’*studio system* amb una marcada empremta personal, com Ray i Fuller. (Viejo, 2001: 45) Ray, un cineasta que surt del sistema d’estudis per a fer cine independent, va ser el mentor de Jarmusch.⁵⁷ “One can see echoes of Ray’s worldview in Jarmusch’s sympathy toward marginal characters –Jarmusch’s, however, tend to lack the pathos that distinguished Ray’s protagonists– and in his fondness for night scenes and nighttime.” (Suárez, 2007: 10) La col·laboració de Jarmusch en el film de Ray i Wim Wenders *Lightning Over Water* (1980), un projecte no comercial fet entre amics en un procés comunal, amb un baix pressupost i un equip reduït que rodava en localitzacions disponibles en un “fairly sober

⁵⁶ En paraules de Paul Attanasio (1984), Jarmusch és “an American filmmaker living in exile in his own country”.

⁵⁷ Que el cita en un pòster que apareix a *Permanent Vacation* i en el nom del personatge de Lurie a *Down By Law*, Jack Romano, que al·ludeix al Nick Romano de *Knock on Any Door* (1949). També li dedica *Stranger Than Paradise*.

style” (Suárez, 2007: 11), va ser important a l'hora de definir el seu estil com a director, ja que “occupi un ruolo piuttosto rilevante nella definizione di quel sentimento della fine che si respira in molte opere del regista” (Mosca, 2000: 13).

L'empremta de Fuller en el cine de Jarmusch “se puede observar nítidamente, no tanto en los aspectos narrativos o visuales de sus largometrajes como en la actitud rebelde, entusiasta y subversiva ante la vida y el sistema social establecido.” (Viejo, 2001: 50) Es podria dir, com fa Viejo (2001: 51), que si Ray anima Jarmusch a aproximar-se a personatges marginats, Fuller fa que aquesta aproximació tingui vitalitat.

Una altra influència nord-americana decisiva per a l'obra de Jarmusch és John Cassavetes. A ell correspon “la enseñanza de lo que se ha dado en llamar «autoreflexión moderna» y que en las películas de Jarmusch va a manifestarse a través de expresiones formales completamente distintas a las expuestas por Cassavetes en sus *work in progress* de ritmo jazzístico” (Viejo, 2001: 52). Però per sobre de la incidència dels plantejaments de Cassavetes a propòsit de la trama i de “su particular punto de vista sobre el verdadero valor del relato” (Ródenas, 2009: 19), el pes exercit per aquesta figura (una mica com en el cas de Fuller) és més aviat extrafílmic. “Se trata de una influencia moral [...] de proposiciones éticas ante la realidad y ante los modelos de producción cinematográficos” (Viejo, 2001: 51). El cinema de John Cassavetes “summons a mythical image of America, one that mixes inexact quantities of jazz, scotch, and emotion. Cassavetes added to this romantic cocktail an insistence on complete creative freedom.” (Margulies, 1998: 275) Treballava amb un grup habitual d'actors, productors i tècnics, i el seu mode de producció “retained a home-movie quality, which, particularly in such close contrast to Hollywood, constantly aligned him with the underground family-and-friends filmmaking economy.” (Margulies, 1998: 276) *Permanent Vacation* recorda aquests primers films independents americans de finals dels cinquanta: “filmage *néo-réaliste* en plans-séquences et en son direct, inscrit dans la réalité des lieux et des ambiances (la rue, de vrais appartements), interprété par un mélange de comédiens débutants et de non-professionnels puisés dans l'entourage immédiat du cinéaste.” (Elhem, 1988: 13) Persones com Robert Frank⁵⁸ o John Cassavetes, ens corrobora Jarmusch (a Viejo, 2001: 51), “me han motivado enormemente. [...] No intentaron hacerse un determinado lugar en el mercado; sólo quisieron usar su obra para expresarse.”

⁵⁸ Del qual Jarmusch hauria agafat els paratges desolats que Frank retratava a *The Americans*. (Ródenas, 2009: 19)

Aquests cineastes marcaven una certa tendència *europèa* dintre del cinema fet als Estats Units⁵⁹, que Jarmusch complementaria amb l'atenció directa a la diversa tradició del cine europeu, que recull fonts tan dispars com Vigo, Straub i Huillet, Antonioni o el primer Fassbinder. (Viejo, 2001: 45) Tot i que potser les influències europees més importants són Bresson i Melville. “Del primero rescató su tratamiento de los personajes, inexpressivos, y la acción fuera de campo. [...] Del segundo, heredó el gusto por el *noir* “cool” y teñido de cinefilia” (Ródenas, 2009: 18).

Hi ha una tercera influència, “la del cine japonés en general, y la de Yasujiro Ozu en particular.” (Viejo, 2001: 45) Ha estat menys estudiada que les anteriors, i és per això que li prestaré especial atenció en el següent apartat; per això, i perquè obre les portes a la interculturalitat.

2.2. LA JAPONESITAT DEL CINEMA DE JARMUSCH

“J'ai toujours aimé le cinéma japonais”, ha declarat Jarmusch (a Higuinen; Joyard, 1999: 38). No només això, també assegura sentir-se atret per certs aspectes de la cultura japonesa, com la filosofia dels samurais (no en va, hi ha qui el considera un «samurai americà» –Bocchi, 2004–). Ho diu en les entrevistes que concedeix, però, més significativament encara, també ho expressa en els seus films, que són un reflex evident (i conscient) dels seus gustos. Queda per saber si aquests han deixat el rastre d'una influència en la seva obra, i de quina mena. És el que em proposo esbrinar ara. Parlant de *japonesitat*, doncs, m'estic referint a una hipotètica influència del cinema japonès i la cultura japonesa en general sobre l'obra d'aquest cineasta (si bé aquest és un concepte complex i culturalment determinat que caldrà observar atentament), que abordaré en aquest apartat.

Abans d'entrar en això, però, ens aturarem a aclarir la idea mateixa d'un *cinema japonès*, entre d'altres coses perquè quan Jarmusch parla de la influència que n'ha rebut no està pensant en totes les pel·lícules japoneses, sinó només en algunes. De què parlem quan parlem de ‘cinema japonès’?

⁵⁹ A Cassavetes se'l considerava “un europeo perdido en los Estados Unidos” (Jousse, a Ródenas, 2009: 83)

2.2.1. El cinema japonès com a cinema nacional

There is nothing more Japanese than being un-Japanese about being Japanese.

MISHIMA YUKIO⁶⁰

2.2.1.1. Visions des d'Occident

A diferència del cinema de Hollywood (veieu III-1.), el del Japó s'ha estudiat sobretot en base a la seva especificitat cultural. Des d'Occident, s'ha tendit a privilegiar l'observació d'allò (aparentment) peculiar, i s'han buscat les arrels de la diferència en la tradició (estètica). David Desser (1988) assenyala que tots els escrits fets des d'Occident sobre el cinema japonès s'han basat sempre en dues suposicions: 1) ens trobem davant d'un «sistema tancat», que, des dels seus inicis, ha canviat únicament degut a innovacions tècniques (so, color), demandes del públic, conjuntures de la indústria (vagues, fracassos financers) i la personalitat individual d'importants directors; 2) es tracta d'un “*unified text* [...] in opposition to the western cinema” (Desser, 1988: 13), vinculat amb una cultura japonesa mil·lenària i sempre a la recerca d'una personalitat pròpia que l'allunyi de la resta del món. D'aquesta manera, un sistema com el cinema japonès “parece una criatura uniforme y estática a la que se le pueden aplicar los mismos valores estéticos y éticos que servían para explicar el arte nipón de hace cuatrocientos años” (Cueto, 2003: 14). Mitsuhiro Yoshimoto (2000: 8) identifica tres etapes en la història dels ‘Japanese Film Studies’⁶¹:

(1) humanistic celebration of great auteurs and Japanese culture in the 1960s, (2) formalistic and Marxist celebration of Japanese cinema as an alternative to the classical Hollywood cinema in the 1970s, and (3) critical reexamination of the preceding approaches through the introduction of discourse of Otherness and cross-cultural analysis in the 1980s.

⁶⁰ A Goodwin, 1994: 8

⁶¹ L'estudi se centra principalment en el món acadèmic nord-americà, però “la clasificación de paradigmas críticos que propone [...] trasciende con mucho las fronteras de la universidad y de los Estados Unidos” (Miranda, 2006: 32).

Veiem-les amb més deteniment:

1) «Celebració humanista dels grans autors i la cultura japonesa durant els anys seixanta»: Aquesta etapa ve marcada pel procés de *descoberta* del cinema Japonès per part d'Occident (que hem vist a I-1.1.). Durant els anys cinquanta, els assaigs sobre cinema japonès eren publicats majoritàriament per crítics i periodistes. “[M]any of these journalistic writings relied on stereotyped images of Japan or fixated specific aspects of Japanese culture and social customs as the Japanese essence. For Hollywood and journalistic film criticism, Japan was often nothing more than a land of exoticism and alien culture” (Yoshimoto, 2000: 9).

Així que el cinema japonès comença a ser tractat com un objecte de coneixement particular en la dècada dels seixanta, la producció de discursos crítics esdevé una activitat especialitzada. El discurs que se'n deriva “is a type of humanistic criticism, which sees films as a repository of universal values. The best films, humanists argue, can teach audiences, without overtly being didactic, important moral lessons regarding human dignity, freedom, and the unity of the human race” (Yoshimoto, 2000: 9). Però, d'acord amb aquests, allò que fa d'una pel·lícula una gran obra artística no és la presentació abstracta d'aquests valors universals, “but the complex interplay of the universal and the particular, in which the latter embodies the former” (Yoshimoto, 2000: 10). En la visió humanista, el «particular» és el *caràcter nacional*, un fet que per a Yoshimoto (2000: 19) ha portat “to an unfortunate situation, in which stereotypes of the Japanese national character and cultural essence are routinely used to explain thematic motifs, formal features, and contextual backgrounds of Japanese films”.

Per a evitar la contradicció entre universalisme i particularisme, la *teoria de l'autor* va ser una eina molt útil, atesa la suposada capacitat dels grans autors per a transcendir l'especificitat històrica i el context cultural. Malgrat això, no hi ha dubte que la història i la tradició cultural juguen un paper important en la formació d'una *visió personal*. Per a resoldre, un cop més, aquesta contradicció, els estudis de cinema japonès solien recórrer a l'explicació de la cultura Zen i la idea de la transcendència religiosa.⁶²

⁶² Un conegut exemple és el llibre *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*, escrit per Paul Schrader (1999), on l'autor americà fa una recerca d'allò que ell anomena *estil transcendental* del cinema en l'obra d'autors tan llunyans (geogràficament i cultural) com el francès Bresson, el danès Dreyer i el japonès Ozu.

El camp del cinema japonès també va estar marcat per un altre conjunt de pràctiques discursives: l'estudi etnogràfic del caràcter nacional japonès promogut per l'exèrcit dels EUA durant la Segona Guerra Mundial. Tot i que va ser evocada en part per a desacreditar la idea racista del determinisme biològic, la noció de *caràcter nacional* “was quickly appropriated by, and contributed to, the racist discourse of wartime propaganda” (Yoshimoto, 2000: 17)⁶³. Durant la guerra, el cinema japonès era estudiat com a part de les activitats de la intel·ligència militar, per a extreure'n la mentalitat i el comportament japonès. En els anys cinquanta i seixanta, aquesta relació entre caràcter nacional i cinema va ser revertida pels crítics cinematogràfics.

Instead of analyzing Japanese cinema as a key to unlock the mystery of the Japanese national character, they started using the Japanese national character as a means of “correctly” appreciating Japanese cinema. [...] The fundamental operative principle of humanist criticism of Japanese cinema is the inversion of question and answer; that is, what should be scrutinized through a careful analysis of films is used precisely as the answer to interpretative questions raised by those films. (Yoshimoto, 2006: 17-8)

A través d'aquesta inversió, en l'estudi humanístic la diferència del cinema japonès “is attributed to that elusive entity called “Japan” ” (Yoshimoto, 2006: 18).

Yoshimoto encara fa una darrera crítica a aquesta perspectiva –que Willemen (a Crofts, 2000: 9) considera una “imperial and colonising strategy”–, i és que “the axiomatic characteristics of the humanist scholarship on Japanese cinema basically preclude possibilities of political intervention”, i “Even when some attempt is made to introduce politics and ideology into criticism, the haunting effect of the essentialized Japaneseness often reinforces the national stereotypes” (Yoshimoto, 2006: 18).

2) «Celebració per part del formalisme i el marxisme del cinema japonès en tant que alternativa al cinema clàssic de Hollywood durant els anys setanta»: La dècada dels setanta va veure una segona onada d'estudis que signifiquen una ruptura

⁶³ El text que va donar peu a aquesta particular visió del Japó fou *The Chrysanthemum and the Sword* de l'antropòloga Ruth Benedict (1974). Amb la intenció d'obtenir un avantatge en el combat, el govern dels EUA havia encarregat a Benedict un informe sobre els patrons culturals dels japonesos que ajudés a entendre les seves accions. L'estudi es va haver de fer sense tenir un contacte directe amb la societat japonesa, a partir sobretot de textos literaris, diaris o pel·lícules, i també de l'observació de les comunitats d'immigrants japonesos als Estats Units, en un exemple del que s'anomenava ‘antropologia a distància’. Això mateix és el que, més tard, va dur a desacreditar el text, però independentment de l'encert o no de Benedict en les seves afirmacions sobre el Japó, és indubtable que el seu escrit va contribuir a fixar tot un seguit de tòpics al voltant d'aquesta cultura (aristocràtica, jeràrquica, ritualista...).

epistemològica. “Se vuelve a “descubrir” Japón pero a diferencia de lo ocurrido en los años 50, se formula la diferencia de su cine a partir del estudio de sus elementos formales, no en función de su exotismo cultural” (Weinrichter, 2002: 25). El treball més important en aquesta línia és *To the Distant Observer* de Noël Burch, que ja he comentat abans (veieu II-1.1.3.).

També influent ha estat l'obra de David Bordwell i Kristin Thompson (1976) (representants del corrent formalista a l'altre costat de l'Atlàntic), que tres anys abans de la publicació de *To the Distant Observer* ja havien assajat una anàlisi estructuralista dels films d'Ozu Yasujirô, els quals comparen amb el cinema de Hollywood per a concloure que en l'obra del cineasta japonès hi ha elements modernistes i innovadors. Les seves tesis, però, va ser rebatudes poc després per Robert Cohen, qui opinava que catalogar Ozu com a modernista –quan la crítica japonesa i la major part dels crítics occidentals no estructuralistes el veien com un autor clàssic– era anar massa lluny, i la causa era que no s'havia tingut prou en compte el context japonès. Per a Cohen (1978: 111), “Certain elements of an alien culture must be understood, to be able to recognise historical details and social customs, to better understand character motivation and to appreciate subtleties of imagery and language. There is really no such thing in criticism as description apart from interpretation”. Semblava que “A pesar de todo el aparato teórico de estos nuevos espectadores lejanos, [...] el efecto-crisantemo⁶⁴ había hecho su aparición y el cine japonés volvía a ser víctima de su exotismo (formal, en este caso)” (Weinrichter, 2002: 27).

Santos Zunzunegui (1993: 19) també carrega contra el treball de Bordwell i Thompson, en considerar que “Esta lectura [...] presenta el notable inconveniente de que obliga a contrastar un cineasta surgido de una tradición cultural radicalmente opuesta a la nuestra, con un modelo –también edificado sobre bases estrictamente formales– al que no puede menos que oponerse. Así se confirma un efecto de “extrañamiento” formal, sin duda importante, pero que deja en el aire cuál es el contenido que vehicula todo un conjunto de elecciones identificadas en términos de parámetros a combinar”. Les poètiques estructurals entenen la *motivació* en un sentit formal. Però

⁶⁴ Recordem que Weinrichter el defineix com la interpretació feta des dels propis paràmetres culturals, i que imputa a una supèrbia eurocèntrica.

No se trata de un puro juego formal sin trascendencia en el plano del contenido de la obra, sino de una manera de organizar el nivel de los significantes que permite llevar a cabo una homologación precisa con el plano del significado. La poeticidad de un texto remite tanto a prácticas de referencialidad internas [...] como a la manera en que esa trabazón interna del tejido textual contribuye a situar la significación de la obra.

De esta manera se puede proceder a valorar un texto en su dimensión formal sin perder de vista la manera en que sus estrategias textuales reescriben los parámetros culturales y artísticos en los que se insertan. (Zunzunegui, 1993: 19)

La de Zunzunegui és una crítica a l'excèssiu èmfasi textual d'alguns analistes, que ha tingut “the effect of divorcing texts from the context of their production and reception” (Standish, 2005: 24)⁶⁵. Tot i que, per a Yoshimoto (2006: 22), “There is no guarantee that other critics who are more interested in historical context and cultural specificity are immune to Orientalist assumptions”.

El cas és que a pesar de les diferències aparents, “there is in the end no absolute disjunction between the humanism of the 1960s and the ideological criticism of the 1970s. Both schools of criticism start from the premise that Japanese cinema is essentially different from Hollywood cinema” (Yoshimoto, 2006: 22-3).

3) «Replantejament crític d'aproximacions anteriors a través de la introducció del discurs de l'Altredat i el *cross-cultural analysis* durant els anys vuitanta»: En els darrers anys ens hem enfrontat a una esquerda historiogràfica, ja que han conviscut dues tendències sorgides de la discussió al voltant de l'obra de Noël Burch (1979). D'una banda hi ha aquells que, veient un excés de teoria i falta d'atenció al context històric en el llibre de Burch, miren d'escriure treballs més contextualitzats sobre cineastes,

⁶⁵ És necessari situar les tesis estructuralistes en el context ideològic de l'època. “La nueva crítica de los años 70 veía una operación ideológica en los “códigos de ilusionismo” vigentes en el cine dominante en Occidente y no podía evitar, por tanto, referir la peculiaridad formal japonesa, que desmontaba dicho ilusionismo, a las tácticas de distanciamiento o “deconstrucción” de cierto cine radical occidental” (Weinrichter, 2002: 27). O, dit d'una altra manera, “El MRI sería un dispositivo *burgués* y alienante, que oculta la producción de sentido mediante una sofisticada ilusión de transparencia. Y el «modo de representación japonés» viene a encarnar la utopía alternativa” (Miranda, 2006: 43).

Potser per això, Weinrichter es mostra condescendent amb aquesta teoria, de la qual diu:

Independientemente de la postura que uno tenga respecto de la crítica académica —y de la ironía implícita en el hecho de que una crítica que había abolido al autor para centrarse en el texto debiera ahora incluir en su análisis algo tan poco “lingüístico” como el contexto [...]—, lo cierto era que esta crítica se había fijado en que algo especial “pasaba” en las películas japonesas [...] el posible eurocentrismo de atribuir un carácter “distanciador”, etc. a la obra de cineastas “clásicos”, parece preferible a esa crítica mayoritaria que sólo alcanzaba a hablar de la “fina sensibilidad oriental” [...] (Weinrichter, 1993: 16)

tendències o períodes.⁶⁶ De l'altre costat, i subsistint “casi exclusivamente en el ámbito académico” (Miranda, 2006: 53), “what is called cross-cultural analysis tries to continue theorization of Japanese cinema and simultaneously construct a new historical narrative of intercultural exchange” (Yoshimoto, 2006: 23). La novetat que aporta aquest mètode és que “foregrounds [the position of the critic] as a central point of contention” (Yoshimoto, 2006: 24) en l'estudi del cinema japonès per part dels analistes occidentals. “Es entonces cuando, de acuerdo con esta dinámica histórica que modifica la perspectiva sobre el pasado en virtud de los intereses y necesidades vigentes en cada momento, se revela cómo los filmes de Mizoguchi y Kurosawa fueron puestos al servicio del discurso universalista de la posguerra” (Miranda, 2006: 54-5).

Hi ha, però, qui desconfia de la pràctica d'aquesta analítica intercultural. Yoshimoto (2006: 26-7) considera la nostra visió de la societat japonesa massa estereotipada, i es pregunta:

When what is articulated as Japanese “reality” is only a stereotype or cliché constructed by the “Western” reader from the very beginning, how can cross-cultural analysis take place as an event? Can cross-cultural analysis be developed with a false sense of reciprocity? Where exactly can a critical space of cross-cultural analysis be located? How can we genuinely pursue cross-cultural analysis when the ahistorical, decontextualized account of Japanese social dynamics is used as a critical premise?

En última instància, diu, “The real dichotomy in cross-cultural analysis is established not between theory and history but between the identity of Japanese and that of Westerners. While trying to decenter the hierarchical relationship of Japan and the West, cross-cultural analysis ends up reaffirming the fixed identities of both” (Yoshimoto, 2006: 28).

Al final, “ya sea por lo específico de sus temas históricos o por una caligrafía “distinta”, el cine japonés estuvo condenado siempre a la etiqueta de exotismo, a una categorización rápida que eludía la inmersión en las aguas profundas de uno de los sistemas culturales y sociales más complejos del mundo. Lo japonés es sinónimo de “diferente”.” (Cueto, 2003: 18) El problema és que “Al despachar todo el sistema cultural nipón como “diferente” seremos incapaces de entender qué había de específico

⁶⁶ Consulteu Yoshimoto per a referències.

y qué de “occidental” para un espectador japonés en, pongamos por ejemplo, un film de Kurosawa o Imamura. Para nosotros era sencillamente otro mundo, donde no se palpaban contradicciones ni tensiones internas. Pero éstas se daban” (Cueto, 2003: 18).

En aquests moments, tal com ho presenta Yoshimoto, els estudis sobre cinema japonès es troben «*in search of a discipline*». Una de les principals dificultats de trobar una posició definitiva per a aquests és el dubte elevat per alguns estudiosos sobre si les teories del coneixement elaborades a Occident són aplicables a l'anàlisi de les formes d'expressió no occidentals. La complexitat de la qüestió s'observa en la divergència de les respostes que se li han donat. Alguns creuen en una essencial incompatibilitat, i opinen que “Eurocentric paradigms cannot take on the mantle of universal templates or they will hamper a deeper understanding and appreciation of cinemas in the non-Western world” (Dissanayake, 2000: 148)⁶⁷. Alhora, hi ha qui aposta per l'aplicabilitat de teories com el marxisme, la psicoanàlisi o el feminisme a contextos no occidentals, perquè “the influence of these discourses extends beyond the West, so there are good reasons for adapting them to transcultural perspectives” (Chaudhuri, 2005: 11). Yoshimoto (2006: 37), per la seva banda, sospita que ens trobem davant d'un fals debat, que “The dichotomy of Western theory and non-Western texts is a rethorical device, the primary purpose of which is not to be attentive to the specificity of non-Western texts but to hide a problematic relationship of Western theory and Western texts”. Una posició que actua també “[as] an alibi for theorists to ignore non-Western cinema on the ground that the former is not applicable to the latter” (Yoshimoto, 2006: 37).

2.2.1.2. La japonesitat del cinema japonès

A falta de criteris rigorosos amb què enfrontar-nos a l'avaluació dels productes de cinematografies exòtiques, cosa que Santos Zunzunegui anomena una «indefinició substantiva de l'objecte d'estudi», “No debe resultar extraño que [...] hagan su

⁶⁷ En una anàlisi del film xinès *Yellow Earth* (1984, Chen Kaige), una de les primeres mostres d'aquesta cinematografia arribades a l'Occident, Esther Yau (1999: 92) planteja aquest problema de forma pràctica. Partint de la pregunta: “how does this non-Western text elude the logocentric character of Western textual analysis as well as the sweeping historicism of cultural criticism?”, l'autora es planteja aplicar mètodes moderns d'anàlisi occidentals (“cine-structuralist, Barthesian post-structuralist, neo-Marxian culturalist, and feminist discursive”) per a comprendre el significat de l'obra. Però adverteix d'entrada que “In this analytic process, the contextual reading of Chinese culture and political reading will show, however, the limitations of textual analysis and hence its critique”.

aparición todo tipo de estereotipos que faciliten su aparente control” (Zunzunegui, 1994: 58). Amb la intenció d'interpretar cinemes nacionals poc familiars, els estudis filmics han construït “a powerful interpretive machine, which, by supplying film critics with stock images of national character, tradition, and fixed cultural traits, makes it possible for them to understand and say something intelligible about those cinemas” (Yoshimoto, 2006: 36). Poc importa si les imatges es corresponen amb la realitat, present o no, de les nacions.⁶⁸

És el discurs de la *japonesitat*, que el propis japonesos han practicat també. L'origen d'aquest discurs/ideologia es remunta al segle XIX, quan el govern japonès de Meiji va mobilitzar el nacionalisme estatal per al seu projecte modernitzador, la creació d'una nació-estat moderna i unificada. Des de llavors, “Japan has been obsessed with its alleged uniqueness, and its uniqueness has continuously been narrated in a set of discourses called ‘*nihonjinron*’ (discourses of Japaneseness).” (Ko, 2010: 11) Al centre del discurs hi havia el concepte de ‘*kokutai*’, habitualment traduït com a «essència nacional» o «política nacional». I al centre de la ideologia *kokutai* hi trobàvem l'emperador, al qual tots els japonesos estarien lligats per sang. La idea d'una *raça japonesa* homogènia “is a merely ‘imaginary’ category which represents [...] the ‘racialisation of imagined community’ [...] [and] has functioned as a ‘dominant self-portrait’ of Japan and the Japanese.” (Ko, 2010: 12) S'ha usat en diversos contextos, com la política, l'economia i la cultura, “and this created the illusion of an unchangeable Japanese essence” (Ko, 2010: 12), fonamentada en un seguit de dualismes: Japó/Occident, emocional/racional, formal/representatiu, corporatiu/consciència de classe, col·lectiu/individual, respecte a les jerarquies/idealisme democràtic. (Miranda, 2006: 57)

El procés a través del qual les ideologies dominants del Japó han construït aquesta categoria racial “ha consistido en una diseminación masiva de los valores confucianos de la clase *samurái*, a través de la educación y de la vida laboral.” (Miranda, 2006: 57) Les coincidències entre les idees sobre la *japonesitat* elaborades al Japó i a l'exterior (especialment, a Occident) no són una casualitat, sinó el resultat d'un respectiu emmirallament. (Scott Nygren, cit. a Miranda, 2006: 54) L'autoorientalisme es recolza en la identificació de la diferència respecte dels altres. (Iwabuchi, 1994)

⁶⁸ Sovint els tòpics no són del tot falsos, però prenen com a base les característiques de les nacions en temps pretèrits, amb una tradició que per a alguns connecta *a la força* amb el present.

La *japonesitat* narrada en el *nihonjinron* vol designar “una essència nacional que trasciende las circunstancias de la época” (Miranda, 2006: 57), però de fet “[it] is not a substantial object but a discursive space, where various types of discourse are created, conflicting and negotiating with each other. Therefore its definition changes according to the kind of specific ‘Japaneseness’ and ‘otherness’ required at a particular socio-historical moment.” (Ko, 2010: 17) En altre paraules, la *japonesitat* ha de ser revisada a partir dels canvis culturals. La societat i la cultura japoneses mai han estat homogènies i harmòniques, ni la seva gent “devoid of individuality and toughly subordinated to the group, but rather that the Japanese ruling groups were constantly exhorting them to become so” (John Dower, a Ko, 2010: 17), en un esforç per legitimar una determinada estructura de poder. La causa i l'efecte han estat invertits per tal de crear una il·lusió d'unitat.

El cinema, com qualsevol altre mitjà de comunicació, va contribuir en la construcció d'aquests mites. Així, “The film industry produced some of the most vivid evocations of ideal Japanese life and behavior.” (Davis, 1996: 2) Les pel·lícules s'elaboraven per a una audiència massiva, cosa que els hi proporcionava utilitat política, i les feia portadores “of “transitive” Japaneseness, a matter of being Japanese *for* some purpose rather than just being Japanese.” (Davis, 1996: 7)

La *japonesitat* del cinema japonès no volia limitar-se només als temes, sinó que pretenia fer-se també evident en la forma. Però què diferencia aquestes pel·lícules de les produïdes en altres països? El mitjà usat per a fer cinema (el cinematògraf) és el mateix al Japó i arreu, es basa en els mateixos principis òptics i tècnics. “Therefore, “Japaneseness” and “Westernness” in the Japanese cinema lie not in the medium used but in the representational mode” (Komatsu, 1992: 231). Els tòpics de la *japonesitat* cinematogràfica (“el Gran Relato que legitima una cierta historia monumental del cine japonés” –Miranda, 2006: 69–) ens parlen d'enquadraments exquisits, contenció emotiva i estatisme; de crueltat, estilització de la violència i melancolia. (Miranda, 2006: 19) Certament, podem trobar exemples d'aquesta mena.

Entre el 1936 –inici de la guerra amb la Xina– i el 1941 –inici de la Guerra del Pacífic–, els esforços per definir i expressar l'essència de la gent i la vida japoneses es van intensificar com a part d'una campanya de propaganda que pretenia unir la nació en l'esforç bèl·lic. Ja he dit que es tractava d'un propòsit actiu des de la restauració Meiji (1868).

Defining Japanese-ness in the late 1930s, however, became an institutionalized activity [...] Mass media, particularly the highly capitalized films, radio and mass circulation newspaper industries, were consolidated and encouraged to generate representations of Japanese culture and behavior. These pictures of Japanese-ness were prescriptive: they were offered as models to be emulated and they were subject to approval by the authorities [...] (Davis, 1996: 2)

En el cinema es donaria peu a la creació d'una categoria genèrica específica: les 'kokusaku-eiga', o pel·lícules de la política nacional, que a partir del 1939 –amb l'adopció de la nova llei del cinema– i durant els anys de la guerra representen el volum més gran dels programes de cinema al país. (Salomon, 2004: 161-2) A més de les peces de *simple* propaganda, “there were also films that expressed more subtle and durable renditions of Japanese-ness. They are sophisticated appropriations of feudal Japanese narratives and aesthetics, integrating these traditions into the basic textures of their style.” (Davis, 1996: 2) Utilitzen allò que Darrell William Davis (1996: 2) anomena «*monumental style*», “because they invest a form of spirituality in traditional Japanese heritage and embody a monument to a certain Japanese aura.” L'estil monumental, que es fa notar sobretot en el *jidai-geki*, “was a backlash against excessive Westernization as well as a response to the nationalism mandated by the war regime. [...] Filmmakers took up the challenge of expressing an unadulterated Japanese ethos in a medium inextricably linked to Western technology and style. [...] the most prestigious kokusaku films, including those in the monumental style, tried to complement their indigenous subject matter with a unique style.” (Davis, 1996: 4-5) El més remarcable de l'estil monumental

is its “bending” of the language of the classical Western cinema to accommodate the undulations of classical Japanese design and behavior. These textual features contrast with the usual Japanese proclivity for lopping off Japanese practices to accommodate a Western coffin. In technique as well as subject matter the films aim to return the lost advantage to Japanese arts. The films enact a canonization of history, an emphasis on indigenous art forms and design, and a corresponding technical repertoire of long takes and long shots, very slow camera movements, and a highly ceremonial manner of blocking, acting, and set design. The monumental style sets out to transform Japanese tradition from a cultural legacy into a sacrament. (Davis, 1996: 6)⁶⁹

⁶⁹ La més pura plasmació d'aquest estil la trobem, segons Davis, en el cinema de Mizoguchi Kenji, i en especial en dos dels seus treballs d'aquesta època, *The Story of the Last Chrysanthemums* (*Zangiku monogatari*, 1939) i *The 47 Ronin* (*Genroku chushingura*, 1941).

No és possible definir aquest estil fent només referència a les tècniques utilitzades o als temes característics, “but by specific recurring combinations between the two.” (Davis, 1996: 9) L'estil monumental funciona primordialment “with clusters of techniques and episodes, or stylistic complexes.” (Davis, 1996: 9)

Sembla possible que la relació conscient entre els diversos films produïts en aquella època, en aquell país, i sota aquelles circumstàncies socials, donés lloc a un *estil nacional*, entenent la nacionalitat com una mena de «síntoma intertextual». (Rosen, 2006)⁷⁰ Però segons Davis, l'estil monumental sobreviu més enllà de la mort de la ideologia (el context) que el crea. A més, ja abans el cine del Japó havia mostrat característiques endèmiques, l'origen de les quals és rastrejable en altres arts i en l'estètica tradicional, malgrat que alguns dubtaven de la possibilitat de fer *art japonès* amb *tecnologia occidental*, com Tanizaki Junichiro. Aquest reconegut escriptor de principis del segle XX, era del parer que el Japó s'ha «topat amb una civilització més avançada» (l'Occidental) que ha hagut d'incorporar a la seva. Això ha fet que abandoni el seu camí de progrés natural, més adequat a la seva manera de ser. Ho va exemplificar amb el cinema.

Si [...] ens fixem en el cinema, veurem com les pel·lícules nord-americanes són diferents de les franceses i de les alemanyes pel que fa al tractament de les ombres i dels colors. Així, doncs, deixant de banda la manera d'actuar i els guions, només en la fotografia ja sorgeixen les diferències en la manera de ser de cada país. Si fent servir les mateixes màquines, els mateixos reveladors i les mateixes pel·lícules ja s'observen aquestes diferències, si nosaltres tinguéssim una tècnica fotogràfica pròpia segurament seria més adequada a la nostra pell, al nostre aspecte i al nostre entorn. I si haguéssim inventat el fonògraf o la ràdio, aquests aparells reproduirien millor les característiques de la nostra veu i de la nostra música. [...] Per això, el que hem fet adoptant aquestes màquines ha estat distorsionar les nostres arts. Com que són aparells inventats pels occidentals, és lògic que els hagin adaptat a les seves arts. (Tanizaki, 2006: 23-4)

Tanizaki creia que el cine japonès només pot ser barroer, perquè l'art del Japó té unes necessitats estètiques que el cinematògraf –pensat per a solucionar els problemes de

⁷⁰ “While cultural specificity [...] is by no means defined exclusively by the boundaries of that recent Western political construct, the nation-state, at certain historical moments –often moments when nationalism connects closely with genuinely populist movements, often nation-building moments [...]– national developments can occasion specifically national filmic manifestations which can claim a cultural authenticity or rootedness.” (Crofts, 2006: 55)

representació d'Occident– no pot satisfer.⁷¹ Zunzunegui (1996: 158-9) sembla donar-li la raó. La càmera cinematogràfica, diu,

está llamada por su propia estructura tecnológica [...] a inscribirse en la estela peculiar de las imágenes deudoras de las leyes de la *perspectiva artificialis*, cuya característica más obvia es la de reproducir las apariencias del mundo, sobre una superficie plana, de forma que exista una equiparación entre el efecto visual producido por la imagen y la percepción directa de la escena en cuestión. Por otra parte la tradición pictórica japonesa se edificó, *grosso modo*, a lo largo de la historia al margen de la convención arriba explicitada. Puede decirse que la práctica japonesa – oriental, en términos amplios– destinada a construir el espacio en el que encarna la representación visual, se ha sustentado antes en la necesidad psicológica de permitir una *buena visión* de los personajes y objetos situados en la lejanía del observador presupuesto que en la voluntad de reproducir dicho espacio en términos de una verosimilitud anclada en fundamentos ópticos o geométricos.

Els cineastes nipons, però, van demostrar gran enginy per a adaptar-se al nou mitjà, arribant a crear a través d'aquest una forma d'expressió única (si més no, així ha estat percebuda). En el nivell gràfic van apostar sovint per la utilització de punts de vista elevats, “en los que la perspectiva se utiliza como «medio camino» capaz de reconciliar las leyes ópticas y la tradición secular mediante el lugar de encuentro que facilita la elección del «punto de vista»” (Zunzunegui, 1996: 160). També tendien a eliminar l'oposició entre pla i profund situant els personatges (en plans propers) sobre un fons de dominant geomètric i lleugerament desenfocat. Aquest fet, “hace resaltar de manera notable la dimensión plana de la imagen, tratada como superficie en blanco sobre la que se disponen no ya los volúmenes de las cosas y los cuerpos, sino las *manchas* que los constituyen.” (Zunzunegui, 1996: 160)

Però la més comentada de les peculiaritats del cinema japonès és la del seu pretès anti-il·lusionisme. Noël Burch (ho hem vist a II-1.1.3.) va ser el primer en teoritzar al respecte. El francès ha estat acusat de precipitar-se en les seves conclusions, però això no vol dir que anés del tot mal encaminat. Com explica Komatsu (1992), durant els primers anys del cinema el concepte de ficció basada en l'il·lusionisme no

⁷¹ Kurosawa Akira també tenia dubtes sobre la potencial *japonesitat* del cinema, i va arribar a declarar: “Film is a new art. Even I am not aware of all the possibilities it offers. In certain aspects of my approach to this art I am doubtless Japanese and it is apparent. But I think that this new art is not the continuation of a Japanese tradition.” (a Goodwin, 1994: 8)

existia en el cine japonès. Només existia un concepte dualista de ficció i no-ficció⁷². “This was due to the multivocality unique to the cinema of that period.” (Komatsu, 1992: 240) Quan es comencin a fer pel·lícules de ficció, no gaire més endavant, aquestes seran diferents de les europees i nord-americanes, on s'intenta crear cinemàticament una il·lusió dramàtica. En el cas del cinema japonès, la naturalesa dramàtica del film depenia bé del fet que l'audiència ja coneixia la història narrada o bé de la història creada lliurement pel *benshi* o comentarista (parlem de l'època muda). “In short, these films do not narrate for themselves. Responding to meanings always provided from the outside, the narratives freely attach themselves to the images in these films. This open-ended early Japanese cinema kept the Western concept of fiction at a distance.” (Komatsu, 1992: 240) A pesar que les pel·lícules estrangeres eren ben rebudes per l'audiència, sobretot els drames històrics i la fantasia, aquest tipus de propostes no eren imitades pels films japonesos. Una raó era l'escassetat de recursos, però una altra era que “the representational mode in those films was just too different from the traditional Japanese kind of visual exhibition. Even as the unusual representational forms of foreign films were being enthusiastically received in Japan, the idea that those forms could not be successfully combined with traditional Japanese representational modes surfaced rather quickly.” (Komatsu, 1992: 243) Sembla que no era possible imitar un estil que no existia al Japó, cosa que confirmaria en certa manera la incompatibilitat de llenguatges advertida per Tanizaki.

La forma característica d'un film japonès de la primera meitat dels anys deu era fàcil d'explicar i interpretar per part del *benshi*: tenia pocs plans i una acció força estàtica, alhora que la imatge podia ser entesa de diverses maneres. (Komatsu, 1992: 254) Fins i tot després dels anys deu, el *benshi* va seguir exercint la seva funció.

[T]he very existence of the *benshi* certainly helped Japanese cinema retain its own Japanese-style modes (for example, the use of the long take and of few close-ups). However, the fact that the existence of the *benshi* helped Japanese cinema preserve its form is due to the fact that the Japanese cinema originally was not self-sufficient. The subsequent character of Japanese cinema was established on this foundation built up during the pre-World War I period. (Komatsu, 1992: 257)

⁷² En els anomenats ‘films-kabuki’, per exemple, s'oferien representacions d'obres de teatre en què es feia evident l'escenari de l'actuació. (Komatsu, 1992: 247) Al Japó, “The infant cinema was regarded primarily as an extension of the stage. There was thus [...] reason, initially at any rate, to disregard any claims for realism” (Richie, 1994: 155).

“[I]t is easy to confirm here a representational mode unique to Japanese cinema” (Komatsu, 1992: 255). Podria sintetitzar-se dient que l'estètica de l'art japonesa no busca la mimesi; no és que no existeixi, sinó que és diferent d'aquella practicada a Occident, doncs allò que a una cultura li sembla realista a una altra pot no resultar-li. (Richie, 1994: 156) La mimesi Japonesa és “a tendency to value symbolic representation more highly than realistic delineation.” Per tant, “mimesis meant not an imitation of outward appearance but a suggestion of inner essence, for true reality lay under the physical surface.” Aquesta mimesi “assumed a selective presentation of the beautiful, and discouraged the artist from dealing with the humble and vulgar aspects of human experience. [...] elegance was one of the main types of beauty favored.” (Richie, 1994: 157)

Es diu que la cultura tradicional japonesa es va estructurar situant els valors estètics en el seu centre. “This being so, they certainly prevailed over the claims of an illusionistic realism.” (Richie, 1994: 157) És cert que el cinema no pot evitar ser *realista*, però al Japó aquest realisme “is created through means so selective that one must suspect that the laws of art are being consulted at least as often as are the laws of nature.” (Richie, 1994: 158) Per exemple, diu Richie que la naturalesa en els films de Mizoguchi i l'arquitectura en els d'Ozu tenen un aspecte peculiar, que hi apareixen d'una manera que no hem vist mai abans. És una sensació provocada pel fet que “a number of compositional premises, quite different from those of the West, are accepted by both the artist and the filmmaker.” (Richie, 1994: 158)

Una premissa important és que allò *buit* té el seu propi pes. “Space is not reticulated until it is contrasted. This creates an area where the full and the unfilled are balanced in a manner of which West knows little.” (Richie, 1994: 159) Un exemple són els famosos *plans buits* d'Ozu, dels què parlaré posteriorment. Una altra té a veure amb la direcció cap a la qual els ulls són conduïts. La lectura en japonès es fa sovint de dalt a baix i de dreta a esquerra. “This, transferred to space, results in compositions which the West finds piquant or singular or unexpected” (Richie, 1994: 159), cosa que recorda a alguns dels adjectius que els crítics acostumen a emprar per a parlar de certes pel·lícules japoneses. Finalment, Richie identifica una tercera diferència visual entre Japó i Occident en la manera d'enquadrar les composicions. A Occident s'assumeix (i també ho fan directors japonesos com Oshima o Imamura) que la realitat també està fora del quadre, i que el realitzador tria una porció d'allò que ja està compost; però directors com Mizoguchi, Ozu, Naruse, Kurosawa o Ichikawa “create compositions within the

studio and transmit a view of reality which is closed and composed.” (Richie, 1994: 160)

La influència de les arts tradicionals hauria jugat un paper important en la fixació d'aquests principis formals en el cinema japonès. Hem vist ja la incidència del teatre. També la pintura, tant la de paisatges com l'*emaki* (narrativa il·lustrada en forma horitzontal), va tenir un fort impacte. Per exemple en l'obra de Mizoguchi, que des de mitjans dels trenta va utilitzar plans de gran durada i mòbils, sense enquadraments curts, emulant l'*emaki*. (Sato, 1994: 170) Això li servia per a convertir diverses escenes del guió en una de sola, i per a intensificar el drama, en obligar els personatges a moure's constantment. El cine també hauria rebut la influència de l'*ukiyo-e* (gravats amb imatges de la vida urbana i bohèmia, principalment, produïts en massa), que es deixaria notar en la manera de posar d'algunes actrius, o en angles de càmera que adopten les seves peculiars perspectives. (Sato, 1994: 179)

Més subtilment, el cinema pot haver adoptat de la pintura tradicional un cert tractament de la llum. A l'Àsia, la plasmació de la llum no és una preocupació estètica major. Les possibilitats de la llum o l'ombra no són atractives perquè l'artista no treballa amb la profunditat i la perspectiva, ni tampoc busca l'il·lusionisme. En canvi, li interessen més les superfícies, els contorns i la bidimensionalitat⁷³. (Richie, 1994: 156) Precisament, la bidimensionalitat del cinema japonès és un aspecte habitualment subratllat pels teòrics, com hem vist, que es manifestaria tant en un nivell plàstic com simbòlic, doncs les pel·lícules acostumen a presentar-se com “algo a lo cual dirigir la mirada antes que para mirar a través de ello” (Richie, 2004: 251).

En última instància, el cinema japonès es destacaria (a través d'aquests i altres recursos formals) per primar la suggerència i buscar l'essència de les coses abans que imitar el seu aspecte extern.⁷⁴ “[T]he intuitive is privileged over the literal sentiment.” (Rimer, 1994: 150) Això s'aconsegueix donant preferència als aspectes perceptius de l'experiència cinematogràfica, perquè “plot may represent the element that moves the film sequences along, but the observing eye dwells on, and learns from, the visual moment portrayed.” (Rimer, 1994: 151) Aquesta és la base de la seva gramàtica visual.

⁷³ “The ambiguity experienced by a viewer wondering whether to read two-dimensional space as being flat or as conveying depth was carried to greater extremes by *ukiyo-e* artists who created ambiguities regarding size and distance relationships.” (Geist, 1994: 291)

⁷⁴ Cosa que encaixa amb la teoria de Tanizaki (2006) segons la qual mentre l'art d'Occident es caracteritza per la lluminositat (que possibilita observar clarament la forma de les coses), l'art japonès tendeix a envoltar els seus objectes de penombra, i per tant, a desdibuixar-los.

Com es pot apreciar, en la tradició japonesa la narrativa no ha tingut un rol central. “In general, however, it has been rather the formal qualities of Japanese classical art that appear to represent what seems most suitable for appropriation by Japanese film directors. Indeed, the challenge they faced was to find a way to allow these formal qualities to contribute to a dramatic, narrative film form.” (Rimer, 1994: 150) Veient que l'estètica tradicional ja no és tan òbvia en el treball dels nous cineastes, la influència directa de les arts clàssiques japoneses en el cinema nipó ens pot semblar menor, sobretot si limitem la visió a la simple i aparent semblança. Però “it is vast indeed if the view is enlarged to consider the implications of a complete theory of aesthetics.” (Richie, 1994: 162)

2.2.1.3. Altres tendències i influències externes

Sent cert tot allò acabat d'exposar, és només part de la pintura (si se'm permet la broma fàcil). No hi ha dubte que el cinema japonès ha rebut i rep la influència de la tradició, però “there are several distinct Japanese aesthetic traditions, undergirded by significant varying assumptions about the nature and roles of art.” (Bordwell, 1992: 344) En el seu influent estudi, Burch (1979) parla només de l'era Heian, no prestant prou atenció als factors culturals que emergeixen durant i després de l'era Meiji (1868-1912), i resulta que “representational conventions of form and address are mediated through post-Meiji modernizations (not least the popular urban culture of this century's first decades).” (Bordwell, 1992: 344) Part d'aquestes modernitzacions es refereixen a importacions (d'idees, de tècniques, de materials) estrangeres, que impactarien en el cinema des de ben aviat.

Durant l'era Meiji el Japó assimila gran quantitat de coneixements i tecnologies del món occidental. “Just as there was a conspicuous coexistence of new knowledge and already existing traditional culture during this period, so was there a coexistence, and a conflict, in the field of cinema” (Komatsu, 1992: 230) entre el sistema de representació d'Occident i els japonesos. D'aquest compromís entre l'estil japonès i l'occidental (no només en el cinema) se'n deia ‘*wayo sechu*’. Cal dir que si la cultura tradicional i l'occidental importada coexisteixen, amb més o menys fortuna, “The two are mixed, however, in such a complicated fashion that it is difficult even for the Japanese to distinguish between them.” (Sato, 1982: 31)

Sato Tadao (1982: 7) explica que quan el cinema arriba al Japó, als voltants de l'any 1900⁷⁵, només han passat tres dècades des que el país es va obrir a la resta del món. Tot i que la nació s'estava modernitzant i occidentalitzant, els sentiments de la població canviaven lentament, i tant la literatura com el teatre estaven encara imbuïts de tradicionalisme. Les formes modernes del drama provinents de l'Oest es trobaven en fase de provatura, i eren defensades tan sols per grups reduïts d'intel·lectuals. El cinema, en tant que forma d'entreteniment de les masses, agafava el seu material del teatre i la literatura tradicionals. "Thus early film contained a paradox: it was a new means of expression but what it expressed was old." (Sato, 1982: 7) Però conforme el nou art creix en importància i prestigi, el nous directors es pregunten si és possible expressar nous temes a través del nou mitjà, i es busquen altres formes d'expressió.⁷⁶

Des dels inicis del cinema al Japó s'importaven films estrangers, i aquests van tenir una influència notable: durant els anys vint alguns films japonesos eren modelats a la manera de l'Expressionisme alemany, i d'altres de danesos i alemanys van estimular el desenvolupament d'un realisme de la quotidianitat; als anys trenta, els cineastes van incorporar matisos psicològics a les històries a causa de la seva admiració pel realisme psicològic francès; mentre la teoria del muntatge d'Eisenstein tenia una forta influència (a pesar de la censura patida pels films soviètics) en les pel·lícules *de tendència* ('*keiko eiga*'), força populars en la dècada dels trenta. (Sato, 1982: 32)

Com es pot apreciar, l'occidentalització dels cinema japonès a partir dels anys deu va ser provocada no per la influència de films nord-americans (d'escassa distribució encara) sinó europeus, tot i que aviat es giraria la truita, quan la caiguda de les existències dels productors europeus a causa de la guerra faci que el Japó depengui cada cop més de les importacions d'Amèrica (Thompson, 1985: 74). En qualsevol cas, "Western assumptions of space, time, and dramatic technique [came] to play an increasingly important position in Japan's ever more international modern and contemporary culture." (Rimer, 1994: 152)

The increase in the number of shots was proportionate to the Westernization of Japanese cinema.

By the increase of shots, the self-sufficiency of cinema, i.e., its ability to make its meaning clear

⁷⁵ El kinetoscopi de Thomas Edison es presenta al públic japonès a finals de l'any 1896, mentre que el cinematògraf dels Lumière arriba a primers del 1897, poc més d'un any després de la seva presentació a París, i aquell mateix any els japonesos ja l'empren per a fer les seves pròpies pel·lícules.

⁷⁶ Segons Sato, el món del cinema dels anys trenta era possiblement la societat més diversa del Japó, doncs hi havia des de universitaris a autodidactes, i de feixistes a intel·lectuals d'esquerreres. (Sato, 1982: 8) L'heterogeneïtat de propostes, per tant, semblava assegurada.

without depending on other discourses, was acquired. [...] dynamic action (as in Westerns) became required, and the earlier mode in which the audience was asked to view the action statically was altered. (Komatsu, 1992: 253-6)

El grau d'occidentalització depenia del gènere. “Western-style subject matter appeared more strongly in comedies than in tragedies. This is because comedies, whose effects are produced with movements and actions, naturally lessened the dependency on the *benshi*'s language.” (Komatsu, 1992: 254)

Entre el 1914 i 1915 s'importen més films nord-americans que europeus, i això duu també canvis en les pel·lícules japoneses (que dominen clarament el seu mercat, especialment a partir de finals dels anys vint, gràcies al creixement de la indústria de producció i a la integració vertical de les companyies –Thompson, 1985: 141–). Els joves hi veien un esperit liberal que contrastava amb l'atmosfera opressiva i autoritària del seu país.⁷⁷ No és estrany, doncs, que “Until around the late 1940s it was common practice to model Japanese films on prewar American hits” (Sato, 1982: 32)⁷⁸, tant en relació als valors expressats per les històries i els personatges com a la tècnica.

Malgrat tot, l'*americanització* no va ser total. “[A]lthough modern Japan appears to be extremely Americanized on the surface, in reality, it is still a society with a complex different structure.” (Sato, 1982: 37) No totes les pel·lícules presenten aquestes influències. Depèn de la generació del director i de la seva educació i exposició a l'art. És un fet que a partir del segle XIX els artistes nipons van mirar a l'Oest a la recerca d'inspiració, i que per aquesta causa els japonesos contemporanis estan més familiaritzats amb la pintura, la música o el teatre occidentals que amb l'art japonès. Però l'art més propi no ha desaparegut de l'escena, i l'artista japonès està influït de manera inconscient per l'estètica de la seva cultura; el fet que l'educació artística s'hagi occidentalitzat “does not mean that Japanese people have become Westernized psychologically or emotionally.” (Sato, 1994: 181)

El resum és que “there was a mixture of native and Western ideas and modes in the early Japanese cinema. These views had to coexist, yet they also tended to counteract each other.” (Komatsu, 1992: 231) La coexistència es va imposar a mitjans

⁷⁷ La repercussió era tan gran que els més conservadors protestaven per la seva presència en creure que els japonesos estaven sent contaminats pel cinema nord-americà, cosa que consideraven una frivolitat i una irresponsabilitat. (Sato, 1982: 34)

⁷⁸ El període de nacionalisme bel·ligerant, com s'ha comentat, va fer minvar aquesta pràctica, que seria represa durant la postguerra.

anys deu, alhora que a Occident es donava forma a l'estil clàssic. Però “in the Japanese cinema, this mixed stage of development was stabilized through a different procedure from that occurring in Western cinema. This system established in Japan is a composite form which is also different from the classical Western cinema.” (Komatsu, 1992: 231)

David Bordwell (1992)⁷⁹ parla del cinema japonès anterior a la guerra com «*a cinema of flourishes*». La major part del temps, les pel·lícules japoneses dels anys trenta “tend to behave like the majority of American and European films of the same period. This is, on the whole, a “classical” narrative cinema.” Però “in this classical cinema, some moments stand out by virtue of their ostentatious stylistic features.” (330) A primera vista, diu aquest autor, ens pot semblar que els directors japonesos simplement recorren a un ventall més ampli de recursos estilístics dels que estem acostumats a veure en el cinema occidental de l'època. El cine japonès es mostra eclèctic en la inclusió de solucions tècniques poc habituals, com l'acceleració de la imatge, la càmera a l'espatlla o els escombrats. “But of course such devices are not unthinkable in Hollywood; they are simply motivated in other ways.” (330)

De les tres funcions de l'estil cinematogràfic que Bordwell identifica, la *narrativa*, l'*expressiva* i l'*ornamental* o *decorativa*, el cinema japonès tendia a la segona, cosa que ja definia una *cridanera* divergència amb altres modes de representació (més narratius). Però si el cinema japonès dels vint i trenta ens impacta és perquè es mostrava més sovint i vivament ornamental.

Here style takes narrative denotation or an expressive quality as an occasion for exhibiting perceptual qualities or patterns. [...] Initially, we might say, the decorative function of style gives a perceptual *salience* to a particular trait or process of the medium. [...] a decorative function of style can be identified when a stylistic device or pattern is seen to exceed its denotative, thematic, or expressive function. This obtains when the stylistic device or pattern can plausibly be treated as an elaboration of a simpler, more norm-bound device or pattern that would suffice to achieve these other functions. (331-4)

Ho veiem en les ostentoses transicions, en com la imatge força sovint els límits de la visibilitat, en l'ús selectiu de l'enfoc o en la *geometrització* dels recursos a través del muntatge⁸⁰. No es tractava d'un sistema organitzat, però els efectes expressius

⁷⁹ Les properes cites corresponen a aquesta referència, de manera que indicaré només la pàgina.

⁸⁰ “Japanese directors are fond of cutting together short, sharp camera movements in simple patterns.” (338)

esdevenien ràpidament clixés que es repetien “because the reigning style reserved a canonized function for them.” (331)

L'extrem d'aquesta tendència és el recurs a les *floritures*, “an unlikely decorative choice that displays a degree of technical virtuosity and that pushes toward a narrational self-consciousness.” (341) “Even at its most flamboyant, however, the flourish needs stable stylistic norms to set it off.” (342) I és per això que a pesar de la prominència atorgada a les funcions decoratives de l'estil, aquest es practicava “Without permanently displacing narrative structure from its central place –without, that is, ceasing to remain ‘classical’ ” (334).

The possibilities of synthesis were posed even more acutely for filmmakers. It is clear that by 1925, the norms of Western filmmaking had shaped the narrative construction of Japanese films. [...] In accepting Hollywood norms, Japanese filmmakers relegated decorative treatments largely to inserted or hyperstylized moments –themselves marked as “Japanese” touches. Filmmakers could consciously draw on the conventions of *haiku* or *kodan* to punctuate a straightforward plot with the sort of lyrical interludes already common in artistic fiction. (345)

Diverses tradicions estètiques japoneses encoratgen aquest èmfasi decoratiu (superior al de Hollywood). La pintura i la poesia japoneses han considerat l'art com una qüestió de perícia tècnica. En moltes arts tradicionals el clixé ocupa un lloc d'honor: “it is a fixed counter in a formal game, to be deployed in new patterns. [...] [Then] Art becomes a game of pattern making within fixed rules which stipulate how the medium is to be handled, and that artist is praiseworthy who can submit the rules to fresh and virtuosic treatment.” (344)

En definitiva, el cinema japonès anterior a la guerra “is neither a radical signifying practice nor a direct product of distant Japanese traditions” (345), sinó un cinema clàssic, però d'una inaudita vivacitat.

2.2.1.4. Alguns ambaixadors

Res millor que uns exemples pràctics per a confirmar tot allò dit anteriorment. Ho farem a través de tres figures cabdals com són les d'Ozu Yasujirô, Mizoguchi Kenji i Kurosawa Akira. Si els he triat és per dues raons: la primera és la seva consideració de

clàssics del cinema japonès i la japonesitat⁸¹ que se'ls hi suposa per aquest motiu; l'altra és que es tracta de tres dels cineastes de capçalera de Jim Jarmusch, i les reflexions aquí abocades ens serviran per a valorar el grau de japonesitat del cinema del director nord-americà quan després veiem les semblances i les diferències entre la seva poètica cinematogràfica i la dels seus referents japonesos. La pregunta a fer-nos és fins a quin punt l'estil i l'obra dels Ozu, Mizoguchi i Kurosawa es correspon amb allò que Bazin anomenava l'«estil d'una civilització», i si aquest pot ser considerat intrínsecament japonès i, per tant, portador d'una certa essència cultural. Es tracta, en definitiva, de veure fins a quin punt els esmentats cineastes poden considerar-se hereus i transmissors del llegat cultural nipó i, per tant, si la incidència d'aquests en l'obra de Jarmusch hauria estat un element *japonitzador* de la mateixa.

Ozu Yasujirô: l'essència?

Des d'Occident, a Ozu sovint se l'ha anomenat «el més japonès dels cineastes japonesos». Això és així perquè les seves simpaties queien clarament del costat de la societat tradicional (motiu pel qual molts joves japonesos consideren la seva obra antiquada, burgesa i reaccionària –Richie, 1974: xii–), i perquè “essential traits of Japanese painting and narrative arts, and of typically Japanese social behaviour, are always present in his films” (Burch, 1979: 184). Els propis japonesos, afirma Richie (1974: xi), diuen que Ozu tenia l'autèntica *essència japonesa*, la qual té un sentit força precís “because Japan remains so intensely conscious of its own Japaneseness.” Resulta fàcil trobar les raons. “In the feeling of transience, of the mutability and beauty of all life, Ozu joins the greatest Japanese artists. It is here that we taste, undiluted and authentic, the Japanese flavor.” (Richie, 1974: xv) D'altra banda, la filosofia de l'acceptació que practica⁸², té els seus antecedents “both in the Buddhist religion and in Japanese aesthetics. In basic Zen texts one accepts and transcends the world, and in traditional Japanese narrative art one celebrates and relinquishes it. The aesthetic term *mono no aware* is often used nowadays to describe this state of mind.” (Richie, 1974:

⁸¹ Un cop definida en un apartat anterior, ja no escriuré més la paraula en cursiva.

⁸² El missatge dels films d'Ozu és “that one is happiest living in accord with one's own imperfections and those of one's friends and loved ones; that these imperfections include aging, dying, and other calamities; that man's simple humanity must, in the end, be recognized and obeyed.” (Richie, 1974: 65)

52) A banda de Richie, altres autors (Schrader, Burch, Geist⁸³, Tomasi⁸⁴) han vinculat l'estil d'Ozu amb aquest i altres conceptes filosòfics del Zen, com el *mu*⁸⁵ o el *ma*⁸⁶.

La formalització del seu estil també tindria a veure amb aquest pensament, que en el camp de l'art (com en el de la vida) promou la contenció i la senzillesa, així com defuig el simbolisme i la creativitat (en la mesura que suposi allunyar-se d'allò real, doncs l'individu ha d'establir un estret vincle amb el seu entorn). "In even a strictly technical sense, Ozu's films are among the most restrained, the most limited, controlled, and restricted." (Richie, 1974: xii)

És per tot això que Noël Burch (1979: 185) considera que "Ozu's *oeuvre* is not merely an individual achievement but, more significantly, that of an historical and national collectivity." Segons aquest autor, Ozu començaria atenent a les normes i tendències del cinema de Hollywood i poc a poc se'n desmarcaria.⁸⁷ Els primers films conservats d'Ozu acrediten el seu coneixement i assimilació dels hàbits de composició y muntatge occidentals; en les seves comèdies es constata l'empremta de Lubitsch i de l'*slapstick*, i en els films de gàngsters, els vincles amb Sternberg. (Santos, 2005: 109)⁸⁸ A partir del mitjans dels anys trenta ja no hi hauria rastre de la influència del cinema de Hollywood en les pel·lícules d'Ozu, "and one is inclined to feel that his relationship with the films of Hollywood and Europe [...] was purely subjective." (Burch, 1979:

⁸³ "Probably Ozu decided consciously with *Late Spring* to model his films on the Zen arts." (Geist, 1983: 234)

⁸⁴ "Questa ampia gamma di sentimenti umani finisce col venire ridotta a una sorta di consapevolezza, che i giapponesi chiamano *mono no aware*, e che potremmo interpretare come «la commozione estetica suscitata dalle cose del mondo». [...] Proprio questo *mono no aware* è il punto d'arrivo dei più significativi personaggi del cinema di Ozu e di gran parte dei suoi film." (Tomasi, 1996: 13)

⁸⁵ La idea que la buidor, o el silenci, constitueix un element actiu d'una composició. *Mu* (無) és la paraula utilitzada, per exemple, per a descriure l'espai entre les branques en un arranjament floral (*origami*); el buit és una part integral de la forma. Paul Schrader (1999: 50) en explica també que en l'estil de pintura anomenat «d'una cantonada», l'artista pinta només un racó del llenç, deixant la resta en blanc. El buit és part de la pintura, i no un simple context que ha quedat sense pintar; la simple presència d'un element en una cantonada aporta el significat a tot l'espai. De la mateixa manera, en un jardí zen "El vacío existe gracias a la ausencia de las piedras. El hombre está implicado, pero no presente, y la sensación resultante es de ansia y soledad." (Will Peterson, a Schrader, 1999: 51)

⁸⁶ Concepte que complementa l'anterior. *Ma* (間) "conceives of time and space not as absolute measurable entities, as we in the West think of them, but essentially as a void, defined only by the movements and events that take place within it. Space and time are not two distinct entities, but two interrelated dimensions." (Geist, 1983: 235)

⁸⁷ "Abandoning certain Western code, however, did not constitute for Ozu an end in itself. He does not stop at refusal, at a formless 'de-construction'; he organizes the resulting gaps and ambiguities with a refinement attained by none of his contemporaries. The dilution of narrative is associated with a growing stylization of editing procedures. Camera movements are subjected to a swift radicalization through numerical reduction, specialization and geometrization." (Burch, 1979: 156)

⁸⁸ Ozu reconeix la seva admiració per Chaplin, Keaton, Sennett, Lloyd i per pel·lícules com *A Woman of Paris* (1923, Charles Chaplin) i *The Marriage Circle* (1924, Ernst Lubitsch).

184) Molts artistes i intel·lectuals japonesos han mostrat una evolució similar: “a period of early exploration among things Western followed by a slow and gradual return to things purely Japanese. The career of Ozu followed this pattern.” (Richie, 1974: xi) De fet, la tensió en els seus films “derives from confrontations between men and women who are in different sections of the pattern” (Richie, 1974: xi).

Però tot i ser considerat paradigma del cinema japonès, el seu art presenta nombroses peculiaritats que el distingeixen de les situacions més comuns de la cinematografia japonesa, tal i com ens diu Santos (2005: 134), que n'estableix una relació:

todas sus películas transcurren en tiempo presente, y en entornos familiares. No hay películas ambientadas en el pasado legendario, o en épocas históricas. No se adaptan autores clásicos de la literatura japonesa. No aparece la lluvia, ni la bruma, meteoros característicos en su país. Los exteriores son escasos, como escasa es la presencia de las fuerzas naturales. Sus películas se desenvuelven en interiores domésticos. Salvo en los títulos y en las experiencias vitales de los personajes, no suele manifestarse el paso de las estaciones: la presencia del verano, o del tiempo soleado, es casi obsesiva en Ozu.⁸⁹

Salvo situaciones ocasionales, y siempre de manera elíptica, no aparecen suicidios en las películas de Ozu, siendo circunstancias frecuentes en la literatura y en el cine japoneses. En sus películas no se produce el clásico conflicto entre deber y sentimiento –*giri to ninjo*–, ni la huida trágica de los amantes. La gran historia suele permanecer encubierta siempre bajo cotidianas parábolas familiares. No se hace alusión al *bushido*, o al código del honor. No aparecen escenas de acción, violencia o erotismo, características del cine japonés. Apenas hay alusiones al pasado histórico o monumental japonés. Los iconos característicos nacionales son muy escasos: sólo una vez se distingue en su filmografía conservada en monte Fuji. Y sólo ocasionalmente aparece monumentos destacados, como el gran buda de Kamakura, o las pagodas y jardines de Kioto y Nara. En consecuencia, ante tales renunciadas, tampoco será un cineasta que practique composiciones pictoricistas en las que se relaciona a los personajes con un medio natural. Son muy numerosos los rasgos que distancian a Ozu de los parámetros habituales en el cine de su país; bajo estas circunstancias, sería legítimo considerar a Mizoguchi o Kurosawa cineastas más «japoneses» que el propio Ozu.

Bona part d'aquestes *excepcions* s'expliquen per l'adscripció del director al gènere del '*homu dorama*' o melodrama domèstic, el gènere contemporani japonès per excel·lència, tan en boga a la productora Shochiku on treballava Ozu. Però fins i tot així cal reconèixer que en proposa “una revisió sumamente estilizada” (Santos, 2005: 61).

⁸⁹ “Rien n'est plus éloigné de la rhétorique des saisons du haïku traditionnel.” (Hasumi, 1998: 187)

Els cineastes vinculats a aquest gènere (i al *gendai-geki* en general) practicaven un estil 'piecemeal' (com l'anomena Bordwell), que dissecciona l'escena en plans nítids i estàtics, curts però *invisibles* en ser senzills, aportant una peça d'informació cada un. (Bordwell, 1988: 23-4) Ozu emprava l'estil *piecemeal* per les seves predisposicions genèriques, per la política de Kido i perquè permetia barrejar informalitat i rigor. Però ho feia amb més puresa que ningú altre, arribant a crear la seva pròpia versió o estil, sense que això impliqui que fos un transgressor. (Bordwell, 1988: 24)⁹⁰

Sembla, per tant, "monumentalement faux de voir en Ozu un *cinéaste typiquement japonais*." (Hasumi, 1998: 187) En les característiques, tant de les (rígides) convencions com de l'estil visual de les arts japoneses, un es pot sentir temptat de veure influències del cine d'Ozu. Bordwell (1988), però, malgrat reconèixer que poden ser significatives, pensa que aquest tipus d'analogies històriques són prematures, per raons substantives i metodològiques; les afirmacions sobre el vincle entre els principis estètics d'Ozu i la tradició japonesa i del Zen no tenen prou base històrica, i no encerten l'autèntic significat d'aquestes tradicions en la seva obra. Diu que primer cal recordar que la cultura japonesa (com la resta) no és homogènia, i que es transforma amb el temps, de manera que és difícil concretar què és la 'tradició'. A més, Ozu mai no ha reconegut aquesta mena d'influències en la seva obra. Temàticament està clar que no hi ha incidència del budisme; i estilísticament, "we can find more integrative and complex functional explanations for formal features." (Bordwell, 1988: 28) Qualsevol ús del Zen en Ozu no serà directe, sinó que estarà mediat per pràctiques històriques més properes.

Seguint amb l'autor nord-americà, podem dir també que l'estil d'Ozu és inusual, però no presenta problemes de lectura. Això seria perquè s'adhereix a les «estructures» i «funcions» canòniques. (Bordwell, 1988: 74) O sigui, al cinema *clàssic* de Hollywood. "Ozu's tendency toward 'overdetermined' unity must be seen in the light of the powerful influence which the American cinema had over him." (Bordwell, 1988: 151) "Ozu accepts the Western cinema's narrative structure and narrational principles while expanding them at codified moments" (Bordwell, 1988: 153). La barreja d'elements del cine de Hollywood i de calculades cites d'elements japonesos en la seva obra, s'emmarcaria en la pertinença a la cultura de masses del moment, motiu pel qual

⁹⁰ *Només* era "far more stylistically rigorous [...] than were his contemporaries; far more stringent in his choice of elements; far more bold in his patterned expansion of such canonized as interruptive cutaways and deep space; and far more systematic, concentrating upon tactics by which stylistic organization springing from the need to transmit and decorate narrative, becomes a vehicle of self-conscious narration and at times the dominant element of the film's structure." (Bordwell, 1988: 24)

Bordwell (1988: 30) opina que “In his early days, Ozu’s ‘modernity’ was modern, and in later years so was his ‘traditionalism’.” Gilles Deleuze (1985: 27), per la seva banda, també considera que en limitar els recursos del seu llenguatge, Ozu va acabar elaborant “un estilo moderno increíblemente sobrio”.⁹¹ Però tan polèmic com el suposat *tradicionalisme* d'Ozu és el seu *modernisme*, com ja hem vist a III-2.2.1.1.

Mizoguchi Kenji: la forma?

Diu el tòpic que Mizoguchi era un cineasta obsessionat amb la perfecció artística i molt sensible a l'herència cultural de la seva nació, una imatge formada a partir dels seus films dels anys cinquanta, on creava fabulosos mons feudals plens d'exotisme.⁹² El seu cinema comença a ser apreciat a Occident en aquella època, sobretot gràcies als *joves turcs* de *Cahiers du cinéma* (cal dir que no tots l'entenien de la mateixa manera, i de vegades, fins i tot, de formes contradictòries: Rohmer parla d'expressionisme, abstracció i síntesi, i Godard ho fa de realisme). (Tomasi, 2000: 6) En aquells moments, i gràcies a pel·lícules com *The Life of Oharu* (*Saikaku ichidai onna*, 1952), *Ugetsu* (1953) i *Sansho the Bailiff* (1954), “Mizoguchi se convirtió, a nuestros ojos, en sinónimo de la belleza del cine.” (Simsolo, 2008: 7) Donald Richie (a Kirihara, 1992: 30) comenta que els films de Mizoguchi tenien l'aspecte que un occidental esperava d'un film japonès. La lentitud que transmetia el seu estil de plans llargs, equiparable al de les arts escèniques tradicionals japoneses, feia que se'l veiés com un guardià de la tradició, i que en el seu temps fins i tot se l'arribés a considerar un antiquat, i a la seva tècnica del pla-seqüència⁹³, una rèmora teatral.⁹⁴ Certament, Mizoguchi triava els seus temes del passat, i fins i tot per als films de temàtica moderna s'inspirava en tradicions

⁹¹ “[E]l montaje-cut, que habrá de dominar en el cine moderno, es un paso a una puntuación puramente óptica entre imágenes, y procede de una manera directa sacrificando todos los efectos sintéticos.” (Deleuze, 1985: 27)

⁹² Malgrat que dues dècades abans se'l considerava un dels directors japonesos més atrevits “for his hard-boiled, accusatory examinations of contemporary urban life.” (Kirihara, 1992: 3) Noël Simsolo (2008) considera que la crítica internacional saluda l'encant exòtic dels films de Mizoguchi sense comprendre el propòsit estètic y moral del cineasta. Un film com *The Life of Oharu*, per exemple, “no pertenece en absoluto al género exquisito. En él asistimos, fundamentalmente, a sentimientos agrios, violentos y groseros” (Simsolo, 2008: 63).

⁹³ Utilitzo l'expressió per comoditat, però hi hauria molt a dir sobre la seva adequació al fenomen que descriu, de manera que hi ha qui proposa parlar, en alguns casos, de 'pla-escena' (veieu Català, 2001).

⁹⁴ Allò que creà aquesta il·lusió entre els analistes japonesos, afirma Sato (2008: 100), va ser l'impacte de les teories del muntatge soviètiques.

teatral, con el *shinpa*. El crític japonès Iwasaki Akira (a Kirihara, 1992: 4) ens adverteix, però, que no s'han de fer generalitzacions sobre el cinema japonès a partir de les pel·lícules de Mizoguchi, doncs “Mizoguchi remained very personal and very isolated. He was never the head of a school.”

Quan al final de la seva carrera Mizoguchi mira especialment a les obres del passat, ho fa (atrevidament) en una època en què s'apostava per fer caure els antics valors feudals. (Sato, 2008: 101) Donald Kirihara (1992: 5) considera que “Few filmmakers took greater responsibility for their nation's artistic heritage or expressed it in more self-absorbed ways than did Mizoguchi”. No és estrany, doncs, que Jacques Rivette (1958: 28) arribés a dir que era l'únic entre tots els cineastes japonesos “que parece hablar exclusivamente en su árbol genealógico”.

Però a pesar de la proximitat, en certs aspectes, del seu estil a les arts tradicionals⁹⁵, ell mai va intentar adaptar-ne la forma a la pantalla. Aquestes no tenen una influència directa en ell, sinó que són referents culturals, de vegades explícits i integrats orgànicament en alguns films (Santos, 1993: 48-9), a través dels quals “tiende a espiritualizar las representaciones escénicas por medio de una sofisticada parafernalia litúrgica.” (Santos, 1993: 50) Donald Kirihara corrobora que Mizoguchi “used traditions in a historically specific manner, and the self-conscious use of materials we find in his films [is] [...] a confrontation of norms used to produce a desirable conflict in the structure of the work” (Kirihara, 1992: 30), que li va permetre modernitzar la tradició des de dintre. La seva filmografia “opone con frecuencia modelos tradicionales con otros foráneos, de procedencia occidental, sobre los que se construye la modernización el país. Aunque su arte se nutre con la estética y las formas dramáticas autóctonas, la apropiación de las mismas se efectúa a través de un lenguaje nuevo, un soporte recién nacido e importado de Occidente.” (Santos, 1993: 47)⁹⁶

Mizoguchi, com la majoria de japonesos, consumia en abundància productes culturals provinents d'Occident. En el camp cinematogràfic s'interessava sobretot pel cinema alemany dels anys vint (l'expressionisme va ser força popular al Japó),

⁹⁵ L'estil de Mizoguchi, per a Santos (1993, 84-5), està clarament marcat pel teatre japonès. “El estatismo de la cámara, la levedad de sus movimientos, y la lentitud con que se desplazan los actores tiene su equivalente en las artes escénicas tradicionales”, ens diu. Es tracta, però, d'una visió esbiaixada del seu estil, que també podria considerar-se vinculat a una tendència més moderna de les arts escèniques japoneses de l'època, inspirada pel teatre occidental, que parteix “[de] los principios del naturalismo, exigiendo que en el arte se transcriban fielmente las apariencias de la realidad.” (Simsolo, 2008: 13-14)

⁹⁶ Per exemple, amb la música practicava la fusió cultural, barrejant melodies japoneses amb instruments occidentals i altres integracions. (Sato, 2008: 101)

especialment Sternberg, que, segons Kirihara (1996), va contribuir a la formació d'un estil pictoricista en el cine japonès durant els anys trenta. Hi ha qui diu que la seva tècnica del pla-contingut va ser influenciada per *Hallelujah!* (1929) de King Vidor, o el seu ús de la profunditat de camp per John Ford i William Wyler. També el neorealisme marca tendències.

En resumidas cuentas: los primeros años de la carrera de Mizoguchi se vieron fuertemente condicionados por la asimilación de técnicas occidentales, lo que se produjo tras estudiar detenidamente sus modelos literarios y artísticos. El interés por dichas fuentes se mantuvo vivo, en realidad, durante toda su trayectoria artística. [...] Los ejemplos occidentales eran, sobre todo durante los años 20 y 30, sinónimo de progresismo [...] Sin embargo, las influencias foráneas habrían de someterse a un severo proceso de depuración. [...] artistas como Mizoguchi y Ozu institucionalizaron la identidad del cine japonés durante aquellos años. Y lo hicieron porque fueron capaces de asimilar las novedades cinematográficas de los cineastas europeos y americanos con la secular tradición cultural japonesa. No podía ser de otra forma en períodos de invocación nacionalista, como fueron los años 30. En el seno de tan turbulento período se produjo un esfuerzo fecundador que permitió renovar la propia tradición. (Santos: 1993, 56)

Com remarca Simsolo (2008: 7), si Mizoguchi és avui un cineasta referencial (un *clàssic*) és perquè la seva obra, a més de tenir una gran altura artística i una gran força ideològica, resulta atemporal alhora que està vinculada al seu temps, i pertany a la seva cultura mentre disposa també d'una dimensió universal.

Kurosawa Akira: l'antítesi?

El cas de Kurosawa és oposat als dos anterior, doncs se'l considera el més occidentalitzat dels cineastes japonesos.⁹⁷ Es tracta d'una idea fruit de prejudicis i males interpretacions, basada sovint en l'admiració confessa del realitzador per cineastes nord-americans (amb John Ford al capdavant⁹⁸) i europeus, la seva afició a adaptar obres de la literatura d'Occident, així com la utilització en alguns dels seus films de les

⁹⁷ Cosa que, paradoxalment, va suposar que durant l'eclosió del cinema japonès a Occident, cert sector de la crítica el desterrés en favor d'Ozu i de Mizoguchi, considerats millors estilistes. Les motivacions dels analistes podien ser també ideològiques, doncs durant els seixanta i setanta es va preferir a uns Oshima o Yoshida, radicals políticament, abans que a un Kurosawa considerat humanista i conservador. (Vidal, 1992: 60)

⁹⁸ "From the very beginning I respected John Ford. I have always paid close attention to his films and they have influenced me, I think." (Kurosawa, a Richie, 1970: 196)

estructures del *thriller* i el *western* tal i com els ha codificat el cine de Hollywood. (Zunzunegui: 2003, 23)⁹⁹ Els fets són innegables. La major part de les pel·lícules que Kurosawa veu de petit eren americanes o europees. Entre les primeres, les de William S. Hart i Chaplin.¹⁰⁰ El seu germà el porta a veure entre el 1919 i 1929 films de Lubitsch, Sternberg, Griffith, Renoir, Murnau, Dreyer, Lang, Renoir, Buñuel, De Mille, Eisenstein, Stroheim o Vidor, i entre els primers films sonors que més recorda s'hi compten també els de Milestone, Bernhardt, Pabst, Charell o Wyler. (Kurosawa, 1985) Assegurava haver-se sentit impressionat per *La roue* (1923) d'Abel Gance, i pels films de Hawks, Stevens, Capra i Wyler. (Richie, 1970: 196) Més endavant valoraria el treball d'Antonioni (que tot i semblar-li interessant, afirma que no el va influir), Fellini, Bergman, Visconti, Wajda i la *Nouvelle Vague* al complet. (Sánchez, 1999: 14) També és cert que va dur a la pantalla novel·les de Dostoievski¹⁰¹, Shakespeare, Gorki o Ed McBain, i que algun film s'acosta a l'univers de Simenon. Però no és menys cert que Kurosawa també va adaptar a escriptors japonesos, que considerava Mizoguchi un dels seus mestres¹⁰², i que la influència d'Occident era recíproca, doncs ell mateix va deixar la seva empremta en grans autors com Ford, Bergman, Antonioni, Fellini, Altman, Kubrick, Satyajit Ray..., i en joves com Lucas, Spielberg, Scorsese, Coppola o Herzog, que n'admiren “la insólita pasión por rodar de un cineasta-orquesta” (Sánchez, 1999: 14). La síntesi de tot això la trobem en la seva cinta *Yojimbo* (*Yôjinbô*, 1961), que s'inspira en *High Noon* (1952, Fred Zinnemann) i *Shane* (1953, George Stevens) alhora que inaugura l'*spaghetti-western*.

L'occidentalització (o hollywoodització) del seu estil pot ser certa en termes relatius: “su dinámica concepción del montaje, una clara aceptación de las leyes del cine de género y un conservadurismo de sospechosas raíces yanquis apuntan a una evidente influencia del cine occidental.” (Sánchez, 1999: 14) Però

⁹⁹ La ironia és que les seves obres han estat l'origen d'algunes perversions d'aquests mateixos gèneres, com l'*spaghetti-western*.

¹⁰⁰ “[S]i por una parte la masculinidad y el sentido del honor de esos viejos westerns se pegaron como sanguijuelas a la pupila izquierda del ilustre cineasta japonés, por otra el sentimentalismo exacerbado del autor de *Candilejas* [...] se pegó a su pupila derecha” (Sánchez, 1999: 6).

¹⁰¹ “[L]a devoción de Kurosawa por la literatura rusa [ha] servido a los exégetas y al propio cineasta como punto de apoyo sobre el que reafirmar la universalidad del maestro como *auteur* cinematográfico.” (Miranda, 2003: 58)

¹⁰² “My liking Mizoguchi, it might be nostalgia—after all I *am* Japanese... and he creates a world which is purely Japanese... and he really cares about people.” (Kurosawa a Richie, 1970: 196)

La imagen de «oriental muy occidentalizado» que tenemos de Kurosawa no debe [...] convencernos de su proximidad sin mácula, sino, muy al contrario, advertirnos del resbaladizo terreno que pisamos. En realidad, la supuesta y tan reiterada occidentalización de Kurosawa se debe más a la ignorancia que padecemos sobre la cultura japonesa que a evidencias demostradas. Ciertamente Kurosawa mira a Occidente al elaborar su comprensión del cine; pero no menos lo hicieron Ozu, Mizoguchi u otros cineastas considerados más «genuinamente japoneses». Quizá lo que les diferencia es que unos y otros empezaron a trabajar en épocas distintas, al compás de la marcha de un país progresivamente incorporado a los parámetros occidentales a la vez que celoso de su fuerte identidad. (Vidal, 1992: 32)

“[D]espite the fact that he has become a director of international status, that the Japanese critics are always calling him “Western”; despite the fact that we of the West see his films without once remembering that the people are something so strange as “Japanese,” one of the ways to define Kurosawa’s style would be to insist upon this Japaneseness.” (Richie, 1970: 197) Per la filmografia de Kurosawa desfila “una notable representación de la tradición cultural, artística y religiosa más característica y peculiar de Japón. El budismo zen y el código ético propio del samurái, el *bushido*, desfilan de forma armónica entre las sugerentes imágenes que el pincel de Kurosawa dibuja en cada una de sus películas.” (Puigdomènech; et al., 2010: 61) Com ens destaca Sergi Sánchez (1999: 14), molts dels seus personatges són d’arrel nipona, són samurais o estan imbuïts dels seus valors més característics, com l’honor i l’autosacrifici. “No hay, por tanto, un rechazo de lo japonés; sí lo hay de lo japonés que obvia lo “real”.”

Cada una de les imatges de Kurosawa es presenta “dotada de una fuerte impronta “visual” que la vincula, explícitamente, con la historia de la representación plástica tal y como ha venido constituyéndose históricamente en Japón. Representación plástica que se asienta [...] sobre una personalísima gestión del espacio fílmico que debe no poco a la transcripción de ciertas técnicas pictóricas en puros términos cinematográficos.” (Zunzunegui: 2003, 24) (Després esmentarem la influència del teatre *nô* en l’estructura i l’estil d’algunes de les seves pel·lícules.)

Kurosawa, per tant, neda entre dues aigües, com ell mateix explicava.

Yo trabajo sobre una base muy sólida de cultura japonesa (arte, literatura, teatro Nô), y es sobre esta base japonesa que me ha influido el cine extranjero. (a Sánchez, 1999, 85) En mi juventud se nos pedía a los estudiantes que nos interesáramos por la cultura tradicional del país. El patrimonio cultural del Japón representa para mí algo esencial. Y sobre esta base fui influenciado

por el cine. Eso fue lo que me permitió juzgarlo e intentar absorber de él lo que me pareció mejor y más conveniente para mí, sin jamás olvidar las tradiciones japonesas. (a Vidal, 1992: 32)

En el fons, l'actitud del director no és altra cosa que un reflex de la sensibilitat (cultural) del Japó de l'època, de la qual participa i a la qual dóna resposta. Això es fa evident en aquesta altra cita: "I hear a lot about foreigner being able to understand my pictures so well, but I certainly never thought of them when I was making the films. Perhaps it is because I'm making films for today's young Japanese and I should find Western-looking format the most practical. In order for them to understand I have to translate, as it were." (Kurosawa, a Richie, 1970: 196) La barreja de referents propis i forans és una constant en la configuració de la societat japonesa.¹⁰³ Les pel·lícules de Kurosawa en són un testimoni: hi trobem bars on japonesos i soldats americans es diverteixen plegats, camps de beisbol, cançons occidentals, referències a la vida als Estats Units, cites a pel·lícules (en l'actitud o gestos dels personatges), etc., que juntament amb la influència del cinema, sobretot del gènere negre, "configuran todo un abanico de signos en los que se puede detectar no solo la «americanización» de Japón sino el aprendizaje del modo de narrar establecido en Hollywood." (Vidal, 1992: 33-34) D'altra banda, les solucions formals de Kurosawa són eclèctiques, i estan obertes "tanto a la transparencia de la continuidad occidental como a la distancia que imponen algunos de los procedimientos más característicos de la tradición japonesa. [...] un claro exponente de la posición intercultural de Kurosawa, de su ávida imbricación de los elementos de su propia cultura con los de Occidente" (Vidal, 1992: 56).¹⁰⁴ El seu concepte de cultura, com diu Tassone, no té fronteres. Barreja llenguatges i tradicions culturals diverses, no discrimina. "La cultura non ha barriere nazionali. Solo la nostra ignoranza occidentale può indurci a vedere un fatto esotico in quella che per l'autore è soltanto un'esigenza vitale." (Tassone, 1981: 11)

La conclusió de tot aquest punt ens la proporciona Yoshimoto (2000: 375-6) en el seu estudi sobre Kurosawa, que faré aquí extensiu a la resta dels cineastes observats. Cap d'ells ha de ser considerats un *autor*

¹⁰³ I no només de la japonesa. Veieu II-1.

¹⁰⁴ Per a Vidal, els millors productes d'aquesta osmosi, diu, són *The Idiot* (*Hakuchi*, 1951) i *Throne of Blood* (*Kumonosu-jô*, 1957).

who single-mindedly pursued throughout his career [...] a single project, whether artistic, political, or otherwise. Nor [are they] representative Japanese filmmaker[s] who, despite [their] interests in Western art, literature, and film, relied on traditional Japanese aesthetics and sensibility as a foundation for [their] film's style and worldview. For [them], "Japan" is not an answer but a problem to be scrutinized. Nothing in [their] films gives us any privileged access to Japanese aesthetics, sensibility, cultural heritage, or Japaneseness. The complexity, contradiction, and openness of [their] work cannot be reduced to either the intention or subjectivity of an auteur or the cultural traditions and patterns of a particular nation called Japan.

“Aunque las élites culturales pretenden convertir a algunos creadores o intelectuales en los representantes de una cultura determinada, se trata de una visión restringida de la cultura. [...] se confunde la representación política, que tiene sus mecanismos electivos, con la representación cultural, que tiene mecanismos de manifestación, pero no de representación al menos de una forma global. Puede haber un consenso en el que, en determinadas manifestaciones culturales, unas personas sean un exponente claro de estas manifestaciones, pero difícilmente se encontrará a un multirepresentante de todas la manifestaciones culturales de los participantes de una cultura determinada.” (Rodrigo, 1999: 225) Ozu, Mizoguchi i Kurosawa, per tant, no representen estrictament el *cinema japonès* perquè ni la cultura japonesa ni el cinema del Japó són entitats uniformes i estables. No per això aquests directors deixen de ser japonesos i d'estar imbuïts de qualitats pròpies d'aquesta cultura. La seva influència i, en conseqüència, transmissió d'una hipotètica japonesitat haurà de ser matisada i analitzada cas per cas. Cosa que ens porta de nou a la relació entre Jarmusch i el cinema japonès, i a la possibilitat d'un intercanvi cultural.

2.2.2. Pares adoptats

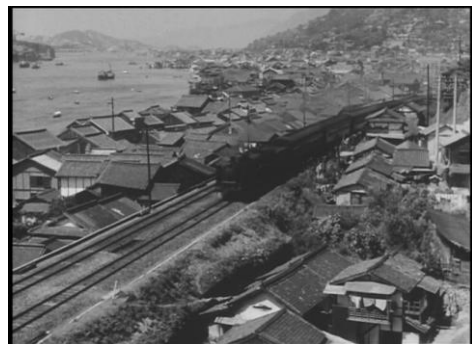
Tant Jarmusch com els seus comentaristes acostumen a referir-se al cinema japonès en general com una de les pedres de toc del seu estil, però la influència que n'ha rebut s'hauria de circumscriure a diversos noms propis, per tot allò que hem dit. El mateix Jarmusch (a Hetzberg, 2001: 144) en proporciona alguns quan parla dels seus gustos personals: Ozu Yasujirô, Mizoguchi Kenji, Kurosawa Akira, Suzuki Seijun, Ôshima Nagisa, Imamura Shôhei, “and other less known directors” es compten entre les seves predileccions. Curiosament, cap d'ells és contemporani seu. Però això no és un

inconvenient. “I have no real interest in fashion”, ens diu el d'Akron, “but style on the other hand, is of great interest to me. [...] Fashion seems connected to popularity, while style is inseparable from human expression.” (Jarmusch, 2003: 154)

El simple fet que Jarmusch es declari admirador d'aquests directors no implica automàticament que la seva pràctica fílmica estigui influenciada (significativament) pels mateixos. Però ens serveix com a punt de partida. Entre els autors mencionats, no hi ha dubte que els quatre primers de la llista (Ozu, Mizoguchi, Kurosawa, Suzuki) ocupen un lloc especial. Jarmusch ha reconegut amb freqüència el seu deute amb ells a l'hora de realitzar aspectes concrets de les seves cintes, i fins i tot han estat objecte de cita en alguna obra del director. Així, en les notes de premsa per a l'estrena de *Stranger Than Paradise*, el director descriu el seu film, mig fent broma, de la següent manera: “A semi-neorealist black-comedy in the style of an imaginary Eastern-European *film director obsessed with Ozu*, and familiar with the 1950s American television show *The Honeymooners*.” (a Hetzberg, 2001: vii)¹⁰⁵ En una escena de la mateixa pel·lícula, Willie li pregunta a Eddie quins cavalls corren aquella tarda en la segona cursa; Eddie obre el diari que té a les mans per a consultar-ho, i entre els noms dels animals participants en diu tres, *Late Spring*, *Passing Fancy* i *Tokyo Story*, que són també els títols (en anglès) de pel·lícules d'Ozu Yasujirô (respectivament, *Banshun*, del 1949; *Dekigokoro*, del 1933, i *Tôkyô monogatari*, del 1953). Gairebé igual d'explícites són algunes imatges de *Mystery Train*, que estableixen paral·lelismes amb les creades pel mestre japonès (com ara les dels tres que passen). (FIGURES 1 I 2)



(FIGURA 1: *Mystery Train*)



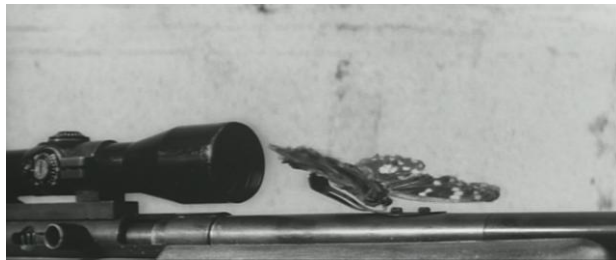
(FIGURA 2: *Late Spring*)

Pel que fa a Kurosawa Akira, el seu nom apareix en els agraïments de *Ghost Dog*, un film on alguns consideren que Jarmusch està evocant el *western* a través de les

¹⁰⁵ La cursiva és meua.

pel·lícules de samurais del director nipó, (Chappel, 2000) i on *Rashomon* és invocada per partida doble: a través del diferent record que dos personatges guarden d'un mateix fet, i del llibre d'Akutagawa Ryūnosuke (autor dels contes en què es basa la cinta de Kurosawa) que alguns dels personatges llegeixen. Les cintes històriques de Kurosawa, i les de Mizoguchi, també surten a col·lació en el debat al voltant de *Dead Man*, doncs Jarmusch afirma que en crear les seves imatges en blanc i negre les tenia presents.¹⁰⁶ El final del film, a més, estaria emparentat amb tota una tradició del cinema japonès per la seva desesperança, ja que “la muerte o el fracaso de los personajes [...] reviste directa o subliminalmente, un sentido fatalista de búdica renuncia a las aspiraciones materiales.” (Aguilar; et al., 2001: 19)

D'altra banda, dues escenes de *Ghost Dog* estan extretes directament de *Branded to Kill* (*Koroshi no rakuin*, 1967) de Suzuki Seijun. La primera, aquella en què Ghost Dog, que està amagat al bosc vora la mansió on es reuneix la màfia, no pot disparar Ray Vargo perquè un ocell se li col·loca davant el visor del rifle en el moment decisiu (a la cinta de Suzuki era una papallona la que feia errar el tret al protagonista). (FIGURES 3 I 4) La segona, l'assassinat de Sonny Valerio amb un tret a través de la canonada de la pica del seu bany. Per aquests dos préstecs, Jarmusch dóna les gràcies a Suzuki en els crèdits finals.



(FIGURA 3: *Branded to Kill*)



(FIGURA 4: *Ghost Dog*)

No podem quedar-nos en aquest nivell de superfície i decidir ja que Jarmusch beu de les fonts d'aquests cineastes pel simple fet de citar-los. Seria participar de “la poco probada afirmación de que los gustos de un autor nos dicen algo sensato sobre el

¹⁰⁶ Diu el director (a Margetts, 1996): “Since the late ‘50s and early ‘60s stories using the “Western” genre, seem to be filmed in the same dusty colour palette over and over again. Whether in a film by Leone or Eastwood, or even a TV episode of *Bonanza*, the colours always seem to be the same to me. I would prefer that the black and white of *Dead Man* recalls the atmosphere of American films from the ‘40s and early ‘50s, or even the historical films of Kurosawa or Mizoguchi, than the overly familiar palettes of more recent westerns.” Moliterno (2001), però, vincula la contrastada imatge en blanc i negre creada per Robby Müller (el director de fotografia del film) amb les fotografies de naturalesa d’Ansel Adams.

sentido de su obra y sobre las “formas” que adopta la misma” (Zunzunegui, 2003: 23). Cap d'aquests fragments pertorba el desenvolupament lineal del text, ni “recibe fuera del texto una motivación que lo integra en él” (Iampolski, 1996: 28), dos trets que Iampolski considera fonamentals en una cita, entesa com quelcom evident i substanciós a nivell argumental. Semblen més aviat picades d'ullet o jocs cinèfils per a iniciats, vinculats al postmodern sentit lúdic del pastitx de què ens parlava Jullier (veieu II-2.3.). De manera que si hem de certificar algun intercanvi significatiu entre Jarmusch i els seus referents japonesos ens cal anar més a fons, realitzar una comparativa dels estils de l'un i els altres, trobar les semblances i les divergències, i valorar el pes de totes elles en el conjunt de la *forma* així com la seva valència cultural. És el que em proposo fer a continuació considerant l'obra dels esmentats Ozu, Kurosawa, Mizoguchi i Suzuki. Possiblement es podria incloure algun altre nom a al llista. Per exemple, és freqüent la comparativa entre Jarmusch i Kitano Takeshi (De Felipe, 2003; Miranda, 2006)¹⁰⁷, un cineasta més contemporani. No es tracta tant, però, d'identificar totes les (potencials) influències japoneses rebudes per Jarmusch, o d'establir tots els paral·lelismes imaginables amb directors d'aquella cinematografia, sinó d'examinar com seria possible fer-ho. Limitar-se a aquells casos més o menys validats pel mateix protagonista sembla una bona opció, doncs en proporciona una pista (que no una prova) de quelcom possible.

Una última cosa abans de començar. Sembla necessari, novament, justificar la vinculació dels cineastes comentats amb el resultat final de les obres en què participaven (en qualitat de directors). Malgrat que al Japó “se premia la contribución armónica, y no tanto la decisión individualista” (Richie, 2004: 11), en termes generals, els directors japonesos han gaudit històricament de més llibertat d'acció i poder de decisió en la seva tasca que no pas els nord-americans, fins i tot treballant en un context industrial i en règim de contracte per als estudis de producció, tal i com succeïa a Hollywood. Tant Mizoguchi, com Ozu, com Kurosawa, com Suzuki eren cineastes que exercien un gran control sobre les pel·lícules que dirigien, i destacaven especialment

¹⁰⁷ De Felipe (2003: 117), en un article que gira essencialment al voltant de Kitano, fa una descripció de l'estil del japonès que ben bé serviria per a parlar de Jarmusch. Diu que “desafía la forma misma del cine, su secular y para muchos irrenunciable convencionalismo expositivo, recuperando la significación de los tiempos muertos, extasiándose en lo estático, anclando, lastrando la narración, su torrencial desarrollo, hasta inmovilizarla, hasta congelarla indefinidamente en una cadena de escenas fracturadas y dispersas que, lejos de hacer avanzar la trama, puntúan elípticamente el trayecto de la historia y hacen del relato, de su estructura, un puzzle que el espectador se ve obligado a recomponer pieza a pieza.”

sobre la resta per la seva forta personalitat creativa¹⁰⁸ i cert autoritarisme durant la producció (això últim s'afirma dels tres primers).

De tal Ozu, tal Jarmusch

Abans de realitzar *Stranger Than Paradise*, Jarmusch (2003) ja havia esmentat Ozu “as one of the film directors from whom I received my deepest inspiration”. La seva admiració per aquest director el duria –aprofitant un viatge promocional al Japó– a visitar Kamakura, la ciutat on va viure el mestre japonès. Allà va tenir l'ocasió d'entrar en un museu dedicat al cineasta, on hi havia objectes personals com quaderns (“I was struck by the realisation that filmmaking is directly related to calligraphy”, confessa) o el seu famós trípod amb dues posicions. Fins i tot es va acostar a la tomba d'Ozu, on, segons recorda, només hi ha escrit el *kanji* ‘mu’: “the space that exists between all things”. (Jarmusch, 2003: 154) Jarmusch explica aquest viatge en un article que la revista *Artforum* li encarrega per a commemorar el cent aniversari del naixement d'Ozu, i comenta que, curiosament, tot en aquell indret li resultava familiar. També hi diu que “Films made by Ozu [...] may drift in and out fashion, but their stylistic strenghts and particularities are not movable.” (Jarmusch, 2003: 154)

L'homenatge explícit a Ozu que es fa a *Stranger...* no és només una divertida i cinèfila picada d'ullet. La cita, segons Chris Fujiwara (2006: 18), serveix a dues funcions.

First, it helps place the film's compositional exactness, its black-and-white cinematography, and its displaced characters within the traditions of world art cinema. Second, Jarmusch's reference to Ozu reminds us of the differences between the Japanese master's world and that of *The Honeymooners*, between Ozu's ideal filmmaking model (which bridges or ignores the gap between art film and popular film) and an American entertainment culture in which commodities and consumers are hurled in a low-rent pursuit of transience.

A priori, els mons de Jim Jarmusch i d'Ozu Yasujirô també es troben força distanciats entre sí. Ozu era un cineasta del tot integrat en el sistema, que desenvolupava

¹⁰⁸ Per exemple, “Ozu regarded his films as extensions of himself. “In principle,” he once said, “I follow the general fashion in ordinary manners and moral laws in serious matters, but in art I follow myself. Therefore I won't do anything I don't want to do. Even if something is unnatural and I like it, I'll do it”.” (Richie, 1974: 189)

el seu art dintre d'un gènere de pel·lícules ben definit, el '*shomin-geki*' («drama del poble»), i més concretament a l'interior del '*homu dorama*', que presentava situacions corrents en ambients familiars. “Respondiendo a una naturaleza esencialmente cotidiana, el relato *shomin* rechaza los argumentos inverosímiles o sofisticados. [...] aspira a representar la vida real en su auténtica esencia: jocosa y divertida, pero al mismo tiempo amarga y cruel; y al fin insoportablemente triste.” (Santos, 2005: 120-1) El productor Kido Shirô (a Santos, 2005: 132), l'ideòleg d'aquest tipus de pel·lícules, deia que el seu objectiu era “presenciar la realidad de la naturaleza humana a través de las actividades cotidianas de la sociedad”, cosa que, com apunta Santos (ibid.), s'aconseguiria a través dels models que presenten el melodrama a l'estil americà, la comèdia, i els petits conflictes domèstics.

El cinema de Jarmusch, en canvi, s'ha passejat (al llarg de tan sols un grapat de films) per gèneres diversos i ha explicat històries on les excepcions (els personatges peculiars) són la norma; el to de faula d'algunes de les seves pel·lícules flirteja amb el fantàstic, i sovint “su puesta en escena realista conduce a una composición onírica poblada de hadas y fantasmas, y la alegoría infantil, a la madura radiografía de la muerte y la extinción.” (Viejo, 2001: 165). Però no deixa de ser cert, com ha dit algú, que els personatges d'aquest director nord-americà semblen haver-se confós de pel·lícula, doncs la seva passivitat contrasta força vegades amb el dinamisme dels relats que protagonitzen, als quals posen pausa en molts moments (creant parèntesis de quotidianitat). Són “Personnages de l'instant, de l'instantané [...], ils vivent de hasard, sans nécessités.” (Jacqueline Aubenas, a Elhem, 1988: 28) Només els arribem a conèixer parcialment; “their circumstances and motivations are incompletely rendered, so spectators may have the feeling of “dropping in on” them, to borrow Jarmusch's expression, without ever feeling in full command of their stories or completely understanding their lives.” (Suárez, 2007: 4) Ozu també retrata els seus personatges en temps únicament present; del seu passat no en diu res, mentre que el futur només importa si els afecta ara. (Richie, 1974: 53) Sabem molt poc d'ells, i es triga a aclarir quines són les seves relacions.¹⁰⁹ Potser per això, “El cine de Ozu tiende a retratar personajes ensimismados” (Santos, 2005: 137). “The central figure in an Ozu film is often a character with the ability to contemplate, to remain for relatively long periods of

¹⁰⁹ Sovint, fins i tot, la història comença amb personatges i trames secundàries. “Por medio de estas acciones retardadas se crea sobre el espectador una curiosidad, una intriga, que parte de circunstancias estrictamente cotidianas” (Santos, 2005: 104).

time seemingly inactive, utterly given over to contemplation.” (Richie, 1974: 56) A *Tokyo Story*, per exemple, la parella d'ancians protagonista (els Hirayama) visita un balneari; malgrat ser un lloc de descans, l'activitat és frenètica, amb grups d'amics que beuen i juguen fins ben entrada la nit i parelles que es fan la gara gara; als Hirayama, però, només els veurem dormint (o intentant-ho) a la seva estança i contemplant el mar des d'un espigó ¹¹⁰. (FIGURES 5 I 6) Es pot pensar que és cosa de l'edat dels protagonistes, però també la jove protagonista de *Late Spring* fa gala d'una actitud reflexiva en la famosa escena en què, a l'habitació d'hotel on s'allotja amb el seu pare (que dorm), medita –en companyia d'un gerro– sobre les decisions vitals que acaba de prendre. (FIGURES 7 I 8)



(FIGURA 5: *Tokyo Story*)



(FIGURA 6: *Tokyo Story*)



(FIGURA 7: *Late Spring*)



(FIGURA 8: *Late Spring*)

A *Mystery Train* de Jarmusch, Mitsuko i Jun són dos japonesos en un viatge iniciàtic al bressol del *rock 'n' roll* nord-americà; malgrat això, bona part de la trama els situa a la seva habitació d'hotel, on reflexionen sobre què significa ser als Estats Units i

¹¹⁰ La darrera escena tindrà un rèplica més endavant quan l'home i la seva jove observin la sortida del sol durant el funeral de l'esposa d'ell.

progressen subtilment en la seva flamant relació sentimental. En una de les imatges més famoses del film, els veiem asseguts al terra amb l'esquena recolzada al matalàs del llit (posició que expressa una actitud passiva) i la mirada perduda. (FIGURA 9) Com diu Breixo Viejo (2001: 105), el film és una *road movie* «al revés», atès que el director, per tal de fer que els personatges evolucionin, no els fa viatjar, sinó que els atura. Com es pot veure, també en Jarmusch “characters tend to remain enclosed in inexpressible loneliness. This does not make them necessarily tragic; they submit to their circumstances without putting up much resistance, and this passivity makes them by turns absurd, comic, and vulnerable, but, at the same time, curiously resilient.” (Suárez, 2007: 4)¹¹¹ El cine de Jarmusch està també “conjugado en presente de indicativo: su falta de nostalgia del pasado y su indiferencia ante el futuro le hacen concebir la narración [...] como una sucesión de momentos presentes.” (Sánchez, 2003: 28) Tot plegat molt en sintonia (si volguda o no, no ho sabem, doncs el director no ho ha expressat), amb la idea japonesa del *mono no aware*, o l'actitud vital lligada a la consciència de la transitorietat de les coses que poc abans hem vist vincular a l'obra d'Ozu. Potser per això Jarmusch s'apropia (en especial a *Mystery Train*) de la imatge del tren que passa, símbol de l'avenç inexorable de la vida que trufava totes les pel·lícules del japonès.¹¹² (Veieu FIGURES 1 I 2)



(FIGURA 9: *Mystery Train*)

¹¹¹ A pesar de no somriure mai (per a desgrat de la seva xicoteta) en Jun assegura sentir-se feliç.

¹¹² Richie (1974: 14) s'explica la insistència en aquest motiu pel fet que “for the Japanese, if no longer for us, the train remains a vehicle of mystery and change. The mournful sound of a train in the distance, the idea of all those people being carried away to begin life anew elsewhere, the longing or nostalgia for travel – all these are still emotionally potent for the Japanese.” Sembla que per a Jarmusch, a jutjar pel títol de la pel·lícula que comentàvem, les sensacions són les mateixes.

Ambdós directors comparteixen també el tema de la *pèrdua*. En el cinema de postguerra d'Ozu, la pèrdua és la nostàlgia per un temps passat millor, i s'expressa en un tema central per al cineasta nipó com és el de la família desintegrada o incompleta. (Bordwell, 1988: 45) En l'obra de Jarmusch, en canvi, és fruit de la transició de l'*American Dream* a l'*American Insomnia*, com ja hem vist, i ve representada per la figura de l'estranger.

Però si alguna cosa equipara Jarmusch amb Ozu és la forma narrativa. En les pel·lícules d'Ozu, com ens explica el mateix Jarmusch (2003: 154), "Nothing is forced. All that is left on screen are the smallest details of human nature and interaction, delivered through a lens that is delicate, observational, reductive, and pure." Seguint la mateixa línia, les històries de Jarmusch "are centrally concerned with situations, actions, and locales, that rarely find their way into conventional texts because they lack clear signification or obvious dramatic value." (Suárez, 2007: 5) Es tracta d'un acte conscient per part del cineasta, que executa des de l'inici de la seva carrera. Ja durant la preparació de *Permanent Vacation*, quan Nicholas Ray l'incitava a afegir acció a la trama del film, ell feia tot el contrari: "quité tensión a la historia y eliminé casi todas las manifestaciones de conflicto externo dejando sólo el conflicto interior del personaje." (Jarmusch, a Herrero; Fernández, 1982: 112) En les seves pel·lícules "la entrega dramática se produce sólo a través de la acumulación de pequeños detalles" (Viejo, 2001: 118). Sense arribar a l'abstracció (mai s'arriba a anul·lar l'acció completament), "Jarmusch optó por desafiar las convenciones clásicas de la narración, e inventó un modo de narrar que alteraba el orden con el que, hasta el momento, el cine había entendido qué era o no importante en la construcción de un relato." (Viejo, 2001: 63) Això s'ha anomenat un «cinema d'*enmig*», idea que Jarmusch vincula amb el concepte japonès de *ma*, que diu haver constatat en el cine d'Ozu i el de Mizoguchi (com també en la pintura japonesa. (Jarmusch, a Hetzberg, 2001: 76)

En les narracions d'Ozu, "there is the lightest of story lines, its slightness rendered even slighter by its conventionality." (Richie, 1974: 19) La convencionalitat dels esdeveniments en un film d'Ozu és extrema, fins i tot per als estàndards japonesos. "Pictures with obvious plots bore me now", deia. "Naturally a film must have some kind of structure or else it's not a film, but I feel that a picture isn't good if it has too much drama" (Ozu, a Geist, 1992: 93). D'aquesta manera explica que en els seus films hi hagi poc argument. Això no significa que prescindeixin d'una direcció narrativa. "Ozu's films abound with plot information and incident, but [...] their emphasis on

specific details marks them as unusual, even strange.” (Danks, 2004) Ozu construeix les històries de forma el·líptica. Rebutja els moments d'acció climàtica, donant el protagonisme a allò aparentment secundari. Inclús les escenes en què els personatges expressen emocions intenses (que n'hi ha, i abundants), no prenen especial rellevància. “En el cine de Ozu todo es ordinario o trivial, incluso la muerte y los muertos que son objeto de un olvido natural.” (Deleuze, 1985: 28) “[He] made his films this way in part because he wanted to obviate the obvious and to deny any toehold to plot” (Richie, 1974: 59), però també amb motivacions formals, per tal de crear “a kind of equality or evenness of scenes and moments” (Danks, 2004).

En les obres d'ambdós directors aquesta concepció del drama ha donat lloc a sorprenents el·lipsis. *Late Spring* gira al voltant de la decisió de Noriko sobre si casar-se, deixant sol el seu pare, o no; quan finalment es decideixi –a contracor– per contraure matrimoni, la boda serà obviada per la narració, que salta directament dels preparatius a un moment posterior a la cerimònia en què el pare beu sake en un bar en companyia d'una amiga i la Noriko ja ha marxat al viatge de noces amb el seu marit (al qual, per cert, no veiem mai). Tampoc a *Tokyo Story* som testimonis de la crucial malaltia i mort de la mare, malgrat que és la coprotagonista del film (juntament amb el seu marit); de la primera ens assabentem a través del telegrama que els fills reben amb la notícia, mentre la segona es produeix entre dues escenes consecutives, en una els fills la vetllen i en l'altra ja la ploren. Trobem aquesta mena de narració indirecta també a *Down By Law* de Jarmusch, on és la fugida de la presó dels protagonistes allò que resulta sobrer: del pla de fuga passem directament, després d'una fosa a negre, a la cursa dels protagonistes a través de les clavegueres i fins a l'exterior del recinte. De manera similar, a *The Limits of Control*, quan el protagonista, un assassí a sou (anomenat, senzillament, Lone Man), arriba a casa de l'home que ha de matar, es troba una fortalesa ultraprotegida, on sembla missió impossible entrar sense ser advertit pels múltiples guardians. Què farà per a accedir-hi? Una el·lipsi (per tall), que sobtadament ens situa en Lone Man al mateix despatx del seu objectiu, evita donar cap resposta, assumint un clixé del gènere (fos com fos, ho hauria aconseguit) i estalviant-se una intriga i una acció que al film no li interessa. Quan la víctima apareix i es pregunta com s'ho ha fet l'assassí per a arribar fins allà, aquest li respon: «*I used my imagination*». Tant la pregunta com la resposta són un comentari irònic i metalingüístic que, de nou, exposen una manera de pensar la narració cinematogràfica.

L'expressió de quotidianitat, en Ozu i també en Jarmusch, no impliquen simplement una visió de la vida *tal com és*, sinó que hi ha també un procés d'estilització. Com diu Paul Schrader (1999: 61), “El deseo de desnudar la vida de toda expresión se desvía a menudo de la realidad del día a día que, después de todo, también tiene momentos de verdadero teatro y melodrama.” Schrader creu que Ozu practica l'*estasi* («*the stasis*»), o suspensió immotivada que reflecteix una visió quiescent de la vida (Schrader, 1999: 70)¹¹³, i que es materialitza de forma més evident en els seus coneguts «*pillow-shots*» (com els anomena Burch, o també dits «plans-teló», «plans inanimats» o «plans intermedis»). Es tracta d'imatges *buides* (o sigui, sense personatges), que presenten indrets o objectes la relació dels quals amb la trama i els personatges no sempre queda del tot clara. La seva particularitat és que “they suspend the diegetic flow” (Burch, 1979: 160). “[W]hile these shots never contribute to the progress of the narrative proper, they often refer to a character or a set, presenting, or representing it out of narrative context. The *space* from which these references are made is invariably presented as outside the diegesis, as a pictorial space on another plane of ‘reality’ as it were, even when the artefacts shown are [...] seen previously or subsequently in shots that belong wholly to the diegesis.” (Burch, 1979: 161-2) La seva exterioritat es confirmaria per la quietud (que trenca amb el moviment que assegura la continuïtat diegètica) i perquè manca un centre en la composició.

Se'ls hi han atribuït múltiples competències. Sato (1982: 190) considera que la seva funció és senzillament “[to] present the environment of the next sequence and stimulate the viewer’s anticipation”, però Deleuze (1985: 30) entén que són expressions de contemplació pura, percebudes per l'audiència no tant com transicions sinó com porcions de temps en brut. Schrader (1999: 51) els considera *codes*, que introdueixen les escenes de conflicte i complementen la forma global del film, basada en la idea de *mu*. Santos (2005: 97-8) diu que “generan ritmos; canalizan la acción; puntúan las escenas. Provocan tensiones entre lo que vemos y lo que no vemos: entre el campo y el fuera de campo. Aunque aparentemente son ajenos a la ficción, aportan silenciosamente una coda visual que permite trazar una conclusión sobre dicha escena. Y por si esto fuera

¹¹³ L'objectiu final de l'artista, segons aquest autor, seria expressar allò Transcendent. Les seves conclusions, però, han estat posades en dubte, acusades de culturalistes, per haver observat el fenomen únicament amb la llum de la cultura tradicional japonesa, en especial de la filosofia del budisme zen. Ens queda el dubte, per tant, sobre les intencions d'Ozu. Però allò que sí sembla clar és que Jarmusch no vol explicar la realitat en relació a la transcendència, “sino a sí misma. Esto no significa que su cine no posea componentes metafísicos; lo que ocurre es que Jarmusch no los presenta vinculados a una mística simbólica [...]. La suya es una poética pagana” (Viejo, 2001: 73).

poco, conceden un respiro contemplativo al espectador, invitándole a que reflexione y recapacite sobre cuanto ha sido expuesto. [...] A lo que se añade un incuestionable valor pictórico y poético”. Per a Richie (1974: 174), es tracta de “containers for our emotions.” Mentre que Burch (1979) defensa que proporcionen “a paradigm of de-centering and meaninglessness” (172) vinculat al pensament zen¹¹⁴, tot i admetre que “it would be absurd to reduce the pillow-shot to any ‘ultimate’ function” (173). El més important és que, tot i semblar una concessió al formalisme, “usually it is correctly formal in the sense that it is an integral part of Ozu’s dramatic construction and serves to convey his interpretations.” (Richie, 1974: 58)



(FIGURA 10: *Stranger Than Paradise*)

Jarmusch no utilitza *pillow-shots*, però la suspensió de l'acció en algunes de les seves escenes expressa la quiescència de la vida (si més no, la dels seus personatges) tant com ho fan les imatges d'Ozu. Pensem en el moment en què els tres protagonistes de *Stranger Than Paradise* van a visitar el llac Erie d'Ohio i, envoltats per la boira, contemplen fútilment l'horitzó, doncs la visibilitat és nul·la; malgrat això no aparten la mirada del paisatge. (FIGURA 10) D'altra banda, és habitual que algunes imatges dels films de Jarmusch *contemplin* els escenaris que envolten els personatges sense una voluntat dramàtica, creant una suspensió de l'acció potser no tan radical com en alguns exemples d'Ozu, però sí força peculiar, en no poder considerar-se motivades

¹¹⁴ En el jardí zen, on una sèrie de roques de contorns irregulars es disposen sobre una base de sorra rasclada geomètricament, no és la sorra allò que es troba allí per a ser contemplada, sinó les roques. Per això, també Zunzunegui (1996: 164) ens diu que “Los planos vacíos de Ozu vienen [...] a insertarse en el interior de un flujo diegético que es, al mismo tiempo, regular, ordenado y altamente previsible, y del que destacan como si se tratara de una serie de elementos dispersos de carácter arbitrario. Es justamente, esa apariencia de *arbitrariedad* la que confiere a estas imágenes su valor central: su sentido no es otro que el que de ellas no pueda predicarse otro sentido que el no tenerlo unívoco.”

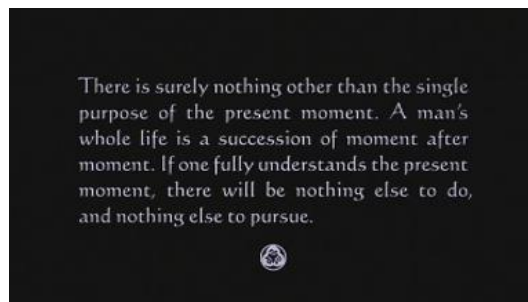
narrativament ni amb la funció (només) d'una transició. Conformen, més aviat, una manera de concebre i de transmetre el temps i l'espai de la ficció, en part amb un propòsit atmosfèric. Seria el cas, per exemple, de les imatges que retraten (amb una selecció d'indrets molt poc convencional) les ciutats protagonistes de *Night on Earth* (1991) al principi i en moments puntuals de cada història. (FIGURES 11 A 20)¹¹⁵ I potser podríem col·locar en la mateixa categoria les cites gràfiques del text del *Hagakure* que apareixen a *Ghost Dog*, i que Jarmusch (a Cummings, 2001) diu haver utilitzat “as little separations in the film itself, like breathing spaces”. (FIGURA 21)



¹¹⁵ Cada ciutat (en aquest ordre: Los Angeles, Nova York, París, Roma i Helsinki) està introduïda per deu imatges caracteritzades per la manca de glamur (cap d'elles identifica llocs *turistics*) i per la quietud (tret del pas fugaç d'algun vehicle). Aquí faig una selecció d'un parell d'imatges representatives de cada cas. Jarmusch insisteix en mostrar-nos carrers desolats, cabines telefòniques, cotxes i edificis deteriorats, de la mateixa manera que Ozu presentava de manera recurrents xemeneies de fàbriques, vaixells i trens en trànsit o roba estesa.



(FIGURES 11 A 20: *Night on Earth*)



(FIGURA 21: *Ghost Dog*)

En la darrera fase de la seva carrera, Ozu restringeix la seva pràctica a un grapat de tòpics i normes, i es desprèn de tot allò que li és sobrer. Maneja un número molt limitat de recursos, “pero los utiliza muy insistentemente, de manera muy escrupulosa y muy precisa” (Santos, 2005: 88), a partir d’uns principis de forma coherent i regular. Com diu Richie, les seves pel·lícules estan elaborades a partir de poca cosa: un tema, diverses històries i un grapat de patrons. La tècnica també està molt restringida¹¹⁶.

¹¹⁶ El seu cinema, com ens detalla Sato, es recolza sobre les següents tècniques: la càmera fixa i a poca alçada; la minimització del moviment, pensat per a reforçar les expressions dels personatges; el primer pla del personatge que parla; l’estabilitat de la mida dels tirs de càmera (a Ozu li interessava més la composició que la continuïtat); el muntatge per tall (no usava foses, encadenats ni altres efectes òptics), i un *tempo* artificios, “with no trivial distractions and a splendid rhythm added. In contrast to so-called cinematic tempo, it is a creation in which time is beautifully apprehended in conformity with the physiology of daily occurrences.” (Sato, 1982: 191)

Els primers films de Jarmusch també és caracteritzen per l'austeritat estètica (*Stranger...* no té contraplans, i separa cada escena amb una *simple* fosa en negre). Aquesta ascesi formal, en tots dos casos, obeïa “a un voluntario proceso de simplificación, para atrapar la esencia cinematográfica por medio de los mínimos recursos.” (Santos, 2005: 69) I el seu fruit va ser el desenvolupament d'uns estils sense parents propers, ni al Japó ni al cinema nord-americà dels seus respectius moments. En el fons, però, només fan que remetre's a un principi estètic essencial: *menys és més*. No estem parlant de minimalisme. En una anàlisi d'Ozu, Michael Grost (1998) destaca que, lluny del minimalisme que alguns li atribueixen, en els seus films el món quotidià és descrit amb precisió. “They feature complex characters, who have rich varied relationships with each other. There is also much detailed observation about daily life itself, and how it was lived in the Japan of various eras in which the films were shot. [...] His films are very rich and full. They are simply about everyday life, not genre subjects.” Alhora, ho hem vist, els personatges posseeixen una vida pròpia que els fa superar la condició d'arquetip. “Ozu's mode is one of heightened realism. [...] much is demanded of us when we watch an Ozu film. We are presented with the evidence, as it were, but must put it together for ourselves.” (Richie, 1974: 24) En conclusió, el cine d'Ozu té voluntat presentacional (Geist, 1983).¹¹⁷ No s'exigeix la identificació amb l'espectador; “antes bien se le invita a que observe y medite sobre circunstancias que le son próximas, aunque sean representadas mediante una forma estilizada que se distancia de lo que es habitual.” (Santos, 2005: 62) “The apparent indirection of the Ozu film demands our forbearance, particularly during the opening reels. Although there is always lots of dialogue in the opening scenes, it is never, apparently, *about* anything. [...] The reality of this world is so apparent; its demands are, after all, only those which the daily world habitually makes upon us.” (Richie, 1974: 24)

Jarmusch també practica “un cine observacional y behaviorista” (Weinrichter, 2003b: 18), i potser per això ha estat etiquetat com a ‘minimalista’ i comparat amb Bresson¹¹⁸. Ell, però, ho rebutja: “I think of minimalist as a label stuck on certain visual artists. But I don't really feel associated with them. [...] I think maybe what we are saying is that the films are very light on plot and therefore minimal stylistically as well.

¹¹⁷ “Of course Ozu is no stranger to the attractions of symbolism, compositional or otherwise, but it does not occur to him to use composition to create symbols that are often direct and thus by his lights usually unsuccessful.” (Richie, 1974: 134)

¹¹⁸ “Jarmusch's [...] attention to composition, sound and editing in a way that heightens and eroticises the texture of image and sound recall the work of Bresson.” (Vilella, 2000)

My style is not certainly Byzantine or florid or elaborate. It's pretty simple. Reduced.” (Jarmusch, a Keogh, 1992: 9)¹¹⁹ Si Jarmusch renova el panorama fílmic, ho fa –com diu Ródenas (2009)– sense forçar els límits; el seu cinema vol ser una alternativa al *mainstream*, però allunyant-se dels models subversius, d'aquell (veritable) minimalisme dels anys setanta del quan n'és en part hereu. “[S]e sitúa en un nivel más moderado y, hasta cierto punto, más convencional, alejado de juegos metacinematográficos extremos, hibridaciones prácticamente absolutas entre realidad y ficción (documental/ficción) y demás. Pero es justamente ahí donde reside su encanto: “reinventar” el cine y que este siga siendo cine al uso.” (Ródenas, 2009: 23)

Per tant, ni Jarmusch ni Ozu buscaven practicar un cinema subversiu o alternatiu respecte dels models establerts, ben al contrari. A mesura que el director japonès desenvolupa el seu cànon, “éste aspira a adecuarse al relato, y no a romper con él.” (Santos, 2005: 58) Per la seva banda, Jarmusch i els cineastes de la *new wave* tenen el desig comú de desenvolupar (cada un per la seva banda i amb estètiques singulars) “une forme de cinéma délibérément narrative qui romprait avec les pratiques plus expérimentales de leurs prédécesseurs les plus immédiats [(com Andy Warhol)]” (Elhem, 1988: 13). Jarmusch i Ozu pretenien “crear su propio sistema, las reglas de su estilo exclusivo” (Santos, 2005: 58).¹²⁰ I tots dos han estat insubornablement fidels a aquest cànon autoimposat. La seva originalitat rau en això, en la personal perspectiva amb què treballaven els materials, i no en els materials en sí, que en el cas d'Ozu (i una mica menys en Jarmusch) “[were] always of the most mundane” (Richie, 1974: 18).

Estem parlant de dos estils altament formalitzats. Malgrat que la seva obra parteix d'una realitat concreta, versemblant i fàcilment reconeixible, el cert és que Ozu manipula els espais, els ritmes, les situacions i els personatges, “hasta crear una realidad

¹¹⁹ Miranda (2006: 137) hi estaria d'acord, doncs diu que “El término «minimalismo» ha venido a convertirse con el tiempo en una coetilla que sirve para catalogar cualquier estilo escueto. El valor de uso de la palabra ha dejado paso en el habla común a su valor de cambio en el mercado del gusto, donde lo «minimalista» implica una marca de refinamiento. La etiqueta «minimalismo» se extiende con profusión por los territorios de «cine de arte» contemporáneo, y ya incluso de forma sistemática, a buena parte del cine asiático, por su inclinación a prolongar el estatismo de la cámara más de lo que resulta habitual en las ficciones *mainstream*, o a retener las conexiones sensorio-motoras para subrayar un punto de vista «observacional» y distanciado ante la representación”.

Per a aquest autor, d'altra banda, l'atribució d'un cert estil *observacional* en un cineasta com Jarmusch només pot ser metafòrica, doncs en els seus films “el tiempo cotidiano no discurre sino que parece «endurecerse». Cristaliza ante la cámara para descontextualizar el verosímil de sus [...] géneros.” (Miranda, 2006: 138)

¹²⁰ Ozu (a Richie, 1974: 188) va dir: “I don't think the film has a grammar. I don't think film has but one form. If a good film results, then that film has created its own grammar.” A una conclusió similar hem arribat a II-1.1.3.

poética muy distanciada de aquella que le sirve de soporte.” (Santos, 2005: 64) “Certainly the unnaturalness of anything rarely bothered Ozu” (Richie, 1974: 151), i sovint les consideracions rítmiques o compositives s'imposen sobre les argumentals. També en Jarmusch, de vegades, són elements estilístics els que s'erigeixen en protagonistes de les pel·lícules. “[He] often presents abstract, de-centered narratives. As a result, spatial and temporal structures come forward and create their own interest.” (Cummings, 2001) *Stranger Than Paradise*, recordem-ho un cop més, està rodada amb un únic i gairebé immòbil pla per a cada escena (si bé els plans són de naturalesa molt diversa), i cada una està separada per una breu imatge en negre, invariablement; i a *The Limits of Control* l'estructura es recolza en bona mesura en les repeticions, tant gràfiques com d'accions. En aquests casos, “Jarmusch [...] makes style an equal partner to narrative.” (Cummings, 2001) Jarmusch, però, no practica la sistematització estilística d'Ozu, a qui Bordwell (1986) arriba a considerar un director *paramètric* (en el sentit que el seu mètode narratiu prima la serialització per damunt la causalitat), potser exageradament¹²¹.

No tot són semblances i equivalències entre aquests dos directors. Les seves *identitats visuals* difícilment es poden confondre, perquè els seus films presenten disposicions espacials radicalment diferents.

Cada cineasta trabaja en el interior de su propio espacio, aquel que ha construido de antemano y que para el espectador supone la materialización primera del contexto en el que se enmarca la acción. [...] En los momentos culminantes de los estilos cinematográficos, los elementos técnicos, dramáticos o sintácticos [...], ejercen sus funciones en el interior de [este] espacio

¹²¹ Ozu no era un cineasta formalista; és a dir, no es conformava amb l'elaboració d'un bell patró. “Ozu’s style, far from existing alongside a plot contrived to show it off, is frequently, if not always, an integral part of the narrative process and a necessary guide to narrative and thematic meaning. His frequent use of repetition and ellipsis do not “impose their will” on Ozu’s plots: they *are* his plots. By paying attention to what has been left out and to what is repeated, one arrives to Ozu’s essential story.” (Geist, 1992: 94) Encara més, el seu cine es caracteritza per la humanitat tant com pel rigor de la seva construcció; de fet, l’una i l’altra van lligades, i es donen sentit mútuament. “It is [the] combination of the static and the living, of the expected and the surprising, that makes the films of Ozu the memorable emotional experiences they are. Without the rigorous frame that is the director’s technique, the intense humanity of the character could not be so completely revealed. Without the useless and lovable humanity of the Ozu character the films structure would degenerate (as indeed it sometimes does) into mere formalism.” (Richie, 1974: xiii-xiv) Fins i tot David Bordwell admet que Ozu era capaç d’evitar que la *sobredeterminada* unitat estructural fes que els films resultessin rígids. Els seus principis d’unitat “are dynamically countered by a tendency toward playful unpredictability.” (Bordwell, 1988: 64) Usa ruptures de to (gags en escenes dramàtiques); o retarda l’establiment dels conflictes centrals, donant falses pistes de l’argument (també per una voluntat realista), i fent-los entrar per sorpresa; o fa acudits autoconscients. (Bordwell, 1988: 66)

original [...]. Cada elemento cinematográfico es entonces un comentario sobre el mundo visual del autor [...] (Català, 2001: 184)

Centrant-nos en el pla (i deixant de banda altres formacions espacials com l'escena) identificarem de seguida algunes de les significatives diferències entre els nostres dos autors. L'atenció que Ozu prestava a la imatge “made him subordinate everything to the shot as a composition” (Bordwell, 1988: 74), obtenint al final un conjunt d'unitats *pictòriques*, dominades pel desig de fer que cada imatge sigui “sharp, stable, and striking” (Bordwell, 1988: 74). A fi i efecte d'aconseguir aquest equilibri col·locava la càmera en una posició baixa i estàtica, perquè això “made it possible to sharply delineate the various surfaces of the image and to accentuate the one occupied by the actors. [...] This low angle has the effect of creating a stage upon which the characters are seen to best advantage. We see them from below, as it were, and the background is distant from the figure.” (Richie, 1974: 116) La composició generada per l'escassa altura de la càmera, com que s'exerceix sobre actors sovint agenollats i col·locats frontalment, produeix un efecte d'*horitzontalitat*, destinat a reforçar l'especial suspensió del temps que produeixen els enquadraments fixes. (Zunzunegui, 1996: 161-2) L'absència de moviment perseguia també “mantener estable el cuadro, y éste es un principio fundamental en el cine de Ozu: la inmutabilidad de la composición. Ésta no debe ser alterada, ni aun cuando se produzca un movimiento de cámara.” (Santos, 2005: 69)



(FIGURA 22: *Mystery Train*)



(FIGURA 23: *Good Morning*)

A *Mystery Train* Jarmusch homenatja el mètode del mestre Ozu –amb allò que ell mateix anomena un «*Ozu shot*» (Jarmusch, a Hetzberg, 2001: 102)– quan filma en Jun i la Mitsuko asseguts al terra de la seva habitació d'hotel col·locant la càmera en una posició baixa. (FIGURES 22 I 23) Es tracta, però, d'un fet anecdòtic, doncs el

paral·lelisme es dona només en el nivell gràfic de superfície. El director nord-americà no empra aquesta mena de composició en el seu estil de manera habitual, ni li dona (aquí) la mateixa funció que Ozu. Jarmusch busca, presumiblement, evitar observar els personatges –atesa la seva posició– des d'un angle picat (com ha fet en altres ocasions; veieu FIGURES 24 I 25), que impediria posicionar-se *de cara* a ells, establint una distància indesitjada.



(FIGURA 24: *Down By Law*)



(FIGURA 25: *Stranger Than Paradise*)

Ozu, d'altra banda, té tendència a crear imatges planes –ho hem vist– que per la seva condició acostumen a encabir un reduït nombre d'elements dramàtics en cada pla. La construcció de l'espai escènic (en sentit dramàtic) es fa progressivament a través de la successió de plans en el muntatge. La fragmentació espacial i temporal, a més, li possibilita una manipulació concreta de la cadència de les accions que compensa la quietud de les escenes¹²². “[H]is tempo is an aesthetically contrived one, with no trivial distractions and a splendid rhythm added. [...] time is beautifully apprehended in conformity with the physiology of daily occurrences.” (Sato, 1982: 191) La primera escena de *Late Autumn (Akibiyori, 1960)* (FIGURES 26 A 39)¹²³ ens presenta una conversa entre diversos personatges que esperen la realització d'un ritual funerari (una cerimònia commemorativa, per a ser més exactes). La introducció al lloc de l'acció es produeix de manera escalada: després de tres imatges de tipus ‘natura morta’ no vinculades

¹²² Els personatges d'Ozu són calms i es prenen el seu temps per a fer les coses. “Considering the overall purpose of Ozu’s cinematic style it can be said that he wanted to make perfect still-life paintings on film. [...] however, and although all large movements and dynamic sequences are suppressed in Ozu’s films, they are never a collection of still photographs or cold geometric figures. Rather, as a consequence of this extreme suppression, or in spite of it, viewers concentrate more on what movement there is. [...] slight movements were packed with considerable beauty, and the beauty in turn was steeped in meaning.” (Sato, 1982: 191)

¹²³ Als ANNEXOS es pot consultar el vídeo de l'escena.

directament amb l'escena¹²⁴, una nova imatge de similars característiques ens col·loca en l'interior d'una habitació en què hi ha disposats els elements per a la cerimònia; el següent pla ja ens ofereix una vista més propera a l'acció, doncs hi trobem un passadís (possiblement del mateix edifici) que un home travessa fins que entra en una habitació contigua; tot seguit, se'ns confirmarà la pertinença de l'indret i del personatge (en Ozu, sovint aquestes ratificacions es fan necessàries¹²⁵), que resulta ser un dels convidats a l'acte, doncs el veiem seure al voltant d'una taula amb altres individus i iniciar una conversa. La imatge en què l'home entra a la (diguem-ne) sala d'espera és força peculiar gràficament, a causa de la disposició d'una dona asseguda de perfil en primer terme i a l'esquerra, lleument desenfocada; podem pensar que es tracta d'un personatge rellevant, però en cap moment participarà de l'acció ni arribarem a saber qui és. Dos dels cinc homes asseguts a la taula tampoc jugaran un paper narratiu. Només tres d'ells xerren, i la càmera s'hi concentra: un senzill esquema de pla-contraplà (amb sis canvis d'imatge) vehicula el seu diàleg. Aquí cal fer notar dues coses: la primera, que dos dels homes apareixen sempre agrupats en la imatge i a l'altre el veiem sol, segurament perquè els dos primers –als quals sabrem que uneix una llarga amistat– tindran un paper protagonista durant la resta del film, mentre que al tercer no el tornarem a veure; la segona, que la disposició dels personatges en l'espai, tal i com l'hem constatat en el pla general d'inici, no es correspon amb la direcció de les seves mirades en els primers plans, cosa que confirma la primacia de les preocupacions gràfiques d'Ozu i la *construcció* dels seus espais¹²⁶. El pautat desplegament espacial i dramàtic (o de l'espai dramàtic) de l'escena té un altre moment clau tot seguit, quan se'ns revela la presència de dues dones fins aquell moment ocultades. La seva localització és incerta fins el següent pla, que ens descobreix que es trobaven davant mateix de la dona entrevistada a l'inici. En aquesta mateixa imatge, construïda per primer cop en profunditat, l'espai acaba de construir-se, i ja és possible establir les relacions de proximitat entre els diversos elements. Posteriorment, s'inicia una altra conversa amb el nou personatge que ha entrat en escena, de les mateixes característiques que l'anterior (amb nou canvis de

¹²⁴ Dues de la (flamant) Torre de Tòquio i una altra de les escales d'un edifici d'arquitectura tradicional en què reposen una dona gran i un nen petit.

¹²⁵ Una prova seria l'esmentada imatge de l'àvia i el net al peu de l'edifici de fusta, que, malgrat allò que es pugui pensar en primera instància, no representa res rellevant per a la història que se'ns explica, doncs aquests individus no tornen a aparèixer. (Podria ser que l'edifici sigui l'indret de l'escena que estem descrivint, però això no queda clar.)

¹²⁶ No oblidem que l'espai filmic, si bé en la majoria d'ocasions té una base material, “acaba siendo siempre [...] producto de una serie de relaciones entre imágenes (planos)” (Català, 2001: 216).

pla, això sí, i un *raccord* de mirades més coherent). L'escena conclou amb una imatge de grup de tots els homes de l'escena (convidats de pedra inclosos) en el moment àlgid del seu col·loqui, que marca també l'aparició del monjo que els convida a passar a una altra sala; un contraplà amb les dues dones protagonistes, i un nou pla general en profunditat (ara des de l'altre costat) que ens mostra tots els personatges sortint de l'escena(ri), arrodoneixen la senzilla però elaborada estructura escènica conduïda pel muntatge.

(FIGURES 26 A 39: *Late Autumn*)





La tendència d'Ozu a *analitzar* els espais profílmics contrasta amb com Jarmusch acostuma a construir sintèticament un espai diegètic homogeni (Català, 2001: 204), atès que treballa sovint amb plans de llarga durada en què el fluir *natural* del temps frena la narració, i és a través del moviment intern com aquesta s'activa. Les imatges s'*omplen* amb diversos dels elements implicats en l'escena. Típicament, en aquests casos, la disposició s'estableix en profunditat (FIGURES 40 A 44)¹²⁷, i tant per la disposició del elements (que apareixen en diferents escales i alçades) com per les perspectives adoptades (obliqües, picades), l'aspecte del quadre és més heterogeni que en el cas d'Ozu, i s'allunya de l'estabilitat (basada en la imatge plana, l'equivalència gràfica i la frontalitat) tan desitjada pel japonès, que la manté fins i tot quan crea imatges profundes.¹²⁸ (FIGURES 45 I 46) Jarmusch, a més, practica el simbolisme (FIGURES 47 I 48), que contribueix a *rarificar* les imatges fins el punt de provocar en l'audiència un estranyament que és inèdit (i impensable) en Ozu.



(FIGURA 40: *Down By Law*)



(FIGURA 41: *Stranger Than Paradise*)



(FIGURA 42: *Dead Man*)



(FIGURA 43: *Night on Earth*)

¹²⁷ Als ANNEXOS això s'il·lustra amb una escena de *Down By Law*.

¹²⁸ Per suposat, parlem de tendències generals; sempre podrem trobar casos que s'orienten en un altre sentit.



(FIGURA 44: *Broken Flowers*)



(FIGURA 45: *There Was a Father*)



(FIGURA 46: *Equinox Flower*)



(FIGURA 47: *Dead Man*)



(FIGURA 48: *Dead Man*)

A pesar d'aquestes diferències, s'ha pogut comprobar que resulta relativament fàcil establir connexions entre els estils de Jarmusch i Ozu. Ja veurem fins a quin punt podem considerar-les significatives, però ara ens toca seguir amb el repàs de les influències de directors japonesos més destacades en l'obra del cineasta nord-americà. Les que vindran a continuació (Suzuki, Kurosawa, Mizoguchi) ja no resulten tan abundants ni tan evidents.

De tal Suzuki, tal Jarmusch

Jarmusch va descobrir Suzuki als anys vuitanta i li va encantar (*sic*), tot i que aparentment té poc a veure amb el seu propi estil. A Occident es reivindica i es revisa l'obra del japonès atenent a un període breu i avançat de la seva carrera, que va del 1963 al 1967, o el que és el mateix, els darrers anys de la seva estada a Nikkatsu, d'on va ser acomiadat per –en paraules del director de la companyia– «fer pel·lícules incomprensibles». El cas és que a pesar de les restriccions que el sistema de treball en un estudi li imposava, Suzuki va ser capaç (a partir del film *Youth of the Beast* –1963–) de desmarcar-se de la manera convencional de fer cinema, i crear una veu pròpia que, per la seva radicalitat, va desagradar (o més ben dit, va desconcertar) a molts, però al mateix temps el va erigir en un dels estendards de la modernitat fílmica al seu país. Per això el cinema d'aquesta etapa deixarà una profunda empremta *a posteriori* en cineastes com John Woo, Quentin Tarantino o Jim Jarmusch. (Aguilar, 2001: 3)¹²⁹

Al llarg de (gairebé) tota la seva carrera, Suzuki va moure's en el terreny de la *sèrie B* industrial. Treballar en aquestes condicions i amb els materials que impliquen va impedir que la seva reputació s'enfilés al mateix nivell que la de *radicals* coetanis seus com Oshima Nagisa o Imamura Shohei. La seva pràctica cinematogràfica, però, emmarcada en un cinema *de gènere* japonès caracteritzat (i criticat) per “elliptical and obtuse storytelling, [...] ponderous pacing, pretentious imagery, impenetrable plot contrivances and illogical shifts in tone” (Antoniou, 2004: 93), era *experimental*. En un film de Suzuki “Often images are juxtaposed in such a fashion that their ridiculousness takes precedence. [...] They are instinctive, inspired and –thankfully– bereft of intellectual and aesthetic pretensions.” (Desjardins, 2005: 136) Al contrari que Ozu, “Suzuki lays no ground rules for himself, no strict aesthetic he cannot go ahead and break in the very next scene if he feels like it.” (Desjardins, 2005: 136) Tot i practicar el cinema *de gènere*, “Suzuki is a true auteur in that his films are unmistakably ‘his’, infused in his own personal sensibilities and methods of storytelling, creating films that often have a theatrical, slightly artificial feel to them.” (Antoniou, 2004: 93-94) Les seves eren obres d'art audaces, amb experiments subjectivistes, un ús simbòlic dels colors o la teatralització de l'escenari. Algunes constitueixen una curiosa barreja de

¹²⁹ Entre els motius de la reivindicació occidental de Suzuki cal citar també un cert factor d'*exotisme*, com ho demostra el fet que la majoria de les seves pel·lícules distribuïdes en format domèstic o exhibides en retrospectives o mostres de cinema siguin *thrillers* o *yakuza eiga* (especialment aquelles que són en color), i en canvi s'obviïn les que s'aparten del gènere. (Aguilar, 2001: 5)

realisme social (paradoxalment estilitzat), cinema de gènere (ideologitzat) i avantguardisme de baix pressupost. Sense anar tan lluny, Jarmusch també ha practicat la subversió dels gèneres (com el *western* i el *thriller*). *Dead Man* és considerat un anti-*western* perquè qüestiona els ideals (la conquesta de l'Oest és vinculada al genocidi cultural) i l'estil (la violència és crua¹³⁰ i la imatge *bruta*) del gènere en la seva concepció clàssica; *Ghost Dog*, per la seva banda, és un *thriller* meditatiu de *ritme zen*.

Suzuki mai va ser, però, un artista *avant-garde*. Contràriament a Jarmusch, “Ante todo era un artesano que no sentía necesidad alguna de producir películas personales e independientes. Sólo necesitaba un equipo con oficio, experiencia y bien adiestrado para llevar a cabo sus ideas dentro del sistema de estudio.” (Hasumi, 2001: 13-14) La seva finalitat quan rodava pel·lícules era divertir a l'espectador, i opinava que era possible fer-ho fins i tot a partir del més banal dels guions. “[C]reo que una película es un espectáculo. Suscitar la curiosidad del espectador, disfrazar lo irreal para que parezca real, desconcertar al público, en eso consiste el espectáculo” (Suzuki, 2001: 35), deia. També explicava que en tant que director de *program pictures* que es projectaven al costat d'altres films més prestigiosos, plens d'intèrprets estrella i fruit d'un gran desplegament tècnic, acostumava a prendre consciència de les decisions estilístiques dels directors d'aquestes altres pel·lícules per tal de buscar solucions diferents als mateixos problemes narratius, i d'aquesta manera aconseguir sorprendre al públic. (Suzuki, 2001: 28) “Suzuki and those who intentionally stressed the contercultural aspect used antimoralistic and antiestablishment themes, and in technique cherished a light touch, aiming for an unconventional style.” (Sato, 1982: 221-2)

El director artístic Kimura Takeo (amb qui treballa per primera vegada el 1963) serà clau en l'evolució del cine de Suzuki. Aquesta col·laboració es tradueix “en un sentido del montaje y un empleo del color¹³¹ y los decorados rayanos en el surrealismo, desafiando toda lógica.” (Aguilar, 2001: 5) “Suzuki confiere a estos trucos visuales una fecundidad extraordinaria porque, consciente de las posibilidades del medio, se marca el objetivo de crear tanto suspense y tanta acción como sea posible” (Hasumi, 2001: 13-14). El suspens i l'acció poden dotar un film de vitalitat, i, “en su opinión, habían quedado relegados en favor de repeticiones formalizadas y de un oscurantismo psicológico.” (Hasumi, 2001: 19) Suzuki prefereix fer una recerca de l'essència del

¹³⁰ Jarmusch sempre aborda la violència “desde profundas convicciones (est)éticas.” (De Felipe, 2003: 104)

¹³¹ “Los colores neutros no quedan bien en el cine. Los colores básicos sí. Y muy especialmente en las películas de acción.” (Suzuki, a Ueno, 2001: 51)

cinema d'acció. Per això els seus actors utilitzen un acostament físic, no psicològic, a l'hora d'encarnar els personatges. (Hasumi, 2001: 18) La seva gramàtica filmica es caracteritza per l'economia; la seva “ ‘show, don't tell' direction efficiently imparts information to the audience.” (Antoniou, 2004: 95) De vegades, es dedicava a buidar, literalment, els escenaris (i amb ells, el gènere) de tot element superflu. En el seu món, tot és superfície¹³² i l'acció és pura. (Hasumi, 2001: 19) Hasumi Shigehiko (ibid.) ho considera una actitud ètica, i ho argumenta de la següent manera:

La acción en estado puro que se muestra en la “superficie” es, precisamente, la forma más concreta de existencia. Y cuando alcanza la auténtica concreción, la película se hace abstracta y el medio cinematográfico tiene que reconocer sus propias limitaciones. Los directores que, optimistas, se creen capaces de hacer cualquier película, rechazan la idea de que la verdadera acción sólo tiene lugar en la superficie y tratan de buscar “profundidad”. En un vano intento por crear un falso volumen y la ilusión de profundidad, cortan el paso a la acción pura. Suzuki es, quizá junto a Jean Luc-Godard, uno de los pocos directores que no temen ser concretos y, en este sentido, su actitud en relación con el cine puede ser catalogada de “ética”. Suzuki no es un *auteur* posmoderno, sino más bien un cineasta consciente de las limitaciones del cine, limitaciones con las que sabe enfrentarse.

Suzuki realitzava les més extravagants *yakuza eiga*, però també les més pures, tot aïllant les icones (i sovint reinterpretant-les) i concentrant les energies narratives en l'emoció abans que en unes trames una mica tèrboles. Amb la seva forma de concebre l'espectacle, “injected a playful mood into an action genre” (Sato, 1982: 222), doncs “his more off-key and extreme moments are merely introduced in order to keep things interesting for both Suzuki *and* his audience.” (Antoniou, 2004: 94)¹³³

At first glance the abrupt histrionics in Suzuki's films [...] seemed to be a further elaboration of Brecht's alienation effects. However, whereas Brecht used them to reject empathy and negate catharsis, Suzuki employed them to enforce the pathetic beauty of the actor's pose to induce

¹³² Preguntat pel simbolisme dels cirerers florits (una icona clàssica de l'art japonès) en les seves pel·lícules, Suzuki (2001: 41) diu: “El cerezo en flor evoca diferentes asociaciones para cada persona, pero como director yo no busco tanto el significado o las conexiones como los escenarios que encajen con la sensación de ciertos acontecimientos.” De tota manera, seria un error (i una injustícia) considerar buida tota la parafernàlia visual dels seus films. A *Branded to Kill* els ocells i les papallones, sovint sense vida, apareixen de manera recurrent per a significar el desig obsessiu que Hanada sent per Misako. (Antoniou, 2004: 97)

¹³³ “It's the director's job to make a picture either serious or comic or genuinely tragic. That, in my opinion, is where the idea of a good director or a bad director comes in. How you choose to interpret your material.” (Suzuki, a Desjardins, 2005: 149)

empathy. The resulting surge of emotions did not erupt into a tragic catharsis, though. While these theatrical poses were rich in pathos, they were nothing more than beautiful fragments [...]. Moreover, these poses were comical, not so much for satirical reasons as for relief [...] (Sato, 1982: 227)

Suzuki tenia allò que molts consideraven un sentit de l'humor malaltís. (Desjardins, 2005: 136) “There is a pleasing streak of black humor that runs through [his films] and Suzuki uses certain scenes to point out how ludicrous, stupid and messy death can be.” (Antoniou, 2004: 97) Com que els seus millors films eren farses, Sato Tadao (1982: 221) compara Suzuki amb el *gesakusha*, un tipus d'humorista de la literatura del període Edo. Alhora, el reputat analista nipó considera que la qualitat evanescent (i la violència al·lucinada) de les pel·lícules de Suzuki, que es barrejava amb l'humor de la farsa i amb la introducció de tècniques cinematogràfiques originals, “was largely due to a unique brand of romanticism that he shared with his war-time generation of university students with a literary bent” (Sato, 1982: 223). El militarisme que aquesta generació va viure els va fer allunyar-se de la realitat i negar-se a participar socialment. La postguerra al Japó és una època dramàtica. És l'etapa de la reconstrucció i del «miracle econòmic», que provoquen dislocació social i afebliment de les estructures socials tradicionals. En aquest context, les pel·lícules de *yakuzes* i els *jidai-geki* comencen a presentar històries en què el protagonista s'autoexclou de la societat, cosa que s'interpreta com una actitud crítica en front la pèrdua de valors i l'obsessió pels diners. (Standish, 2005: 287-93) Suzuki també es va servir de l'espiral de decadència que li va tocar viure, i “mediante sutiles metáforas, se atrevió incluso a criticar la situación política de su tiempo. [...] A pesar de que no se hubiera esperado de él el grito de “¡Rebelión!”, era el tipo de hombre que prefería la destrucción a la construcción. Que era totalmente consciente de ello queda patente en sus filmes, en los que la gente se ve arrastrada con frecuencia a conflictos violentos.” (Hasumi, 2001: 18) No és estrany que, com ell mateix diu, sentís predilecció pels herois tràgics, aquells que “mueren miserablemente al final.” (Suzuki, a Yamada; et al., 2001: 47)

Ghost Dog, el personatge creat per Jim Jarmusch, també mor tràgicament al final del film que duu el seu nom. Tot i tractar-se d'una *figura*¹³⁴, el protagonista del film no

¹³⁴ “The lack of logic and narration of the samurai type, its reduction to a fact leads us to think that the samurai can become a figure” (Murillo, 2006). Murillo utilitza el terme ‘figura’ en el sentit que li dóna Deleuze. Per a Deleuze, la figura és un mitjà a través del qual la pintura prescindeix de la representació, la il·lustració i la narració. Per tal d'aconseguir-ho, esdevé pura forma, per abstracció, o pura figura, per

deixa de pertànyer a una tradició del gènere de les *yakuza-eiga*. “The traditional yakuza hero [...] was a critic of a kind, a critic of modern society, a rebel who preferred the ancient warrior code as adopted by gangsters to the cynicism of modern Progress. But he had to pay for his rebellion by dying.” (Simon Field i Tony Rayns, a Trifonova, 2006) Igualment, a *Ghost Dog*, Jarmusch utilitza la figura del samurai afro-americà “to stage groups who are in a state of anomie.” (Murillo, 2006) D'altra banda, la pel·lícula comparteix la preocupació de les cintes de gàngsters de la productora japonesa Nikkatsu per la solitud del *drifter*, tal i com apareix, per exemple, a *Tokyo Drifter* (*Tôkyô nagaremono*, 1966) de Suzuki, la història d'un sicari traït per la seva banda que, malgrat tot, continua vivint d'acord amb el *codi*.

Jarmusch (a Hetzberg, 2001: 189) reconeix haver-se inspirat per a *Ghost Dog* en les pel·lícules de Suzuki (especialment en *Branded to Kill*), així com també en *Le Samourai* (1967) de Jean-Pierre Melville, però “Not so much on the shape of the movie, but certain thematic things”. De tota manera, “Jarmusch’s film is like a fresh coat of paint poured over the master’s original masterpiece. It could not exist without Suzuki’s stylish, almost garish thriller about a Yakuza hit man who must pay for a job gone wrong.” (Wilonsky, 2000) Tant és així, que Jarmusch va voler mostrar el seu film al propi Suzuki i conèixer la seva opinió. A Suzuki li va agradar la pel·lícula, però quan Jarmusch va insistir en preguntar-li si hi havia alguna cosa que no el convenia va dir: «El teu sentit de la tensió és molt diferent del meu». (Wilonsky, 2000)

Per a entendre la reflexió del director japonès podem comparar una de les escenes (la de l'assassinat del mafiós Sonny Valerio) que Jarmusch pren prestades de *Branded to Kill* amb l'original. El primer que destaca és la diferent durada d'una i altra: mentre Suzuki resol la situació en tot just un minut, Jarmusch n'hi dedica vuit i mig. L'explicació passa, en primer lloc, per constatar el diferent pes dramàtic que tenen dintre de les respectives trames: a *Ghost Dog*, la mort del gàngster representa el punt culminant de la venjança del protagonista; mentre que a *Branded to Kill*, l'assassinat (d'un metge) forma part d'una sèrie d'encàrrecs que rep el *hitman* Goro. Sembla lògic que Jarmusch carregui el moment d'una major tensió; la peculiaritat es troba en com aquesta és acumulada. Mentre el primer que ens mostra Suzuki és a Goro arribant a l'edifici on es troba el seu objectiu, Jarmusch prefereix iniciar la seqüència al

extracció o aïllament. “Isolating, is the simplest means, necessary but yet not sufficient, to cut off representation, to break away from narration, to prevent illustration, to free the Figure, to stick to facts” (Deleuze, a Murillo, 2006). “The concept of isolation enables the Figure to be easily displaced as its context, geographical and historical, is irrelevant.” (Murillo, 2006)

començament del recorregut que Ghost Dog fa per a arribar fins a casa de Valerio. Al llarg de cinc minuts (més de la meitat de la durada total), dividits en trenta set plans, veiem al protagonista passejar de nit pels solitaris carrers, trobar-se amb un gos (l'un i l'altre es miren fixament durant diversos segons), contemplar la lluna, robar un cotxe i circular amb aquest mentre observa els vianants i escolta música (d'un disc que ell mateix ha introduït a l'aparell del cotxe); el ritme és pausat (marcat per la cadència de les contínues sobreimpressions), la mirada contemplativa (Ghost Dog –i nosaltres amb ell– es fixa en l'entorn, sense intervenir-hi ni fer-se notar; el seu punt de vista es materialitza constantment, de vegades a través dels tan jarmuschians *travellings* laterals), i s'acompanya d'una banda sonora on destaca una música exclusivament rítmica, fins que el CD que Ghost Dog escolta dóna pas a una partitura de jazz estrident que, juntament amb l'inici d'una tempesta, eleva la intensitat atmosfèrica fins que el personatge arriba a la seva destinació. (FIGURES 49 A 63)¹³⁵



¹³⁵ La següent relació d'imatges no es correspon amb la totalitat dels plans de l'escena, sinó que n'és una síntesi. Les fletxes (→) representen el dinamisme dintre d'un mateix pla. Als ANNEXOS es pot consultar el vídeo de l'escena completa.



(FIGURES 49 A 63: *Ghost Dog*)

El fragment, que en certs aspectes funciona com a entitat autònoma, confereix a l'acció del protagonista un aire solemnement tràgic, allunyat del pragmatisme irònic que

desprèn la figura de Goro a *Branded to Kill*.¹³⁶ També cal reconèixer que resulta obertament digressiu; a pesar de la seva clara determinació, Ghost Dog no s'obsessiona amb el seu objectiu i és capaç d'apreciar com respira el seu voltant; també l'audiència pot recrear-se en els detalls d'un viatge que desprèn un comentari social (descripció dels suburbis) i una visió particular del món i el cinema:

Hago películas sobre las pequeñas cosas que ocurren entre seres humanos. [...] En la mayoría de las películas, si un chico recibe una llamada de teléfono de su novia que le dice “ven a verme”, el siguiente plano que se inserta en la sala de montaje será el del chico llegando a la puerta de la casa de su novia. Sin embargo, yo estoy más interesado en lo que le ocurre de camino a casa que en las otras dos secuencias. ¿Qué vio el chico en el tren? ¿Qué comió? A mí me interesa lo que ocurre en el medio. (Jarmusch, a Viejo, 2001: 61)

La segona part de la seqüència, en canvi, ja es comporta de manera més previsible. Però aturem-nos aquí un moment. Diguem primer que Suzuki va per feina i empra només cinc plans per a explicar com el seu assassí mata el metge que és el seu objectiu: en el primer veiem a Goro entrar en un portal, i la càmera fa una panoràmica ascendent per a mostrar-nos l'edifici on s'està introduint; es talla llavors a la imatge d'unes canonades, que d'immediat són manipulades per en Goro, que en separa dues parts, no sabem per a què; les següents dues imatges incorporen un element d'humor macabre, doncs un pla *buñuelià* ens mostra en detall l'extracció d'un ull postís, i acte seguit veiem com un metge colpeja la cara d'un home per a fixar la col·locació d'un nou ull; la càmera segueix llavors el metge fins el bany, on es fixa en la canonada que puja fins a la seva pica (induint-nos a pensar en l'acció prèvia d'en Goro) i torna a observar el metge fins que es produeix el tret que procedeix d'un pis inferior i que el mata; l'última imatge és de nou per a en Goro, que somrient retira la pistola de la canonada des d'on ha completat la seva feina. Tan senzill i tan efectiu com això. (FIGURES 64 A 75)¹³⁷

¹³⁶ La tragèdia també es troba present en l'obra de Suzuki –ho hem vist–, però de manera molt més crua; els personatges cauen en desgràcia sense contemplacions narratives, o dit d'una altra manera, sense buscar la compassió.

¹³⁷ Als ANNEXOS es pot consultar el vídeo de l'escena.



(FIGURES 64 A 75: *Branded to Kill*)

Jarmusch, contràriament, elabora molt més l'escena, afegint elements (com la silenciosa mort del vigilant de la casa mentre mira la televisió), detallant la infiltració en l'interior de l'habitable, i allargant el moment de l'acció final (la preparació per al tret de Ghost Dog i la –ridícula– actuació de Valerio al seu bany són mostrades en paral·lel, en una alternança que es repeteix fins a vuit vegades). La narració només és

economitzada al final, quan després que Valerio caigui producte del tret al cap, ens quedem amb una imatge de la pica plena de sang des de la qual es fa una fosa a negre, prescindint així de qualsevol conseqüència de l'acció. (FIGURES 76 A 95)





(FIGURES 76 A 95: *Ghost Dog*)

Per una vegada, Jarmusch fa un cine també d'extremes ¹³⁸, però sense l'explosivitat que demostra Suzuki. Malgrat haver treballat amb materials del *western*, el *thriller* o el cinema negre, no és un director *de gènere*. Si el practica és “bien para ceñirse a él (en el menos de los casos y en obras concretas), bien para servirse de él con el fin de facilitar la digestión de sus tesis” (Ródenas, 2009: 86).¹³⁹ A *Ghost Dog* és el *noir* (en què van treballar alguns dels seus més admirats directors, com Melville, Bresson, Fuller, Ray o Cassavetes), un gènere, com diu Ródenas (2009: 86), orientat a la resolució d'un enigma, però que Jarmusch despulla de bona part de la seva essència distanciant-se “del problema de la trama en un sentido tradicional y de cuestiones como el clímax o cualquier tipo de intensidad. Evita incluso servirse de él para dar dinamismo e intriga a una historia que encierra otras claves”.

Tant Jarmusch com Suzuki són ascetes del cinema d'acció (Jarmusch només ocasionalment), però el primer ho és mitjançant “diálogos digresivos e intervenciones «de arte y ensayo»” (Miranda, 2006: 88), el seu estil és hieràtic, i en les seves històries “la violencia se convierte en una sucesión de eventos mínimos pero explícitos [...] e impregnados de gélida comicidad.” (Miranda, 2006: 87) Suzuki, en canvi, recorre a l'esquematzació sense desviar-se del gènere. A diferència dels personatges de Jarmusch, els seus no semblen haver-se equivocat de pel·lícula, “su vinculación al género es completa, no se explican sin la referencia al marco genérico. No aportan nada externo a su perfil más típico. Su originalidad no depende de una densidad psicológica añadida, de una vida interior independiente, sino de la extremada depuración a la que se somete el cliché.” (Miranda, 2006: 86-7)¹⁴⁰ Suzuki creu en el gènere; totes les propostes *de gènere* de Jarmusch, en canvi, “van más allá de los objetivos de la mayor parte de films adscritos a dicho género. [...] Por decirlo de otro modo, todos sus usos del género son alegóricos.” (Ródenas, 2009: 87)

Si Jarmusch té a Suzuki com un referent és –tot fa pensar– per la condició de franc tirador del japonès, que s'equipara amb la seva pròpia posició dintre de la indústria cinematogràfica (tot i que, recordem-ho, Suzuki va treballar gairebé sempre en grans

¹³⁸ A *The Limits of Control*, on Jarmusch es torna a introduir en el *thriller*, es decanta per una solució ben diferent. (Ja ho hem vist fa poc.)

¹³⁹ Sobre la seva relació amb el gènere ha comentat: “La tentation de renverser les mythes m'intéresse, mais mon cinéma n'est pas mortuaire, il ne réagit pas en opposition à un genre éculé. Il cherche les liens, les histoires qu'il est encore possible de raconter avec un tel matériau, quasi obsolète.” (Jarmusch, a Higuinen; Joyard, 1999: 40)

¹⁴⁰ Compte, Miranda està parlant de Kitano Takeshi, però les seves afirmacions (si més no, les que incorporo aquí) són extrapolables.

estudis); i d'altra banda perquè, com ell mateix, en algunes de les seves pel·lícules recicla les senyes d'identitat dels gèneres per a altres usos (simbòlics, psicoanalítics, filosòfics, existencials...). (Costa, 2009) Els seus estils, però, no són equiparables, com el mateix director nipó certificava.

Suzuki, per cert, és l'únic dels directors comentats que no entra dintre de la categoria de *clàssic* del cinema japonès, però això no el situa al marge d'una certa japonesitat. En tant que retrats del seu temps i del seu país, les pel·lícules de Suzuki són indubtablement japoneses. Aquesta pertinença cultural es constata també en la influència que determinades expressions artístiques nipones exerceixen sobre el seu estil: l'estètica del teatre *kabuki* està present en la seva concepció de la posada en escena, a través dels colors forts, el desenvolupament de l'acció en escenaris obertament artificials i la interpretació no realista dels actors. (Prats, 2001) El cineasta se serveix dels seus recursos, però no és un tradicionalista.¹⁴¹ Al mateix temps, Suzuki beu de les fonts del cinema estranger. El protagonista de *Branded to Kill*¹⁴² (un film que avança al ritme del jazz de la banda sonora), per exemple, és el clàssic arquetip de *laconic loner*¹⁴³, icona del cinema negre nord-americà i de les *pulp fictions*. (Antoniou, 2004: 94) “With his use of Western iconography, Suzuki’s works are littered with references to and influences of Western popular culture. [...] The amalgamation of Japanese and American conventions and influences, and the way they are chewed up and spat up in Suzuki’s film[s], is part of [their] enduring allure.” (Antoniou, 2004: 95) Posteriorment, molts cineastes han digerit i reformulat el seu cinema, en especial el seu joc amb les convencions genèriques i el seu idiosincràtic estil visual. La seva signatura, però, continua sent inconfusible i particularíssima; un producte del seu context alhora que una extravagància.

¹⁴¹ En el sentit de promotor d'una cultura nacional i essencial. De fet, Hasumi Shigehiko (2001) considera que en certs aspectes Suzuki és un artista molt poc japonès. Per exemple en la seva representació de la naturalesa i la climatologia. “Los japoneses tienen un fuerte vínculo emocional con las estaciones, tal i como se expresa en la tradición literaria del *haiku*. Suzuki se aparta de la experiencia japonesa de la naturaleza: crea distancia mediante imágenes exageradas de lo natural. [...] En consonancia con su impacto dramático, utiliza la nieve como símbolo de lo permanente, la lluvia de lo que fluye sin cesar y las flores del cerezo de aquello que se lleva el viento.” (Hasumi, 2001: 11) El motiu seria que vol evitar que el simbolisme de l'estació pugui interferir en el desenvolupament de la història. Al contrari que en una pel·lícula d'Ozu, els personatges mai parlen de la calor que fa; tampoc apareix ningú eixugant-se la suor del coll com en un film de Kurosawa. “Ignoran rotundamente las estaciones de una manera muy poco japonesa.” (Hasumi, 2001: 9)

¹⁴² Pel·lícula estrenada, per cert, el mateix any que *Le Samurái* de Melville.

¹⁴³ “Decked out in an immaculate black suit, not a hair out of place, and his ever-present wraparound black shades concealing his eyes – Hanada is a man of few words.” (Antoniou, 2004: 94)

De tal Mizoguchi, tal Jarmusch

Jarmusch no cita explícitament Mizoguchi Kenji en les seves pel·lícules sinó que ho fa en diverses entrevistes. Ja hem vist que el considera artífex d'un cert cinema «d'enmig», que el cineasta d'Akron tant admira i practica. Mizoguchi comparteix amb el primer Jarmusch (i també amb Ozu) “une simplicité déconcertante, et quasi-rosselinienne” (Rivette, 1958: 29), “una economía de medios que produce vértigo” (Guarner, 1994: 313); potser el gran element unificador de la seva obra (fruit, això sí, d'un sofisticat procés de depuració).¹⁴⁴ En el pla estilístic emprà un sistema que per les seves característiques (plans-seqüència o de llarga durada, imatge distanciada, elaborats moviments de càmera, profunditat de camp) rebutja el *découpage* clàssic, ja que suposa “un privilegiare le forme del montaggio interno, un invitare lo spettatore a uno sguardo più crítico ed attivo.”¹⁴⁵ (Tomasi, 2000: 7) Això li ha valgut la consideració de cineasta *modern*¹⁴⁶, a pesar de certa controvèrsia en aquest sentit¹⁴⁷. Alhora, però, Mizoguchi no abandona mai del tot els recursos del model de representació *clàssic*, i hi recorre quan ho considera oportú (el muntatge en angle invers, primers plans).¹⁴⁸ Precisament, la seva força expressiva “sta anche nella sua capacità di individuare, con gradazioni diverse, dei fertili punti di mediazione fra antitetiche modalità di rappresentazione.” (Tomasi, 1998: 12)

¹⁴⁴ El seu llegat també és reconeixedor, malgrat la seva diversitat, gràcies a altres trets d'identitat molt acusats: els temes i gèneres que aborda són limitats, els seus plantejaments dramàtics es repeteixen, (Santos, 1993: 46) així com certes figures d'estil, i representa una manera gairebé única “di «porgere le cose allo spettatore»”. (Tomasi, 2000b: 9) Per a Dario Tomasi (2000), la coherència i l'eclecticisme, encara que sembli paradoxal, defineixen l'obra de Mizoguchi.

¹⁴⁵ De vegades, la imatge distanciada pot impedir l'eficaç lectura del contingut del pla per part de l'espectador, a la contra, per tant, de la claredat expositiva que és bandera del model dit *clàssic*. (Tomasi, 2000b: 9)

¹⁴⁶ Segons el propi Tomasi (1998: 12), Mizoguchi seria “un istintivo precursore” de la modernitat cinematogràfica dels anys seixanta. En definitiva, un mestre per als Rohmer, Godard i companyia que el donarien a conèixer a Occident.

¹⁴⁷ “Mizoguchi, like Ozu, made fully matured films before World War II, and both directors have been considered quite traditional by Japanese critics and by the majority of non-structural Western critics. [...] the recent criticism of Japanese film has indeed jumped too far ahead in labeling [Mizoguchi] a modernist precisely because it has not sufficiently made use of the Japanese context.” (Cohen, 1978: 110)

¹⁴⁸ M'interessen més les qüestions de llenguatge, però Tomasi afegeix que Mizoguchi també mostra certes contradiccions en els seus temes. D'una banda, denuncia la marginació de les dones en la societat patriarcal japonesa, però alhora “è palesemente vittima di una concezione trascendentale della donna, che, nel suo mitizzarla, la rappresenta ancora una volta come un oggetto, sebbene di un oggetto di culto e d'ammirazione ora si tratti.” (Tomasi, 2000: 7)

Quan Jarmusch filma *Stranger Than Paradise* usant un pla per a cada escena, ho fa com a resultat de les condicions de producció, doncs era necessari estalviar temps i diners. Hi ha també, però, un pensament estètic al darrera. Ho certifica aquesta declaració (a Herrero; Fernández, 1982: 112):

intentamos utilizar las limitaciones como un medio de intensificar la historia. [...] El hecho de reducir todo al mínimo, nos obligó a realizar cada toma lo más sencillo y bello (austero) posible, mientras intentábamos reforzar el «sentimiento» central de cada escena. Las limitaciones han llegado a ser muy importantes para mí [...]

Jarmusch ja havia volgut filmar *Permanent Vacation* donant-li “un caràcter estàtic, con tomas largas como ciertas películas japonesas e italianas que había visto” (Jarmusch, a Sánchez, 2004: 313). Però mai no va dur tan lluny com Mizoguchi aquest plantejament. Burch (2008: 85) considera Mizoguchi “el más grande organizador de la plástica interior del plano que el cine haya nunca conocido”. El director cuida fins al detall la posició i la postura dels personatges (si estan dempeus o asseguts, i demés), així com els seus moviments. Tot plegat sempre en relació a l'angle i la distància des dels quals els captura la càmera. “El pictoricismo característico es uno de los rasgos comunes de toda la obra de Mizoguchi. Su capacidad para generar atmósferas a partir de composiciones plásticamente elaboradas le valieron la descalificación de algunos colegas suyos, quienes desdeñaban su producción por considerarla trasnochada.” (Santos: 1993, 79-80) Però Mizoguchi no es limita a crear bells quadres estàtics. Entre el 1936 i el 1942 la dinàmica de les seves obres es defineix per una alternança entre estaticisme-moviment-estaticisme, amb la qual “suple sin ningún tipo de reparo la fragmentación espacial característica del cine hollywoodiense.” (Santos: 1993, 88) És a dir, el pla sovint trenca la seva quietud per a seguir les evolucions de l'acció (els moviments dels personatges), i així varia constantment. Com indica Tomasi (2000b: 15), Mizoguchi privilegia el muntatge intern dels plans, la successió de diversos quadres determinats pels moviments de la càmera i pel posicionament dels personatges. En particular, Mizoguchi acostuma a crear una mena d'«espai elàstic» en la imatge, que els seus personatges componen en moure's cap al fons o cap al primer pla de l'enquadrament.¹⁴⁹

¹⁴⁹ Els espais domèstics japonesos (les cases tradicionals) es presten a aquest tractament de l'espai. Només cal obrir o tancar els *fusuma* (portes lliscants) per a modificar la naturalesa espacial del pla. Mizoguchi se'n va aprofitar, com la majoria de cineastes japonesos.

El pla de llarga durada era una tècnica habitual dels pioners del cine japonès. Entre altres coses, facilitava la tasca explicativa del *benshi* (narradors *in situ* que acompanyaven les projeccions de films). La motivació més pragmàtica dels famosos plans-seqüència de Mizoguchi té a veure amb la seva manera de treballar amb els actors, als quals donava llibertat per a, com diu Santos (1993: 84) basant-se en les idees de Hisakazu Tsugi, augmentar l'impacte emocional d'algunes escenes i afavorir la síntesi; en aquest sentit, “el plano contenido es, para Mizoguchi, más una experiencia aplicada que una teoría artística.” Ho confirma Sato (2008: 157): Mizoguchi creia fonamental que els actors es trobessin els uns davant dels altres durant la interpretació, i per aquest motiu rebutjava els primers plans. Era de la mena de directors que basa el seu treball en les interpretacions, i no en la càmera, com per exemple Ozu Yasujirô. El propi cineasta comentava que va començar a usar aquest sistema en la recerca

de una expresión más precisa y específica de los momentos de gran intensidad psicológica. En la curva de una escena, si acaba de surgir, con una densidad creciente, un “acorde” psicológico, no puedo cortarlo repentinamente y sin remordimiento; así que lo intensifico prolongando la escena el tiempo que sea posible. [...] me vi naturalmente abocado a elegir esa técnica por el mero deseo de evitar el método clásico, pero manido, de la descripción psicológica mediante el primer plano. (Jarmusch a Simsolo, 2008: 68)

En el cas de Jarmusch, és la recerca d'un determinat to allò que condiciona en bona mesura el recurs. “The long take is an essential tool for [his] offhand, languorous cinema. The long take's appeal [...] is its ability to place an audience in the same wry, detached mood as the film's characters, and possibly the director himself.” (Rowin, 2005)

Però el pla contingut no seria només una opció dramàtica, sinó també contemplativa. Per a alguns autors, incrementa l'objectivitat i el realisme de l'escena. (Santos: 1993, 87)¹⁵⁰ “[I] *long take* in campo medio e lungo segnano il trascorrere del tempo in un senso letteralmente palpabile, ne rendono sensibile il passaggio senza alcuna manipolazione.” (Tomasi, 1998: 81) Mizoguchi “filma con planos secuencia a fin de captar lo real y lo indecible mediante la duración, sin eliminar nunca lo atroz, lo vulgar y lo sórdido; lo que explica la extraña belleza del conjunto, tan opresiva como terrible, lejos de las concesiones del melodrama naturalista” (Simsolo, 2008: 28). Cal

¹⁵⁰ D'acord amb Santos (1993, 88), “El trazo de Mizoguchi vincularía a este cineasta [...] con la tradición realista ponderada por Bazin”.

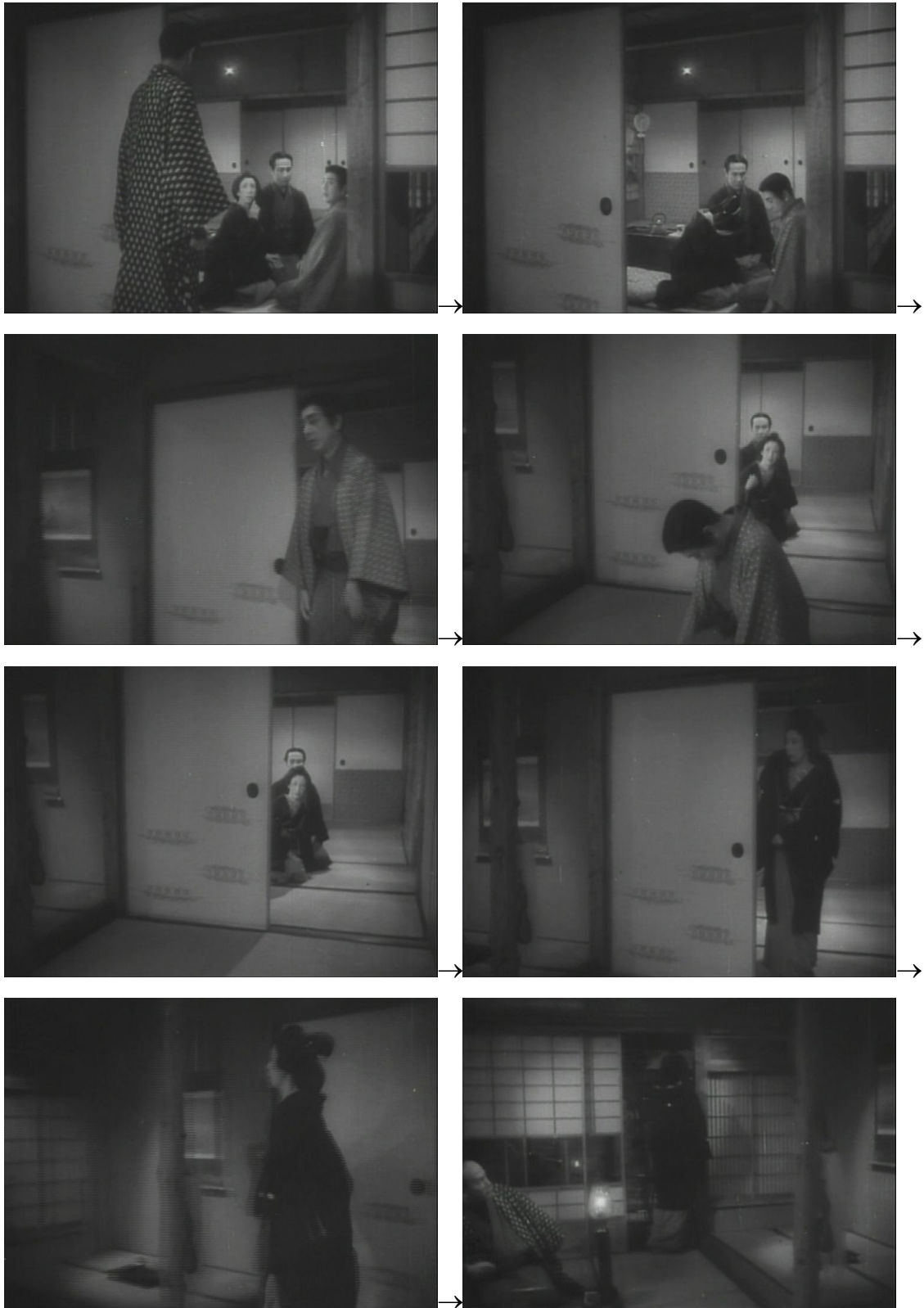
reconèixer, malgrat tot, la notable manipulació a què el cineasta sotmet les seves imatges, a través d'un procés de selecció tant dels elements que apareixen en el quadre (i els que no) com de la seva disposició i moviment, establerts a consciència i plens de sentit. El resultat és l'aparició d'un *punt de vista* o concepció de la realitat.¹⁵¹ Una bona mostra la trobem en una escena de *The Story of the Last Chrysanthemums* (*Zangiku monogatari*, 1939). Kikunosuke, el fill adoptiu d'una important família teatral, és portat davant del seu pare per a donar explicacions sobre les seves freqüents escapades per a anar a trobar-se amb una dona de classe baixa amb qui manté una relació sentimental. L'escena completa de la discussió (de més de cinc minuts) succeeix en l'interior d'una única cambra –si bé subdividida en dos espais–, i està filmada de manera contínua sense fragmentar la imatge, però l'elasticitat d'aquesta permet presentar uns quants *plans* o situacions espacials. Comença amb l'entrada del protagonista a l'habitació acompanyat de la seva mare; la càmera fa una lleu panoràmica per a seguir-lo fins que seu; en front té el seu oncle i el seu pare adoptiu, però encara no els veiem; quan el pare indica a en Kiku que s'acosti i aquest obeeix, la càmera es mou de costat fins a enquadrar els quatre protagonistes, que seuen col·locats en forma de creu; Kiku queda de perfil i a la dreta (el centre de la imatge l'ocupa un llum subjectat al terra), però és el centre de l'escena, no només perquè concentra les mirades de la resta d'individus, sinó també perquè aquests no són sempre visibles, doncs es tapen els uns als altres conforme prenen o no la paraula; en cert moment, l'oncle i la mare s'enduen en Kiku a l'habitació contigua, clarament visible a través de la porta corredissa oberta, i allí tornen a seure per a parlar; la càmera els segueix amb una panoràmica, però roman a l'espai inicial; els personatges queden ara emmarcats per l'obertura del *fusuma*, que comprèn la meitat dreta de la imatge (aproximadament); el pare queda fora del quadre, però la seva presència (dramàtica) és innegable a través de l'espai que queda buit (i recordada per alguna mirada furtiva de la mare cap a l'esquerra del pla); de sobte, el patriarca fa acte de presència (per a sentenciar l'expulsió del fill de la família) i immediatament torna a desaparèixer; ja no el veurem més, doncs quan en Kiku el segueix, entrant de nou a la seva estància, la càmera es concentra en ell i en els altres dos que observen des del fons; fins i tot quan en Kiku s'acosta al pare sortint del quadre, la càmera es manté estàtica; sentim la discussió en *off* (incloent el so d'una porta que s'obre), i només *ens girem*

¹⁵¹ Per a Català (2001: 343) l'anomenat pla-seqüència no fa altra cosa que emmascarar el dispositiu de la representació. En aquesta mena de segments, diu, "tiempo y espacio se han unificado y, por tanto, al desaparecer la heterogeneidad de los elementos compositivos que marcaban la existencia de la operación lógica, así como la capa temporal autónoma que la denunciaba, el conjunto vuelve a naturalizarse."

quan la mare entra de nou a l'habitació, per a constatar que el seu fill ha marxat. (FIGURES 96 A 111)¹⁵²



¹⁵² Als ANNEXOS es pot consultar el vídeo de l'escena.



(FIGURES 96 A 111: *The Story of the Last Chrysanthemums*)

Vull destacar dues coses d'aquest pla-seqüència. En primer lloc, el dinamisme de la imatge, aconseguit mitjançant els moviments de la càmera i els actors, que

col·laboren per a permetre l'evolució interna del quadre, o una mena de muntatge orgànic de gran rigor. (Santos, 1993: 182-4) La no fragmentació, doncs, no és impediment per a observar l'acció des de diferents perspectives (a través de més d'una composició), cada una amb la seva càrrega dramàtica pròpia. També crida l'atenció el joc que s'estableix entre allò que hi ha en el camp visual i allò que en queda al marge: es provoca una tensió, que actua dramàticament, entre aquests dos aspectes de la imatge tot superposant capes d'acció de manera que unes *llisquen per sota* les altres. La simplicitat de l'estil de Mizoguchi, per tant, és en realitat el fruit d'una gran elaboració.

Jarmusch, en canvi, realitza *Stranger Than Paradise*, pel·lícula famosa per no comptar ni amb un sol contra-pla, a partir d'un nombre menor de recursos (la qual cosa no vol dir que no aconseguís una gran expressivitat). La seva primera decisió va ser deixar la càmera estàtica i gairebé immòbil: “A moving camera forces the eyes of the viewer to move along with the image, it imprisons your gaze. But my film has nothing to do with such arbitrary movements – it’s about observing, about watching the hero in almost voyeuristic fashion.” (Jarmusch, a Thiltges, 2002)

Amb aquest pla estàtic i sostingut, Jarmusch filma situacions en què aparentment no succeeix res; “muestra una superficie, un cuadro de composición calculada” (Viejo, 2001: 59). Quan en Willie rep la visita de la seva cosina d'Hongria, l'Eva, no està gaire entusiasmada per haver-la d'acollir temporalment a casa seva. Amb el pas dels dies, però, la seva freda actitud inicial vers la noia anirà modificant-se progressivament, fins el punt que el dia en què ella ha de marxar al Willie li sabrà greu. Jarmusch mostra aquesta evolució en la relació de la parella a través d'un seguit d'escenes quotidianes¹⁵³ en què els personatges realitzen activitats banals com mirar la televisió, menjar o passar l'aspiradora a l'apartament. (FIGURES 112 A 125)¹⁵⁴

¹⁵³ La seqüència només es veu interrompuda una vegada per a introduir l'Eddie, el millor amic d'en Willie, que arriba a casa d'aquest darrer per a convidar-lo a anar a l'hipòdrom i coneix l'Eva.

¹⁵⁴ Als ANNEXOS es pot consultar el vídeo d'una part de la seqüència.





(FIGURES 112 A 125: *Stranger Than Paradise*)

Són nou moments, tots visualitzats a través d'un únic pla; en set d'ells la càmera manté la posició, realitzant només lleugeres correccions que permeten mantenir els personatges ben centrats en la imatge; en un altre, es duu a terme una curta panoràmica que acompanya l'Eva des del seu llit fins la finestra de l'habitació, i de seguida es recupera l'enquadrament inicial; un darrer pla es desmarca de la quietud de la resta i voleteja (amb panoràmiques, sense recórrer al *travelling*) pel pis d'en Willie seguint l'Eva mentre neteja una mica el lloc. Jarmusch no és estricte en l'aplicació de la tècnica (el seu no és un projecte paramètric), però la tendència vers la quietud és clara. Una quietud que ve donada no només per la manca de moviment extern –la càmera– sinó també intern –dels actors en el quadre. L'Eva i en Willie pràcticament no es mouen en les seves interaccions, i gesticulen mínimament¹⁵⁵ (això és especialment acusat en les seqüències en què els observem mirant la televisió apàticament). El dinamisme de les escenes, doncs, “no viene determinado por lo que hay dentro del plano, sino por la secuencia siguiente o la anterior” (Viejo, 2001: 59). Jarmusch acumula la informació amb comptagotes; cada escena juga el seu paper aportant un o dos elements, i només la visió del conjunt possibilita apreciar una progressió; “las escenas acostumbran a manifestarse en un momento concreto, cuyo inicio y cuya conclusión queda fuera de sus límites visuales” (Català, 2001: 315). La (*moderna*) construcció del film és bàsicament seqüencial; “el tiempo interescénico se conviere en dramáticamente significativo y se

¹⁵⁵ En el següent apartat, veurem alguna cosa més de l'estil interpretatiu en els films de Jarmusch.

manifiesta en forma de elipsis manifiestas¹⁵⁶.” (Català, 2001: 315) Som força lluny dels plans continguts de Mizoguchi, vinculats al paradigma *clàssic*¹⁵⁷, pels quals la labor principal del muntatge¹⁵⁸ s'efectua en l'espai de l'escena i el temps és sempre intern, ja que té un principi i un final dintre del límits escènics. (Català, 2001: 315) Som davant, doncs, de dues fenomenologies ben dispars.

De tal Kurosawa, tal Jarmusch

Kurosawa és l'únic director japonès de la seva generació que ha vist estrenades les seves pel·lícules en sales comercials d'Occident i el que més ha influït en produccions occidentals. Hollywood ha fet *remakes* de *Seven Samurai* (*Shichinin no samurai*, 1954) (*Magnificent Seven*, 1960, John Sturges) i *Rashomon* (1950) (*The Outrage*, 1964, Martin Ritt), malgrat que es tracta de versions protocol·làries, atentes sobretot a l'anècdota argumental. Més substància i impacte va tenir la nova versió de *Yojimbo* (1961) feta per Sergio Leone, titulada *Per un pugno di dolari* (1964). “Leone, con el fin de lograr un ojo exterior de cinéfilo sobre América y el *western*, tuvo que buscar en otra parte (las películas de samuráis japonesas) para efectuar un injerto que asegurara la transmisión. Para que haya evolución en el seno de un género, a costa de una mutación, algunas veces es precisa una operación de mestizaje que consiga que el cuerpo respire de otro modo y se transforme.” (Tesson, 2008: 72) Per això Kurosawa serà admirat per una nova generació de directors cinèfils –Spielberg, Coppola, Lucas, Scorsese–, i té una influència implícita en el cinema policíac del hongkonguès John Woo, “prefigurado en el cara a cara entre el policía y el bandido de *El perro rabioso*” (Tesson, 2008: 72).¹⁵⁹

¹⁵⁶ Les famoses foses a negre.

¹⁵⁷ En tant que cobreixen totes les accions que, en l'àmbit clàssic, s'estructurarien en diversos plans.

¹⁵⁸ Insistim en que n'hi ha, malgrat que no es manifesti en forma d'una successió de plans.

¹⁵⁹ Se'n podrien anomenar més, doncs la moderna estructura expositiva de *Rashomon* encara inspira directors tan dispars com Tarantino o Víctor Erice. (Puigdomènech; et al., 2010: 29) Tesson també destaca la marca deixada en Clint Eastwood (protagonista, per cert, de *Per un pugno di dolari*): “Movido por su deseo de prolongar la edad clásica del cine americano (el héroe y sus valores), la herencia del cine de Howard Hawks i John Ford hallará, en él, el punto de encuentro con el cine de Kurosawa, que a su vez también se mostró receptivo con esta parte del cine americano. [...] El deseo de conciliar heroísmo y humanismo constituye el vínculo profundo entre Eastwood y Kurosawa.” (Tesson, 2008: 72)

No és estrany, per tot això, que quan a finals dels seixanta Kurosawa té problemes per fer pel·lícules al Japó, intenti (infructuosament, malgrat les ofertes) treballar amb productors americans. “[N]ingún

Ja hem vist que el nom de Kurosawa apareix en els agraïments de *Ghost Dog* i que és invocat en la realització de *Dead Man*, però s'ha de reconèixer que costa de veure la influència del mestre *clàssic* japonès en dos treballs que representen l'antitesi dels gèneres *clàssics* en què es recolzen. Aparentment, l'estil d'un i altre director es troben a les antípodes dintre del marc del cinema narratiu. El cine de Kurosawa es caracteritza, al contrari que el de Jarmusch, pel recurs a les tècniques més diverses i un gran afany per crear imatges vigoroses i expressives, que Vidal (1992: 57) explica així:

El trabajo de Kurosawa procura mantener el equilibrio entre lo que cuenta y cómo lo cuenta. Su cine no es el de un delicado estilista. La fuerza de las imágenes de sus películas hunde sus raíces en la enérgica vehemencia preocupada siempre por transmitir ideas visualmente, con la mayor contundencia posible. Las películas de Kurosawa se construyen a partir de historias fuertes, repletas de situaciones cargadas de sentido y estructuradas sólidamente con un afán exhaustivo y unas maneras significantes totalmente libres. Para conseguir lo que pretende echa mano de lo que le conviene, del *flash-back* visual o sonoro, del *flash-forward*, de la cortinilla o de la elipsis por corte directo, que cortocircuitan la transparencia y que no ha dejado de practicar hasta muy avanzada su filmografía. Esto otorga a algunas de sus películas un aspecto aparentemente invertebrado, como hecho a impulsos desprovistos de una visión de conjunto, pero que jamás menoscaba su rigor estructural.

“Soy el tipo de persona que trabaja con pasión y se entrega en cuerpo y alma a lo que hace. Me gustan los veranos ardientes, los inviernos helados, las lluvias torrenciales y las grandes nevadas. Todo ello aparece en mis películas. Me gustan los extremos porque los encuentro más vivos”, sentencia Kurosawa (a Vidal, 1992: 137). Per a ell, com per a Fuller, Huston, Joseph H. Lewis, Ford i Hawks, homes amb qui habitualment se'l compara, “una película es un campo de batalla, un descampado sin trincheras donde todo vale y el mundo se ha convertido en otra cosa. La ficción se ha transformado en un ritual, una mezcla de silencio y de furia (de miradas y golpes, o de amor y balas) cuya finalidad es la creación artística.” (Sánchez, 1999: 6) Sense dubte, és aquesta actitud i la personalitat que infon a les obres¹⁶⁰ allò que fascina Jarmusch (també en el cas –ho hem vist– d'un dels cineastes aquí esmentats, Samuel Fuller). Segurament el propi Jarmusch, acostumat a treballar amb afectat per les restriccions, ha sentit en alguna ocasió que lliurava una guerra per a acabar les seves pel·lícules. Però no hi ha dubte, tampoc, que el

cineasta japonés ha tenido una relación tan turbulenta, y a la vez tan fructífera, con Occidente como Kurosawa.” (Sánchez, 1999: 15)

¹⁶⁰ Per a Dick Hebdige (2004: 16) l'estil és “un gesto de desafío o de repulsa [...]. Indica un Rechazo.”

gest resultant, en el seu cas, és ben diferent d'aquell dels directors citats. Kurosawa explica que quan va rodar la seva primera pel·lícula es negava als realitzadors la més mínima llibertat d'expressió, cosa que el va dur a pensar en exagerar els efectes purament cinematogràfics. “En aquella época se consideraba que la mejor cualidad del arte japonés consistía en una especie de simplicidad, de sobriedad, en una ausencia de todo artificio. Todavía hoy [1966] se sigue pensando lo mismo. Y por eso se me reprocha una cierta «exageración». Pero yo creo que hay cosas que conviene exagerar.” (Kurosawa, a Vidal, 1992: 119) “Esa “exageración” se traduce en un cine vital, exuberante y “extravertido”, en el que abundan las situaciones violentas y dramáticas (sin que por ello falten inesperados toques de humor) y que articula su discurso en una puesta en escena también muy física y vivaz.” (Fernández Valentí, 2003b: 96)¹⁶¹



(FIGURA 126: *Seven Samurai*)



(FIGURA 127: *Ran*)



(FIGURA 128: *Throne of Blood*)



(FIGURA 129: *Rashomon*)

Les diferències d'aquest estil amb el de Jarmusch, auster i desdramatitzat, són ben evidents. Una mostra gràfica la trobem en l'expressió dels actors en les pel·lícules

¹⁶¹ O com diu Sergi Sánchez (1999: 16), “El cine de Kurosawa habla con voz grave y exceso de testosterona.” Cal afegir, malgrat tot, que al final de la seva carrera, la seva obra passa de l'exteriorització i la tensió febril a un repliegament en sí mateix, que no és una renúncia, sinó “une forme de lucidité à l'occasion teintée d'ironie.” (Niogret, 1995: 117-8)

d'un i altre. Són famosos els gestos exagerats dels intèrprets kurosawaïans, amb Mifune Toshirô al capdavant. (FIGURES 126 A 129)¹⁶² Sotmesos a situacions extremes (de les quals la tragèdia shakespeariana n'és una bona font), els personatges del director japonès reaccionen de forma explosiva.

L'allunyament del naturalisme en Kurosawa el trobem també en Jarmusch, però en la direcció contrària. La (in)expressivitat¹⁶³ quasi-keatoniana dels seus personatges (FIGURES 130 A 133)¹⁶⁴ és producte de les *històries mínimes* que protagonitzen, així com d'una voluntat de relatar una desafecció entre els individus i el seu entorn, un procés (o estat) d'alienació o tedi existencial (hi aprofundirem més endavant, a III-2.3.).



(FIGURA 130: *Broken Flowers*)



(FIGURA 131: *Dead Man*)



(FIGURA 132: *Mystery Train*)



(FIGURA 133: *The Limits of Control*)

Un altre dels aspectes que més distingeix Kurosawa de Jarmusch, i també de directors com Ozu o Mizoguchi, “es la profusión de situaciones en la urdimbre de sus películas” (Vidal, 1992: 46). En la postguerra, indica Tassone (1981), Kurosawa inicia una fase de recerca. Resultat: l'aprofundiment psicològic en els personatges que s'acompanya d'una ampliació de l'estructura narrativa. En una fase inicial prevaldrà un

¹⁶² Als ANNEXOS això s'il·lustra amb una escena de *Rashomon*.

¹⁶³ Utilitzo la idea d'*inexpressiu* en el sentit col·loquial de 'mancat d'èmfasi'. Per suposat, una actuació de *to baix* té també motivacions expressives, si bé d'una índole particular.

¹⁶⁴ Als ANNEXOS això s'il·lustra amb una escena de *The Limits of Control*.

muntatge analític de fragments breus, i després “l'autore si orienta verso ampie sequenze sinfoniche da grande romanzo” (Tassone, 1981: 68). Diverses pel·lícules tenen estructures narratives complexes i elaborades, tot i que la fluïdesa dramàtica, la posada en escena i la dinàmica del muntatge no permeten que l'espectador es perdi. “Tous ses films le révèlent: la continuité dramatique, la rapidité du récit ont toujours été essentielles pour Kurosawa.” (Niogret, 1995: 83) *Rashomon* és un cas paradigmàtic, per les seves alteracions d'un mateix fet exposat diverses vegades; també és destacable *High and Low (Tengoku to jigoku, 1963)*, que combina una primera meitat amb un únic escenari i rodada pacientment gairebé en temps real (a la manera d'un drama *de càmera*), amb una segona en què l'acció es multiplica i s'accelera, endinsant-se en el terreny del *thriller*. Quan Jarmusch experimenta amb la narrativa (per exemple, a *Stranger Than Paradise*, la *història mínima*; o a *Mystery Train*, la reiteració per la via indirecta) ho fa sempre fugint de la intensitat i ampliant el nombre de suggerències, però no d'elements explícits.

De la mateixa manera, mentre Jarmusch es caracteritza, en els seus primers treballs, per beure de fonts artístiques vinculades a un cert realisme de la quotidianitat (com l'*Street Photography*), Kurosawa es decanta per plàstiques més estilitzades. L'estil del japonès destaca per la vocació pictòrica, que es fa evident “en la impecable construcción del encuadre y el uso del color¹⁶⁵” (Sánchez, 1999: 18). (FIGURES 134 I 135) D'igual manera que un pintor, “Kurosawa est attentif à la matière, la trame, la texture de ses images” (Niogret, 1995: 63)¹⁶⁶, “and this concern with texture is one of the things which gives the “Kurosawa-look”.” (Richie, 1970: 189) En els films de Kurosawa trobem diverses analogies pictòriques: “La composición del encuadre, la utilización del teleobjetivo para aplanar la imagen y restarle tridimensionalidad, la puesta en escena espectacular, la utilización del paisaje y del rostro humano como entes individuales, la nitidez del dibujo en los elementos del encuadre...” (Etxebeste, 2003: 76) Aquestes influències pictòriques provenen, principalment, de dues fonts: “la pintura tradicional japonesa, de un lado, y los impresionistas y posimpresionistas, de otro. No

¹⁶⁵ Inclosos el blanc i el negre, com li agradaria remarcar a Jarmusch.

¹⁶⁶ Animat sovint pel món de l'artifici i del somni (i del fantàstic), que acostuma a incorporar a les seves històries. (Niogret, 1995: 62)

obstante, estos influjos se interrelacionan y son indisolubles a la hora de analizar la “imagen Kurosawa”. (Etxebeste, 2003: 77)¹⁶⁷



(FIGURA 134: *Throne of Blood*)



(FIGURA 135: *Dreams*)

Les influències d'altres arts no s'acaben aquí. L'estil de Kurosawa també es basa en el teatre. “Kurosawa reivindica el teatre, i la seva predilecció pel rodatge en estudi li permet d'assumir plenament aquesta reivindicació. No hi ha res de sorprenent a això que el doblament, la confusió dels papers i el repartiment entre l'ombra i la llum siguin al centre de la seva obra.” (Niogret, 1995: 53)¹⁶⁸ Beu especialment de la font del teatre *nô*¹⁶⁹, que considera l'autèntic origen del teatre japonès, i que el va influir decisivament en fer *Throne of Blood* (*Kumonosu-jô*, 1957). “La arquitectura dramàtica del teatre *Nô* –dividida en tres temps: *jo* (introducció), *ha* (destrucció) i *kyu* (presa)–, essencial en la seva senzillesa, definia la arquitectura dramàtica dels seus guions, veritables simfonies “con tres o cuatro movimientos diferentes”, música per a la vista del públic (japonès o no) d'ara.” (Sánchez, 1999: 25) També el peculiar ús que feia del so i del ritme (que Bazin (1977) considerava específicament japonès), tenen relació amb les pràctiques del teatre *nô* que Kurosawa coneix bé. (Zunzunegui, 2003: 23)

¹⁶⁷ És important puntualitzar que “la influencia que la pintura ejerce en Kurosawa, al crear su particular imagen cinematográfica, no se reduce a una aplicación tangencial y analógica de los cuadros [sino que logra] una imagen cinematográfica plena, sin anclajes en las demás disciplinas.” (Etxebeste, 2003: 78)

¹⁶⁸ Per a una anàlisi detallada de la relació entre el cinema de Kurosawa i el teatre (especialment el japonès tradicional) es pot llegir el capítol quart de Niogret, 1995.

¹⁶⁹ Kurosawa detesta el *kabuki* “for its lack of reality” (citat a Yoshimoto, 2006: 111), mentre que aprecia altres formes de l'art escènic japonès, com el *kyôgen* (un tipus de teatre còmic vinculat al *nô*), la influència del qual és visible a *Ran* (1985) en el llenguatge i els gestos de Kyomai, l'idiota; a més, el paper de Tsurumaru està interpretat per un actor de *kyôgen*. (Yoshimoto, 2006: 111)



(FIGURA 136: *Dead Man*)



(FIGURA 137: *Broken Flowers*)



(FIGURA 138: *The Limits of Control*)

Darrerament, és cert, Jarmusch està cultivant un estil visual que també accentua l'artifici de la imatge, ja sigui a través d'una fotografia d'ecos expressionistes a *Dead Man*, d'una vivaç (i simbòlica) utilització dels colors a *Broken Flowers* o d'una concepció geomètrica de les composicions a *The Limits of Control*. (FIGURES 136 A 138) En aquesta última, a més, tant l'estructura narrativa com la planificació dels enquadraments i el muntatge, basats en la reiteració i les variacions sobre un conjunt de patrons (argumentals i visuals), motiven la percepció d'una obra quasi-paramètrica, la més autoconscient (per metalingüística) de les realitzades fins la data per l'autor. Hi destaca més que mai la *dimensió musical* que Jarmusch defensava per a tota creació fílmica (veieu III-2.1.), i que Santos Zunzunegui (2003: 23) identifica també en l'obra de Kurosawa a través de la seva personalíssima gestió de l'increment i disminució dels ritmes, així com de “la sabia combinación entre repetición y diversidad del conjunto de parámetros movilizados en la puesta en escena”, que “se superpone[n] siempre al estricto nivel narrativo. De esta manera se contribuye a explicitar una fuerte voluntad formal que constituye en auténtica “música visual” el conjunto de rasgos audiovisuales manipulados por el cineasta antes, incluso, de que éstos se configuren como figuras de un relato.”

La *música* de Kurosawa, però, no és tan estrident com la de Jarmusch, que vol provocar sensacions d'estranyesa (i d'estranyament) en l'espectador a través dels

enquadraments i disposicions d'elements forçades (ho hem vist), de les interpretacions dels actors (també), dels personatges i les localitzacions (ho veurem), de la música (la de veritat, com a *Dead Man*, on Neil Young composita una partitura improvisada de tons melancòlics i discordants), i també del canvi de pla, com en el cas de les sobtades el·lipsis analitzades més amunt. Kurosawa, per a qui el muntatge d'una pel·lícula era l'aspecte més crucial de la seva composició¹⁷⁰, “is most concerned with the ‘flowing’ quality which a film must have. [...] The cut is usually invisible in the Kurosawa picture and the consequent ‘flow’ of images is responsible for much of the impact of the film. [...] Kurosawa’s major editing innovations are concerned with: the amount of time an image remains on the screen; the continuity from one action to the other; and the placement of the cut.” (Richie, 1970: 193) No li agraden els plans que s'allarguen innecessàriament. Però si hi ha una bona raó per a una escena llarga, “then the scene becomes very long indeed, even if nothing is happening in it.” (Richie, 1970: 193)

La poc corrent expressivitat del cine de Kurosawa parteix del seu domini dels recursos del llenguatge, i també de la seva voluntat d'experimentació. “Kurosawa s'est attaché à utiliser tous les éléments possibles de la syntaxe cinématographique” (Niogret, 1995: 87)¹⁷¹, i “Very often [...] he will combine various techniques to create a new effect” (Richie, 1970: 189). La varietat del seu estil es trasllada també a la narrativa i als gèneres. “Kurosawa spazia dal filmo psicologico al giallo sociale-esistenziale, dal cinema epico-avventuroso [...] alla favola.” (Tassone, 1981: 69) A partir de *Rashomon*, “la alternancia de géneros es tan sistemática que casi parece un método para trabajar en continuidad.” (Vidal, 1992: 50) Més encara, Kurosawa tracta els gèneres transversalment (*Sanjuro –Tsubaki Sanjûrô* (1962)– és un film d'aventures i una comèdia), i experimenta amb fórmules i tons diversos. (Niogret, 1995: 75)

Bona part d'aquestes reflexions les podem abocar també en una anàlisi del cine de Jim Jarmusch... però també d'altres cineastes. En realitat, allò que ens identifiquen clarament no és pas una influència, sinó l'existència d'una marcada personalitat artística que, sovint, anomenem ‘autoria’. Si és cert, com hem anat veient, que Jarmusch, com Kurosawa, ha experimentat amb l'estructura narrativa, ha begut de les fonts d'altres arts, manté un concepte musical de l'estètica cinematogràfica i ha fet de l'eclecticisme i la renovació formal una marca de fàbrica, no ho és menys que el seu camí ha estat

¹⁷⁰ Va arribar a dir que “shooting only means getting something to edit.” (a Richie, 1970: 193)

¹⁷¹ Sempre obert a les noves tecnologies, va ser el primer en filmar una pel·lícula en Cinemascope, *Seven Samurai*.

sempre el de la contenció, inclús en els seus treballs més furiosos (*Dead Man*). El seu és un lirisme esquiú, mentre que Kurosawa (que cultiva el mateix gènere) *mostra* de manera directa, i practica el *cine d'extremes* del qual Jarmusch mira sempre d'escapar-se. Les seves són poètiques distanciades.

2.2.3. Conclusiones parciais: Influències, semblances o coincidències?

I have a lot of influences. Anything that moves me influences me somehow.

JIM JARMUSCH¹⁷²

Un estudi d'influències –allò que alguns anomenen «curiositat genealògica»– és un terreny difícil, doncs sovint resulta metodològicament infructuós. “Al fin y al cabo, nunca podremos llegar a conocer ni la auténtica fuente, ni las motivaciones de la toma en préstamo, ni el sentido unívoco de la figura [incorporada]. Nos hallamos ante un texto y un determinado conjunto de hechos culturales que, tal vez, están correlacionados con ese texto.” (Iampolski, 1996: 9)¹⁷³ Amb una mica d'enginy és relativament senzill arribar a donar explicacions plausibles del fenomen, la certesa de les quals, però, pot quedar en entredit. En una de les seves històries del Pare Brown, un entranyable cura dotat per a la investigació criminal, G. K. Chesterton presenta una interessant situació que pot evidenciar allò que vull dir. Se'ns hi explica que, requerit pel seu amic el detectiu Flambeau, el clergue es dirigeix a un castell escocès amb la intenció d'aclarir la misteriosa mort del seu propietari, lord Glengyle. A la seva arribada, li exposen els fets, entre els quals hi ha la relació dels objectes trobats a la casa, un munt de coses (des d'espelmes sense canelobres fins a piles de rapè) «inconnexes i inexplicables», segons el detectiu. De seguida, malgrat això, el Pare Brown és capaç de trobar una explicació coherent per a la presència de tan heterogeni inventari. Flambeau es meravella de la clarividència del seu amic, però al moment aquest el desconcerta assegurant que l'explicació que acaba de donar no és certa; només volia demostrar que era possible connectar els objectes malgrat la seva aparent absurditat. Acte seguit, proporciona una

¹⁷² A Hetzberg, 2001: 13

¹⁷³ Iampolski (1996: 9) arriba a assegurar que “la aspiración a llegar a saber qué procede de qué, [...] no explica nada”.

nova explicació, que també desmenteix, i finalment una tercera, que tampoc serà la correcta. Com a conclusió, afegeix: «*I only suggested that because you said one could not plausibly connect snuff with clockwork or candles with bright stones. Ten false philosophies will fit the universe; ten false theories will fit Glengyle Castle. But we want the real explanation of the castle and the universe.*»¹⁷⁴

L'anècdota del Pare Brown ens serveix per a advertir la facilitat amb què es poden elaborar *falses teories* perfectament versemblants sobre qualsevol tema. La discriminació de les evidències, la sobrevaloració del seu paper o una mala interpretació en són causes habituals. És necessari, per tant, que en un territori pantanós (com el de l'estudi d'influències) ens assegurem de trepitjar sobre terra ferma. Dic tot això perquè aquesta necessitat em porta a assumir que alguns dels casos analitzats en els punts immediatament precedents han de ser descartats de cara a les reflexions finals, doncs no es mostren concloents. Ja havíem advertit d'entrada que el simple fet que Jarmusch parli del seu interès per uns cineastes concrets (fins i tot citant-los en les seves pel·lícules) no ens diu res sobre el sentit de la seva obra ni sobre les formes que adopta.¹⁷⁵ La (puntual) adopció d'idees argumentals extretes d'aquests referents¹⁷⁶ tampoc és significativa; creure-ho seria caure en “la vieja idea de que la intriga narrativa de superficie y la dimensión temática de las películas, como elementos fundamentales que pueden ser tomados en préstamo, son lo que configura básicamente a un autor” (Zunzunegui: 2003, 23). Cal admetre que la forma de treballar de Kurosawa, el seu mètode expressiu, te poc a veure amb el de Jarmusch; i que les diferències també són considerables entre la poètica del cineasta nord-americà i aquelles de Mizoguchi i Suzuki.

Només en el cas d'Ozu fa l'efecte que és possible parlar de dos estils vinculats per conceptes formals similars, si més no en alguns aspectes. “I have contradictory tastes”, ens diu Jarmusch. “I like things that are very pure. Ozu's films or the films of Carl Dreyer [...]. Things that are messy appeal to me as well¹⁷⁷, but my own aesthetics tend to go toward a more kind of pure form of things.” (a Hetzberg, 2001: 118) Quedem-nos, doncs, amb el binomi Jarmusch/Ozu de cara a extreure les conclusions del tema que s'ha plantejat a l'inici d'aquest treball, i que en el darrer punt he volgut

¹⁷⁴ El conte, titulat *The Honour of Israel Gow* (1910), es troba disponible *online* al web de la Simon Fraser University de Vancouver: http://www.sfu.ca/~swartz/israel_gow.htm

¹⁷⁵ Ens ha servit només de pista per a iniciar la investigació.

¹⁷⁶ Com les escenes de *Branded to Kill* que apareixen a *Ghost Dog*; o, en la mateixa cinta, la idea d'una explicació diferent per als mateixos fets per part de dos personatges, que remet a *Rashomon*.

¹⁷⁷ Podem pensar en Suzuki i, en certa manera, també en Kurosawa.

concretar amb el cas de la *influència japonesa* en Jim Jarmusch: la possibilitat d'un intercanvi cultural en el diàleg entre estils cinematogràfics.

L'afinitat de Jarmusch amb Ozu, recordem-ho, es concreta en diferents nivells. Ambdós aposten per l'austeritat en els recursos (Jarmusch, sobretot, en els seus primers films, i Ozu en els darrers). Comparteixen també un interès en la representació més que en la trama (l'atenció se centra en els aspectes menys dramàtics de la història –profusió de converses estàtiques–, i els moments climàtics poden arribar a ser obviats), així com en l'expressió del temps real (es deixa *respirar* les escenes i els personatges, donant-los espai per a evocar i parlar, respectivament). Finalment (i parafrasejant Geist (1983) quan parla de Wim Wenders), la sensibilitat de Jarmusch cap als principis estètics és molt propera als principis derivats del Zen (el *ma* i el *mu*) que en certa forma regirien l'art d'Ozu.¹⁷⁸

Tot plegat, és evident, no condueix a la confusió de les obres d'un i altre director. La *identitat visual* d'ambdós divergeix i és molt marcada en cada cas; entren recursos tècnics diversos i treballen en sistemes de producció molt allunyats¹⁷⁹; els seus temes (els concrets) són també força diferents. Això no invalida l'equiparació, tan sols confirma que les influències no són necessàriament ostensibles, i que moltes vegades tracen paràboles més que no pas línies rectes (per això sovint parlem de *paral·lelismes*, *inspiracions*, etc.). Originalitat i influència no estan renyides.

An *aesthetic text* initiates a diverse system of communication acts that can elicit an original response in a member of an audience. To evoke its response, an aesthetic text *overcodes* its expressive means and its context; such a text produces a surplus in both form and meaning. Overcoding occurs at a threshold between convention and innovation in the means of communication. [...] An aesthetic text thus enlarges culture and advances knowledge. (Goodwin, 1994: 1-2)

¹⁷⁸ Hem discutit ja (a III-2.2.1.4.) sobre la conveniència d'atribuir a Ozu un elevat grau de *japonesitat*, però aquí no importa tant si Ozu és o no expressió substancial d'una essència nacional com el fet que per a nosaltres, espectadors occidentals (incloent Jarmusch, com ha demostrat en moltes declaracions), “su cine produce un notable *efecto de sentido* vinculado con ese imaginario desde el que pensamos nuestra relación con una cultura que, a la vez, nos fascina y nos sitúa en posición de radical exterioridad.” (Zunzunegui, 1996: 155)

¹⁷⁹ Fem memòria d'allò que ens deia Josep Maria Català (2001: 48), que “Determinadas estructuras favorecen determinados resultados, independientemente de quien ocupe la posición de director. Esta persona podrá, con gran esfuerzo, mitigar la tendencia de los resultados, pero difícilmente conseguirá anularla en su totalidad.”

O com ho diu Iampolski (1996: 2): en una situació d'elevada inestabilitat, de dinamisme de la cultura, en una situació de creixent orientació vers la innovació cultural, “Lo nuevo y lo tradicional entran en una fusión dinámica, que en considerable medida resulta responsable de la producción de nuevos sentidos.” Hi ha qui creu que l'art es mou endavant, fent-se complexe sobre les bases del passat, però com demostra Cousins (2005) en el seu llibre sobre la història del cinema, les tendències van i venen, i mai arriben a desaparèixer perquè hagin estat substituïdes.

Els textos són concebuts essencialment com a objectes culturals: “durable, repeatable, classifiable, linked to other texts by relationships of descent (both textual and national) and generic similarity”, ens diu Bauman (2004: 2), que proposa veure la vida social

as discursively constituted, produced and reproduced in situated acts of speaking and other signifying practices that are simultaneously anchored in their situational contexts of use and transcendent of them, linked by interdiscursive ties to other situations, other acts, other utterances. The sociohistorical continuity and coherence manifested in these interdiscursive relationships rests upon cultural repertoires of concepts and practices that serve as conventionalized orienting frameworks for the production, reception, and circulation of discourse. (Bauman, 2004: 2)

Els complexos corrents culturals actuals (descrits a II-2.) no impliquen només els col·lectius. “It is at the same time perhaps more than ever before possible for individuals to become constructed in quite unique ways, through particular sets of involvements and experiences. [...] It may be that each of its varied components is shared with different sets of other people, yet to the extent that the repertoire is integrated [...] it becomes an individual matter” (Hannerz, 1996: 38-9).

Hannerz (1996: 62) es pregunta “to what extent the intellectual fertility of an encounter between cultures necessarily entails drawing more directly on the resources of both cultures (or whatever number is involved).” Per a Bordwell (1988: 17), recordem-ho, els elements més significatius del context d'un cineasta (aquells que contribuirien a donar forma al seu estil) són el model de producció i consum de cinema en què treballa, així com les normes formals al seu abast (la resta d'aspectes culturals arribarien al text ja *mediats* per aquests). El context immediat d'un film com *Permanent Vacation* és la cultura experimental del *downtown* de Nova York de mitjans dels setanta i primers vuitanta, encara sota la influència combinada del pop, el minimalisme i la

performance (heretats de l'avantguarda dels seixanta). De manera que “Jarmusch’s minimalist style, sympathy toward outsiders, ferocious wit, and rejection of pretensions recalls some of the best qualities of punk¹⁸⁰, as do his character’s blankness and inexpressiveness.” (Suárez, 2007: 20)¹⁸¹

Si vinculem el cinema de Jarmusch amb el corrent *modern*¹⁸², doncs, podem trobar una explicació alternativa per a la senzillesa estilística i la narració en temps real de *Stranger Than Paradise*, “technique de récit rarement employée à la lettre et presque entièrement liée à l’Histoire de cinéma moderne” (Elhem, 1988: 20). El cine modern segons Adriano Aprà (a Elhem, 1988: 15), “Il n’y a pas une méthode qui préexiste au tournage, aux lieux, à la réalité. C’est ça la modernité: le style naît des conditions telles que la réalité les impose”. Per això, finalment, allò que filma és *el temps*, el pas del temps. Per a representar el temps real, alguns cineastes (com Rossellini

¹⁸⁰ La relació entre Jarmusch i aquest moviment (sub)cultural ha estat àmpliament establerta. Participa d’aquesta escena com a músic (forma part d’un grup de música liderat per James Nares, un nom important d’aquesta tendència cultural) i com a cineasta. Col·labora en projectes d’altres, i els seus primers films “drew on the pool of talent associated with the downtown club/music/film scene” (Suárez, 2007: 20). Els *punks* eren autodidactes. Treballaven amb pocs recursos i improvisació. Van reintroduir el *contingut* al film experimental, i el van posar de nou en contacte amb les fonts populars. El seu cine és una recuperació de l’*underground* dels seixanta en estil, temes i autoconcepció. Dialogaven constantment amb la música *punk/new wave*. Els films es veien en clubs. “What emerges from this picture is an extremely collaborative scene, where artists worked across different fields and banded together around no-budget projects intended primarily for an audience that belonged to their immediate milieu.” (Suárez, 2007: 20) Jarmusch ha seguit treballant en el sistema de producció *punk*: treballa amb amics en règim de col·laboració, certa espontaneïtat i improvisació, i allunyament del *mainstream*.

¹⁸¹ A més, mentre estudiava literatura, Jarmusch s’havia interessat per la narrativa estructural, i n’incorpora alguns gestos en els seus treballs. (Suárez, 2007: 17) Des d’aquest punt de vista, els *espais* negres que situa entre les escenes de *Stranger Than Paradise*, respondrien més probablement a una concepció abstracta de la forma fílmica heretada de l’estructuralisme que no pas a una visió *zen* de la funció d’allò que està buit.

¹⁸² Viejo (2001) opina que el de Jarmusch no és un cinema postmodern (si més no, tal i com han definit la *postmodernitat* autors com Molina Foix i Charles Jenks), i el vincula més aviat amb la modernitat cinematogràfica, en el sentit en què l’entén Robert P. Kolker a *A Cinema of Loneliness*: autorreferencialitat, revisió crítica dels gèneres, restabliment d’una nova relació entre el text fílmic i el públic, distanciament emocional del director amb els seus personatges, negació d’un final conclouent i reconfortant... A pesar de la intertextualitat i les influències de camps diversos (cine, música, literatura...) de què fan gala les pel·lícules de Jarmusch, també Ródenas (2009: 20-1) dubta de la seva adscripció al postmodernisme per una sèrie de raons: “la preocupación de Jarmusch por lo estrictamente humano, su intento por dotar a lo cotidiano de un elemento mágico o, al menos, de un carácter unificador entre las personas [...]. Su dimensión moral –que no moralizante–, así como su tratamiento del mestizaje racial, cultural y económico, nos hacen difícil asociarlo a posiciones nihilistas [...]. Su respeto por la tradición, sin la cual es prácticamente imposible entender nada de lo que Jarmusch desarrolla, no nos autoriza a sostener que haga suyas ideas como la del fin de la historia ni, mucho menos, que lleve a cabo una *askasis* en el plano cinematográfico, más bien todo lo contrario. De su ausencia de dogmatismo no podemos deducir que niegue el valor, si no de las ideologías, sí de los ideales.”

Per a Lawlor (1999), en canvi, “Jarmusch’s films operate somewhere between the modern and postmodern. On one level his films challenge the values and assumptions of mainstream American culture and as such could be seen to be “modernist in orientation”. [But they combine] modern and postmodern aesthetic strategies in his simultaneous celebration and acknowledgement of the difficulties facing modernity.”

i Dreyer) han fet un ús intensiu del pla-sequència i “s'en serviront pour mettre à mal la dramaturgie traditionnelle du cinéma classique, qu'ils contribueront à bouleverser.” (Elhem, 1988: 20)

Curiosament, “modernism in the West shares many aesthetic principles with traditional Japanese art” (Geist, 1983: 237), *coincidència* que podria explicar algun error d'atribució. De fet, la discussió i posada en entredit de la idea de *japonesitat* aplicada al cine japonès i a un grapat de directors que n'han estat símbol (veieu III-2.2.1.) ja relativitzen la idea d'una *japonització* de l'obra de Jim Jarmusch. Com s'ha pogut observar, el cinema japonès no és el resultat d'una única tradició cultural (la japonesa)¹⁸³, sinó més aviat d'una amalgama d'influències diverses en sí mateixa, tal i com pot ser-ho el cine del propi Jarmusch. El diàleg que es pugui establir entre l'un i l'altre, per tant, no es produeix entre dues tradicions filmiques tancades i uniformes¹⁸⁴ (la nipona i la de l'*indie* nord-americà), sinó entre pràctiques cinematogràfiques ja mestisses. ‘Pràctica’ és la paraula clau aquí, doncs implica ofici i circumstancialitat; vol dir que una pel·lícula no pren mai la forma exacta d'una poètica (en sentit aristotèlic) ideal (tot i que pugui basar-s'hi), sinó que respon a les possibilitats i necessitats del moment concret (i diferent de qualsevol altre), i per tant és única. No oblidem que “el discurso en imágenes es un sistema abierto, difícil de codificar, con sus unidades de base no discretas (=las imágenes), su inteligibilidad demasiado natural, su falta de distancia entre significante y significado.” (Metz, 2002: 84)

Si parlem de *pràctica* hem de parlar de *practicants*, o sigui de cineastes, perquè, com deia Gombrich, són els artistes els que fan l'art. “Filmmaking is an avalanche of [...] minute choices. [...] In making her choices, the filmmaker is guided by the craft she has mastered, the models she knows, and the trials and errors of experience.” (Bordwell, 1997: 149) Això condueix el cine cap a terrenys inexplorats en cada temptativa, a més de possibilitar la coexistència de diverses tendències, en tant que els cineastes competeixen per les solucions dels problemes de representació. Tinguem en compte, a més, que la majoria dels professionals del cinema sorgits durant els darrers quaranta anys han après l'ofici estudiant-lo a les escoles (ja no *fent-lo des de baix*).

¹⁸³ I encara menys d'una certa època *clàssica* d'aquesta.

¹⁸⁴ Recordem-ho una vegada més, el cine neix globalitzat. És per això que “Mientras ninguna imagen se parece completamente a otra imagen, la mayoría de las películas narrativas se parecen unas a otras en sus figuras sintagmáticas más importantes, aquellas unidades que organizan en diversas combinaciones las relaciones temporales y espaciales.” (Stam; et al., 1999: 57)

Esta formación reglada, que va desde las universidades hasta los cursillos especializados, implica por parte de los nuevos creadores, y a medida que la realización se ha ido entrelazando con la crítica académica, una utilización de las prácticas analíticas e interpretativas como fundamentos artísticos, y una conciencia frente al hecho fílmico (su tradición, su historia, su lenguaje, su propia condición como *arte mestizo*) prácticamente desconocida hasta nuestros días. Parece lógico suponer por lo tanto que sus obras, que surgen en gran parte de la práctica interpretativa, estén empapadas de reflexión, de autoconciencia, de intencionalidad explícita, de meta-textualidad. (De Felipe, 1999: 16)

Bona part d'aquest aprenentatge passa per l'estudi de l'obra d'altres cineastes, que eventualment poden inspirar els nous creadors i *cedir-los* algunes de les seves idees sobre la realització i l'expressió cinematogràfiques.¹⁸⁵ “Cualquiera que sea el camino elegido para dar forma a las propias ideas, los directores de cine raramente lo siguen en solitario. Suelen ver los trabajos de otros cineastas y aprenden a abordar sus escenas viendo lo que se ha hecho antes y acudiendo a sus colaboradores” (Cousins, 2005: 10). Doncs bé, en el present *ecumene* global, la diversitat cultural “can be used as a kind of reserve of improvements or alternatives to what is at any one time immediately available in one's own culture, and of solutions to its problems.” (Hannerz, 1996: 62) De manera que el cineasta té a l'abast tot un seguit de recursos estilístics *plurinacionals* per a les seves necessitats expressives.

Fàcilment, doncs, les influències existeixen, però cal anar amb compte a l'hora de mesurar-les. Qualsevol ús marcarà per força una diferència. No és possible transvasar els recursos d'un film directament a un altre sense *perdre* (o *guanyar*) alguna cosa pel camí; sense que es produeixi una modificació, en definitiva. Ja havíem dit que *parlar* el llenguatge del cine és, en certa mesura, inventar-lo cada vegada. (Veieu II-1.1.3.) Quan un director ha de resoldre la qüestió de «com enquadrar?» o «com organitzar una seqüència d'imatges?» no apel·la a una sèrie de codis preestablerts¹⁸⁶. Les decisions formals estan motivades dramàticament a partir dels materials narratius¹⁸⁷ amb què es

¹⁸⁵ Que és el cas de Jarmusch ho demostra el següent comentari, que va escriure per a les notes de premsa de *Stranger than Paradise*: “Carl Dreyer, en uno de sus ensayos, escribió sobre el efecto de la simplificación, y explicó que, si quitas de una habitación todos los objetos que no son importantes, los objetos que quedan se convierten de algún modo en “la evidencia psicológica de la personalidad de su ocupante”. En *Stranger than Paradise* esta idea no sólo se aplicó a los objetos físicos, sino también al modo formal en el que se cuenta la historia. Se presentan secuencias simples, en orden cronológico, pero independientes unas de otras. Sólo aparecen momentos escogidos, a la vez que se eliminan, la mayoría de las veces, puntos de “acción dramática”.” (Jarmusch, a Viejo, 2001: 73)

¹⁸⁶ “[A] menos de querer obtener unos resultados cinematográficos completamente estériles.” (Català, 2001: 291)

¹⁸⁷ Parlem, per tant de films narratius.

treballa, i la dramaturgia no és altra cosa que una interpretació d'aquests materials per part de l'autor. (Català, 2001) Ens allunyem, per tant, de la idea de Metz (1973) d'uns *sistemes* organitzadors del significat (de nou, veieu II-1.1.3.), i de la possibilitat que aquests codis siguin potencialment comuns a tots els films; en realitat, per a Bordwell (a Stam; et al., 1999: 70), cap codi es troba *realment* present en totes les pel·lícules, mentre que tots els codis són *potencialment* presents a totes les pel·lícules, ja que qualsevol cosa podria ser posada en un film.¹⁸⁸

El problema específic dels codis apareix quan ens traslладem al *context* en què la pel·lícula es produeix i/o es veu (que, d'acord amb Odin (1998: 93-4), varia segons l'època, els moviments estètics, les modes i el públic al qual es dirigeix l'obra); “es decir, cuando habiendo realizado el *acto*, buscamos su mediación social” (Català, 2001: 291), en el si de la qual es produeix primordialment el significat. En l'interior de cada *llenguatge* “diferentes sistemas [...] vienen a imponer sus articulaciones al mismo mensaje, y muchos de ellos no son específicos del lenguaje considerado, sino que tienen un alcance más ampliamente sociocultural” (Metz, 1973: 54). És per això que “it remains difficult to accept the idea that whatever seems to work in one culture can be predicted to be equally successful in some quite different context.” (Hannerz, 1996: 64) En part, perquè tota interpretació (i cada incorporació comporta una interpretació) es desvia poc o molt del sentit original del text. (Bloom, 1991)¹⁸⁹ És possible, però, arribar a solucions *semblants* (qui sap si induïdes pels referents adquirits) a partir de problemes similars (plantejats, en el cas del cine, des d'una certa concepció dramàtica). “Es difícil negar que existan objetivos [...] que son comunes a los seres humanos” (San Román, 1996: 141-2), i per això sovint ens interessem per coses *que no ens pertanyen*, perquè s'orienten als mateixos objectius. En aquest punt es produeixen molts solapaments.

Amb això veiem que, a més del context d'un cineasta, és necessari, de cara a valorar el pes de les seves influències, tenir en compte les *funcions* que desenvolupen les seves solucions formals. Bordwell (1997: 151) ens diu que, “Conceived as a response to a task, function can be studied from several angles. There is the broad purpose assigned to any film in a particular tradition [...]. There is also functionality

¹⁸⁸ De tota manera, Metz (1973: 50) també afirmava (una mica ambiguament) que els conjunts de films la coherència dels quals és d'ordre sistemàtic “constituyen [...] entidades abstractas, pues no hay ningún conjunto «concreto» que no sea el mensaje; [...] [además] es una unidad construida, no constatada, y no existe antes del análisis.”

¹⁸⁹ És per això que Bloom s'atreveix a dir que “Ningún poema tiene fuentes y ningún poema simplemente alude a otro.” (Bloom, 1991: 54)

within the constraints laid down by the particular task. [...] Functionality also bears upon the works internal patterning. A Stylistic device plays a role in the formal development of the film as a whole.” Jarmusch és auster en els recursos, ja siguin tècnics o narratius, perquè vol generar un laconisme que estigui en sintonia amb l'esperit dels personatges que retrata, els perdedors del Somni Americà. La quotidianitat, la representació del temps real (a través dels plans de llarga durada), el blanc i negre o les digressions en l'acció són expressions d'aquest estat d'ànim i la matèria d'un comentari social. No oblidem tampoc que Jarmusch treballa amb pocs mitjans, i sovint es veu obligat a limitar-se. Els recursos del seu cinema, doncs, tenen una funció concreta vinculada a la lògica (dramàtica) dels seus objectius com a autor, i així és com s'han d'entendre en primer lloc. Si existeix una intertextualitat en les seves obres, no és independent d'aquests objectius, sinó que hi està sotmesa. L'adopció de recursos *aliens*, més o menys conscient i més o menys literal, estaria per tant motivada per una coincidència expressiva, per bé que posteriorment adaptada a les necessitats concretes i exclusives.

La conclusió és que, malgrat Jarmusch sempre ha admès (fins i tot podríem dir que ha predicat) la influència rebuda d'Ozu Yasujirô, els seus films són més anàlegs als del cineasta japonès que no pas un resultat directe de l'estil d'aquest. En darrera instància, els uneix la pràctica d'una narrativa radical i perifèrica.¹⁹⁰ “In a world dominated by a kind of Hollywood action filmmaking [...] a cinema that makes space for contemplation is inevitably [...] “a cinema of resistance”.” (Fujiwara, 2006: 63)

Queda per respondre en què consisteix la transnacionalitat del cinema de Jarmusch. No sembla que aquesta tingui a veure amb la influència rebuda per part del cinema del Japó. Cap tradició cinematogràfica japonesa apareix de forma prou clara en la seva obra, i les al·lusions que hi pugui haver a cineastes d'aquesta nacionalitat s'han de considerar “más como «guiños» al público especializado que como claras influencias en su contenido temático y estilo visual.” (Viejo, 2001: 45-6) Si el cinema de Jarmusch és transnacional, ho és en un altre aspecte, més ideològic, però no per això menys *formal*.

¹⁹⁰ De manera similar, a pesar que l'estil d'Ozu és completament diferent al de Mizoguchi, que utilitzava preses llargues amb sofisticats moviments de càmera i pocs primers plans, “Ambos coinciden, sin embargo, en elaborar sendas propuestas alternativas a los modelos occidentales.” (Santos, 2005: 66)

2.2.3.1. La transnacionalitat del cinema de Jarmusch

The key, I think, to Jim, is that he went gray when he was 15. As a result, he always felt like an immigrant in the teenage world. He's been an immigrant –a benign, fascinated foreigner– ever since. And all his films are about that.

TOM WAITS¹⁹¹

Els films de Jarmusch acostumen a ser el fruit de coproduccions internacionals: entre els Estats Units i Alemanya¹⁹², en el cas de *Stranger Than Paradise*; entre els Estats Units i Japó¹⁹³, en el de *Mystery Train*; o entre França, Anglaterra, Estats Units, Japó i Alemanya per a *Night on Earth*. El fet no només reflecteix les dificultats de dur a terme un cinema d'autor (els cineastes independents sovint es veuen forçats a la itinerància en la recerca de fonts de finançament), sinó que és una expressió del cosmopolitisme de què fan gala aquestes pel·lícules. Jarmusch ha passejat la seva càmera per París, Roma, Helsinki o Madrid; també per Los Angeles, Nova Orleans, Memphis i Nova York, on ha retratat personatges arribats des d'Itàlia, Hongria, Alemanya Oriental o el Japó. Com ens deien Roberts (1998) i Clifford (1997) (a III-1.3.), el nomadisme, els viatges i els contactes són elements fonamentals d'una (post)modernitat extraviada. Es confirma veient les pel·lícules de Jarmusch, doncs si hi ha un gènere que creua de punta a punta la seva filmografia és el de la *road movie*. “Toda la obra de Jarmusch gira en torno al viaje. Normalmente un viaje a ninguna parte (o hacia un lugar indefinido y alegórico), un viaje circular y cíclico, un viaje interior. Muchos de los personajes de los films de Jarmusch huyen, pero nos resultaría harto difícil establecer de qué y hacia dónde.” (Ródenas, 2009: 87) Les seves cintes adopten (com explica Deleuze (1985: 27) parlant d'Ozu) “una forma-vagabundeo, viaje en tren, trayecto en taxi, excursión en autobús, recorrido en bicicleta o a pie”. A *Stranger Than Paradise* els protagonistes viatgen sense rumb i arriben a llocs equivocats, cosa que

¹⁹¹ A Hirschberg, 2005

¹⁹² És un dir; evidentment la producció no va a càrrec dels estats, sinó d'empreses creades en aquests països.

¹⁹³ El reiterat èxit de les seves pel·lícules al país asiàtic li ha valgut el recolzament de l'empresa JVC, implicada també en la producció de *Night on Earth* i *Ghost Dog*. Fàcilment, d'aquesta manera, les cintes han pogut arribar al Japó i exercir-hi una certa influència.

expressa la seva desorientació vital, mentre que els plans fixes donen a la cinta “un sentido paradójicamente dinámico, inasible, evolutivo, cambiante.” (Hernández, 2003: 36)¹⁹⁴ A *Down By Law* el viatge acaba en un encreuament de camins. (FIGURA 139) A *Mystery Train* proliferen els mitjans de transport i els personatges desubicats. La narració desordenada posa de relleu “la relatividad del tiempo narrativo [...], cuestionando la sacralidad de la narración lineal de los relatos tradicionales de Hollywood. De esta manera todo en el entramado narrativo e incluso el diegético también está en tránsito.” (Hernández, 2003: 38) *Dead Man*, on el camí és *cap a la mort*, és la que s'ajusta més a l'esquema itinerant, en part per les seves disposicions circulars. (Hernández, 2003: 39) A *Ghost Dog* es planteja un trànsit insòlit, “el que va desde la identidad heredada a una identidad ajena (alienada)” (Hernández, 2003: 42). *Broken Flowers* parteix d'una recerca concreta (un home visita totes les seves antigues parelles per a esbrinar quina és la mare del seu fill), però el resultat és incert. Mentre que a *The Limits of Control* el viatge té un itinerari marcat però és una incògnita (de cara a l'espectador) pel que fa al seu objectiu.



(FIGURA 139: *Down By Law*)

El procés artístic del director és obert, gràcies a “estructuras y figuras en el orden filmico, que además reflejan un mundo [...] en permanente cambio.” (Hernández, 2003: 35) D'acord amb Hernández (2003: 33), el trànsit o itinerari de les coses en el cine de Jarmusch pot ser vist com una metàfora del canvi en la narració del cine nord-americà, de l'estatisme mític (encarnació cinemàtica de l'*American Dream*) a l'*American Insomnia*. Aquesta condició itinerant (gairebé sempre circular) seria una de les marques

¹⁹⁴ Des del punt de vista d'Hernández aquest estil vincula al director nord-americà amb Ozu i Bresson, amants també de les «cadències contemplatives».

de *modernitat* del seu cine, i la comparteix amb Ray i Cassavetes. El trànsit pot ser físic o espiritual (recerca de llibertat o identitat en un entorn hostil), i recorre àmbits de marginalitat (una Amèrica en crisi, de conflictes culturals).



(FIGURA 140: *Mystery Train*)

Els personatges de Jarmusch no responen al tòpic del turista, doncs fins a cert punt miren de camuflar-se: els japonesos de *Mystery Train*, per exemple, ho fan a través de la indumentària (FIGURA 140), mentre que l'italià que apareix a *Down By Law* ho intenta a través del llenguatge (aprenent expressions autòctones). En els seus films, “Tourism, tourist sites, tourists themselves are typically subjects of disdain and satire” (Roberts, 1998: 67). A pesar d'això, tant el cineasta com els seus protagonistes “are no less tourists than anyone else.” (Roberts, 1998: 67) El cas és que no poden evitar ser-ho: a simple vista, els delaten els seus trets físics o l'accent; i no només això, també queden en evidència per la seva histriònica adopció dels codis de conducta locals, fruit –com diu Carmichael (1994; veieu més endavant)– de l'apropiació (indeguda?) no d'una forma de vida sinó d'icones culturals. Difícilment, però, podem dir, com fa Roberts (1998: 67), que a través dels films de Jarmusch “middle class Euro-American audiences can experience the glamour of cosmopolitanism without leaving home, even if their budget prevents them from traveling the world as effortlessly as the filmmakers and the protagonists seem able to.” La visió que Jarmusch ofereix dels indrets que, per diferents motius, visiten els seus personatges mai és típica, o sigui, turística. Al contrari d'allò que succeeix amb Woody Allen, posem per cas, amb els seus films podem viatjar a París i no arribar a veure la Torre Eiffel, i en canvi perdre'ns en un seguit d'indeterminats carrers secundaris d'un suburbi de la ciutat. De la mateixa manera, quan un dels seus habituals immigrants arriba als Estats Units no es troba l'Estàtua de la

Llibertat “but taxiing aeroplanes and a run-down neighbourhood of walk-up apartments.” (Levy, 2000: 23) (FIGURES 141 A 143)



(FIGURA 141: *Stranger Than Paradise*)



(FIGURA 142: *Stranger Than Paradise*)



(FIGURA 143: *Mystery Train*)

Jarmusch treballa també amb la idea de la diàspora i l'exili. “La diàspora es distinta al viaje (aun cuando actúe por medio de las prácticas de viaje), en el sentido de que no es temporaria. Entraña la radicación, el mantenimiento de comunidades, la posesión de hogares colectivos lejos de la tierra natal (y en esto difiere del exilio, con su frecuente foco individualista).” (Clifford, 1997: 308) Es tracta d'una vivència que, a pesar de la seva amargor, “can be worked through as an experience of crossing boundaries and charting new grounds in defiance of newly authorized or old canonical enclosures.” (Minh-ha, 1994: 16) També és un procés enriquidor, doncs proporciona el privilegi de tenir “not just one set of eyes but half a dozen, each of them corresponding to the places you have been” (Said, a Minh-ha, 1994: 16). És clar que no tothom ho viu de la mateixa manera. Entre la comunitat d'hongaresos de *Stranger Than Paradise* trobem dues actituds ben diferents: els joves volen oblidar les arrels i assimilar-se a la seva nova cultura, mentre els grans (la tieta Lotte) es resisteixen a abandonar les tradicions. En Helmut, el taxista novaiorquè provinent de l'Alemanya Oriental que apareix a *Night on Earth*, en canvi, es mostra molt interessat en conèixer els costums nord-americans per tal d'integrar-los als seus propis. I l'haitià Raymond a *Ghost Dog* i

la parella d'italians a *Down By Law*, per la seva banda, malgrat dominar poc o gens l'anglès, semblen els més clarividents a l'hora de valorar les situacions que envolten els personatges, gràcies en part a aquesta mirada externa que els atorga una original perspectiva. “Our present age is one of exile”, diu Kristeva (a Minh-ha, 1994: 13). “How can one avoid sinking into the mire of common sense, if not by becoming a stranger of one's own country, language, sex and identity? Writing is impossible without some kind of exile. Exile is already in itself a form of *dissidence*”. És per això que Paul Attanasio (1984) defineix Jarmusch com un cineasta nord-americà que viu exiliat en el seu propi país. Una cosa semblant a la que deu sentir el protagonista de *Permanent Vacation* (l'opera prima del nostre autor), un jove *hipster* que busca nous referents vitals lluny d'Amèrica.

Més que no pas l'etnicitat, allò que li interessa a Jarmusch és l'alienació, la distància respecte de la pròpia cultura. (Jarmusch, a Mosca, 2000: 5)¹⁹⁵ Sovint aquest estranyament “manifests itself in the moments when characters are displaced and forced to see themselves in a new and unfamiliar context.” (Thiltges, 2002) Però a *Ghost Dog* “Jarmusch shifts the thematic focus of his lens just slightly to consider not people living in a land other than that of their birth [...] but people whose adherence to subcultures – hip-hop, the Mafia and the code of the samurai, principally – marks them as alien to the American mainstream.” (Levy, 2000: 22)¹⁹⁶ Aquest retrat de la cara més marginal d'Amèrica es condueix en part a través de la selecció d'escenaris, veritables no-llocs (zones industrials, edificis abandonats, carreteres desèrtiques) que són el reflex del fracàs del somni americà. (Ródenas, 2009: 91)

En un nivell general, les seves històries parlen d'inadaptats, marginats, “esclavos de un régimen que no entienden y al que no pertenecen”, i que “No hablan el idioma de la «gente corriente», a veces ni siquiera el de los vivos.” (Viejo, 2001: 60) Són *estranyos*, també per a sí mateixos¹⁹⁷, de manera que fins i tot quan la narrativa ens presenta una parella o un grup d'amics, “there tends to be an emphasis on the ways in which the characters are isolated rather than how they are connected.” (Thiltges, 2002) “Loneliness is an inevitable outcome of transnationality, and it finds its way into the

¹⁹⁵ “I personaggi di *Stranger Than Paradise* sono esuli ungheresi, ma sono anche persone che hanno problemi con se stessi.” (Jarmusch, a Mosca, 2000: 5)

¹⁹⁶ A *Dead Man* la *subcultura* està representada pels nadius americans, individus *estrangeritzats* a la seva pròpia terra.

¹⁹⁷ «*I'm a stranger here myself*», s'autodefinia el protagonista de *Johnnie Guitar* (1954), pel·lícula dirigida per Nicholas Ray, a qui Jarmusch admirava i del qual va ser alumne, com hem vist.

desolate structures of feeling and lonely diegetic characters.” (Naficy, 2006: 7) En els films transnacionals, diuen Ezra i Rowden (2006), la pèrdua i la desterritorialització no són estats transitoris del subjecte, sinó condicions més o menys permanents. Les identitats “are necessarily deconstructed and reconstructed along the lines of a powering dynamic based on mobility.” (Ezra; Rowden, 2006: 7) Jarmusch materialitza això en el protagonista del seu primer treball, l’Allie. Al final de la cinta, el noi decideix fugir de Nova York i embarcar-se cap a París (curiosament, al port coincideix amb un jove francès que està fent el mateix itinerari però a la inversa). “No es posible calar en las cosas, todo pasa, siempre al margen, al lado” (Herrero; Fernández, 1982: 110), i l’Allie ho expressa així: «*Let’s just say I’m a certain kind of a tourist. A tourist that’s on a permanent vacation*».

De manera que, “More often than not, transnational cinema’s narrative dynamic is generated by a sense of loss. The lingering appeal of notions of cultural authenticity and normative ideas of “home” prompts filmmakers to explore the ways in which physical mobility across national borders necessarily entails significant emotional conflict and psychological adjustment.” (Ezra; Rowden, 2006: 7) En aquest sentit, els films de Jarmusch “are illustrative of a postmodern politics that downplays the centrality of class and nation and highlights instead temporary social locations [...] and tangential identifications that often go against the grain of birth-given nationality and ethnicity.” (Suárez, 2007: 5) La identitat dels personatges s’hi fonamenta “on imaginary trajectories of here and there, I and not-I, and hence on metaphors of movement and place.” (Robertson; et al., 1994: 2)

Si per tot això, com hem fet a l’inici, acabem definint el cinema de Jarmusch com a *cosmopolita*, ens caldrà aclarir el concepte. Per a Hannerz (1996: 103), el cosmopolitisme “would entail a greater involvement with a plurality of contrasting cultures to some degree on their own terms. [...] [It] is first of all an orientation, a willingness to engage with the Other. It entails an intellectual and esthetic openness toward divergent cultural experiences, a search for contrasts rather than uniformity.” I seria l’efecte “of a lived experience of the limits of national belonging and citizenship”. (Hjort, 2010: 22) Hi ha la modalitat en què “the individual picks from other cultures only those pieces which suit himself.” (Hannerz, 1996: 103) En una altra, el cosmopolita “does not negotiate with the other culture but accepts it as a package deal.” (Hannerz, 1996: 104) En qualsevol cas, “The cosmopolitan may embrace the alien culture, but he does not become committed to it.” (Hannerz, 1996: 104) “Perhaps real

cosmopolitans, after they have taken out membership in that category, are never quite at home again, in the way real locals can be.” (Hannerz, 1996: 110)¹⁹⁸ No sembla una coincidència que la preocupació per la transnacionalitat del cinema aparegui “at the very moment when “cosmopolitanism” is becoming one of the key tropes for contemporary identity. As the primary artistic instantiation of cosmopolitanism, cinema itself is at home everywhere” (Ezra; Rowden, 2006: 11-2).

Però a pesar d'aquest cosmopolitisme, Jarmusch no deixa mai de parlar de la seva cultura. No pot ser d'una altra manera. “I’m an American,” comenta a propòsit d'una pregunta sobre *Stranger Than Paradise*. “And while I feel that my film formally is very un-American, it’s about America, and the characters are very American. I think that’s sort of what ‘Stranger Than Paradise’ is about, that America is different than other places and there are different ways of thinking about America.” (Jarmusch, a Attanasio, 1984) En aquesta pel·lícula, Amèrica ha estat pràcticament reduïda “à ses «signes», nous est donnée comme une «fiction dérisoire», un vieux bout de mythologie usé et vide de sens. L’Amérique [...] se trouve aujourd’hui partout et nulle part. Elle constitue un imaginaire de toute façon arrivé au bout de son rouleau.” (Elhem, 1988: 27) “El espectador percibe el carácter americano por ciertos elementos temáticos sobre los que gira la narración (el automóvil, el dinero, el viaje)” (Viejo, 2001: 71), tots ells més o menys constants en la seva obra. El profund americanisme és de fet una característica del cine independent *made in USA*, “hasta en la forma de mostrar las instituciones con las que no se está de acuerdo.” (Herrero; Fernández, 1982: 48) Les ciutats nord-americanes s’hi mostren podrides, però també s’hi projecta una mirada d’amor en cada un dels seus racons. Fins i tot quan els personatges viatgen, sembla que res pot substituir el context del seu país. (Ibid.)

Jarmusch, per tant, no abandona del tot la «provinciana» (en paraules de Roberts –1998–) idea de la *nació*. Els seus films estan arrelats en la cultura que els produeix, per moltes que siguin les referències transculturals (trans)portades per a acoblar-s’hi. Si costa de reconèixer-la és perquè s’hi acosta amb una mirada crítica. Efectivament, “regular Americans seem just as odd and ill suited to their surroundings as aliens” (Levy, 2000: 22), però això és a causa de la “indolence and emptiness of contemporary American culture” (Moliterno, 2001), que el cineasta s’encarrega de satiritzar

¹⁹⁸ En certa mesura la transnacionalitat o el cosmopolitisme són avui experiències generalitzades, doncs molts indrets es caracteritzen per contenir una gran diversitat cultural, i els *media* porten la gent d’aquí cap allà sense moure-la de casa.

gentilment de vegades, i en altres ocasions (com a *Dead Man*), de denunciar de manera descarnada.

*Un discurs (políticament) intercultural*¹⁹⁹

One must be “other” oneself if anything is to be learned about the meaning of limits, or borderlines, ie, of the areas where the most intense and productive life of the culture takes place.

PAUL WILLEMEN²⁰⁰

Jarmusch neix a Akron, ciutat símbol del rock *underground* i de la seva crítica al capitalisme, però que el cineasta descriu com a grisa i homogènia. Després es muda a Nova York, una ciutat de gran energia creativa, “con quella sua caratteristica strutturale di raccogliere e assemblare culture e razze diverse, stili di vita e modelli di comunicazioni assai differenti.” (Mosca, 2000: 11) Allí és on obriria els ulls a la realitat multicultural del seu país, a la qual farà referència en múltiples declaracions:

Spiazzamento, fusione di razze, è quello che ha fatto l'America. Io sono mezzo irlandese, mezzo cecoslovacco. È una cosa da cui oggi non si può più prescindere [...] Molti dei miei amici attori sono africani e, specialmente negli ultimi anni, sono proprio le influenze africane e arabe a interessarmi di più, a sembrarmi più vive. Volevo che fosse un aspetto dominante della città. (Jarmusch, a Mosca, 2000: 6)

No hi ha dubte que als EUA “la inmigración forma parte de la epopeya nacional. Es un mito fundador de naciones nuevas, de las «naciones de inmigrantes», y es ensalzada en al ideología nacional.” (Martiniello, 1997: 21) No sempre ha estat així. En realitat, no és fins la irrupció dels moviments pels drets civils als anys seixanta i setanta (precisament, quan Jarmusch abandona la seva ciutat natal i es desplaça a l'est per a iniciar els seus estudis en literatura) quan es produeix un «renaixement ètnic», tant entre

¹⁹⁹ Utilitzo la paraula ‘intercultural’ per a referir-me a qüestions específiques de representació de cultures, com és habitual en els estudis fílmics.

²⁰⁰ A Cubitt, 1989: 4

la minoria negra (principalment) com entre la mateixa població d'origen europeu (Martiniello, 1997).²⁰¹

Sorprenentment, pocs entre els més importants cineastes nord-americans s'han preocupat de reflectir aquesta peculiaritat del caràcter nacional del seu país. Shawn Levy (2000: 22) n'assenyala només dos que hagin tractat “openly and repeatedly with questions of ethnic, racial and religious heterogeneity, assimilation and mistrust”, el gran clàssic John Ford²⁰² i Jim Jarmusch.²⁰³ Des del seu segon film, *Stranger Than Paradise*, Jarmusch s'ha mostrat explícitament fascinat “with the notion of America not as melting pot but as salad bowl -- a collection of independent and distinct ingredients, endemic, imported and idiosyncratically hybrid” (Levy, 2000: 22), i “ha analizado en todas sus películas la necesidad de regeneración de América, la urgencia de una nueva identidad multicultural que surja de la comunicación real entre los diferentes grupos étnicos que habitan los Estados Unidos.” (Viejo, 2001: 82-3)

En un context, el dels vuitanta i noranta, de ressorgiment dels moviments neonacionalistes, ultranacionalistes i racistes (però també d'irrupció en l'escena pública de les minories *comportamentals*: homosexuals, etc.), “I filmi di Jim Jarmusch raccontano [...] storie di immigrazione e di culture che si incontrano, si confrontano e qualche volta si scontrano. [...] Più precisamente: in ogni film di Jarmusch ci sono personaggi immigrati, obbligati al confronto con una cultura altra, che incontrano personaggi autoctoni a loro volta estranei all'universo culturale di appartenenza” (Mosca, 2000: 11-12). A *Stranger Than Paradise* una noia hongaresa emigra als Estats Units, on hi té família, amb la intenció de buscar-hi feina. Abans de traslladar-se a casa de la seva tieta en un estat de l'interior, passa uns dies a casa del seu cosí Eddie a Nova York. L'Eddie és un noi completament integrat a la cultura nord-americana, fins el punt de negar-se a parlar hongarès amb la seva família, i mirarà de transmetre a la noia el *way of life* del país. Les seves reticències culturals no minvaran, però l'afecte que acabarà sentint per la seva cosina i un seguit de malentesos el col·locaran al final de la història, irònicament, en un avió en direcció a Budapest.

²⁰¹ Mentrestant, apunta també Martiniello, a Europa revifen els regionalismes, i al Tercer Món es produeix la descolonització (en clau nacionalista).

²⁰² “For Ford, America was truly the proverbial melting pot [...]; he recognised and perhaps shared the inherent suspicions of and biases against aliens in the American character, but he seemed, too, to respect the unique traditions cultural minorities brought into the whole.” (Levy, 2000: 22)

²⁰³ Costa pensar-ne d'altres, però podríem afegir Spike Lee, Martin Scorsese o John Sayles; també a cineastes *diaspòrics* com Mira Nair o Wayne Wang.

A *Down By Law*, dos homes de Nova Orleans són tancats a la presó, on coneixen un italià acabat d'arribar al país, en Roberto. Parla l'anglès amb dificultat, però és una persona molt comunicativa, a diferència dels altres dos, que a dures penes s'intercanvien alguna paraula. La seva fuga de la penitenciaría, organitzada per en Roberto, i les habilitats socials d'aquest uniran els tres individus més d'allò que hauria estat imaginable; com a mínim fins que en Roberto decideix abandonar el grup i quedar-se a viure amb una dona, també italiana, que acaba d'arribar als Estats Units després d'haver heretat un restaurant del seu oncle.

El Japó ocupa un lloc destacat en aquests entramats.²⁰⁴ A *Mystery Train*, una de les tres històries que conformen la narració (titulada «Far from Yokohama») gira al voltant d'una parella japonesa, que viatja a la ciutat de Memphis (Tennessee) per a conèixer el bressol del *rock'n'roll* i del seu adorat Elvis. Els personatges es diuen Jun i Mitsuko, i vesteixen a l'estil *rockabilly*. Durant les seves converses (sempre en japonès), fan diverses apreciacions de tipus cultural, sovint comparant el paisatge i la societat del Japó amb la dels Estats Units. (El film, per cert, va suposar l'inici de la col·laboració entre Jarmusch i la companyia japonesa JVC Entertainment, que finançaria també *Night on Earth* i *Ghost Dog*.)

La cultura japonesa és també en el centre de *Ghost Dog*, en la qual un assassí a sou de raça negra viu seguint els preceptes del *Hagakure*, un llibre compilat al Japó a principis del segle XVIII a partir de les idees del samurai Yamamoto Tsunemoto sobre el *bushido* (o codi de conducta dels guerrers).²⁰⁵ *Ghost Dog*, per tant, (vol) viu(re) com un autèntic samurai –tot i trobar-se molt lluny de la realitat d'aquests, a la ciutat de Nova York del segle XXI²⁰⁶. Això té una concreció tant en la seva vida quotidiana com en la pràctica de la seva professió. En la primera, el veiem comportar-se de forma modesta i assossegada (valors habitualment associats a la *idea* del samurai, si bé des del

²⁰⁴ “I have been to Japan a lot, [and] if I go there, things of their culture – even before I went there – enter parts of my consciousness and interest me. So parts of that go into my heart somewhere”, ens diu Jarmusch (a O'Connor, 2000). Reconeix, però, sentir-se igual d'interessat per la cultura europea, africana o la dels indígenes nord-americans.

²⁰⁵ “Hagakure, with its careful regimentation of daily life, gives *Ghost Dog* a principle of order in an unmanageable environment. [...] The way of the samurai, which *Ghost Dog* embraces after being viciously attacked as a teenager by a group of white youths, allows him to be the subject rather than the object of violence and to fend off future aggression. But even more important is the fact that it allows him to come to terms with the inevitability of his own finitude” (Suárez, 2007: 102).

²⁰⁶ Otomo (2000) ens diu, malgrat tot, que “The *samurai* code of living that *Hagakure* advocates is likely to be lost on the way, for the text ironically inscribes the absence of the code. It is an empty style that can be borrowed by anyone at any time of history and it no longer signifies a *core* culture of an Oriental entity called Japan. It has indeed never signified as such except in one man's nostalgia.”

punt de vista històric hi hauria molt a discutir), mentre cultiva la seva ment amb la lectura del *Hagakure*, del qual se sobreimprimeixen alguns passatges en la imatge, amb la intenció de donar sentit a les accions del protagonista. També el trobem realitzant exercicis amb una *katana* (espasa llarga) i un *wakizashi* (espasa curta), que són espirituals més que no pas tècnics, doncs els seus encàrrecs els duu a terme no amb armes tradicionals sinó modernes (pistola i rifle). A pesar d'aquest anacronisme, Ghost Dog no deixa de ritualitzar la seva forma de matar, per exemple, enfundant-se la pistola com si d'una espasa es tractés, realitzant uns breus moviments circulars abans de col·locar-se-la de nou a la cintura. Un altre detall destacable és la forma com acaba amb la vida de Handsome Frank (la primera de les seves víctimes en el film): li dispara tres trets, el primer a l'estómac, el segon al pit i el tercer al cap, imitant el ritual del *seppuku*, en què l'individu comença obrint-se el ventre amb un ganivet, després es fa un segon tall fins a l'estèrnum i, finalment, és decapitat per un ajudant.

Jarmusch assegura que l'elecció de la figura del samurai va venir condicionada per la tria de Forest Whitaker com a actor, doncs veia en ell dues qualitats contraposades, d'una banda la força i de l'altra la serenitat i al tendresa. “[T]hat led ultimately to Samurai, because Samurai warriors are trained in a spiritual way, unlike western warriors.” (Jarmusch, a O'Connor, 2000) “The separateness and the stylisation of the outfit made it easier to turn the samurai into a motif.” (Murillo, 2006) Murillo, seguint Deleuze, parla d'una «figura». La imatge esdevé “pure figural, by extraction or isolation” (Deleuze), alliberant-se de la necessitat de representar, il·lustrar o narrar. “The concept of isolation enables the Figure to be easily displaced as its context, geographical and historical, is irrelevant.” (Murillo, 2006) És per això que Jarmusch utilitza el motiu del samurai a *Ghost Dog* “to stage groups who are in a state of anomie.” (Murillo, 2006)

Al llarg de la pel·lícula, a banda del *Hagakure*, un altre llibre japonès passa per les mans de diversos personatges, entre ells, Ghost Dog. Es tracta de *Rashomon*, un recull de contes de l'escriptor Akutagawa Ryûnosuke²⁰⁷ (1892-1927) sobre el Japó de l'era Heian (794-1185). Entre els contes s'hi troba el famós *Yabu no naka* –que va servir de base per a l'argument de la pel·lícula *Rashomon* de Kurosawa Akira– i pel qual Ghost Dog sent predilecció. L'interès del conte rau en què un mateix succés –la mort

²⁰⁷ Jarmusch és un gran admirador d'aquest autor. Ha declarat que “Il a écrit une série de livres au caractère abstrait [...]. Des oeuvres d'observation très modernes, aux contours flous; un genre de nouvelles hallucinées, importantes pour moi.” (Jarmusch, a Higuinen; Joyard, 1999: 38)

d'un samurai– és explicada de manera diversa pels set individus que n'han estat testimonis (inclòs l'esperit del mort), sense que arribi a quedar clar quina de les versions dels fets és la correcta, si és que n'hi ha alguna que s'ajusti completament a la realitat. “It is a modern narrative in the sense that it implies a core meaning and a belief in the hidden truth.” (Otomo, 2000) De la mateixa manera, ens trobem que Ghost Dog i Louie recorden de manera divergent el seu primer encontre²⁰⁸, sense que es doni una explicació *objectiva* de l'escena. “The film thus appears to conform to the modernist representation by passing on a text of *truth* from one character to another. It is a game, however, that Jarmusch plays with a so-called cinematic narrative. The film pretends as if there were the hidden sacred *true*, and as if words/language/texts carried it within.” (Otomo, 2000)

Per cert, després de llegir el llibre, dos dels personatges (la filla del mafiós Vargo i la petita Pearline) fan el mateix comentari: «*Ancient Japan was a pretty strange place*». La paraula ‘*ancient*’ (‘antic’) apareix de forma recurrent al llarg del film, a pesar que ni *Rashomon* ni el *Hagakure* són, històricament parlant, textos *antics*. “The term ‘ancient’ is used as a code that signifies the unspecified past that is not one but many, just as the term ‘Japanese’ in the film is an *uncanny* code that simultaneously evokes both familiarity and unfamiliarity.” (Otomo, 2000)

Jarmusch no està tan interessat en les altres cultures (en el seu significat) com en els efectes que aquestes puguin tenir sobre la pròpia; dit d'una altra manera, acostuma a observar la cultura nord-americana a la llum de les altres. “[A] veces, para hacer un juicio sobre lo propio es mejor tomar una cierta distancia.” (Rodrigo, 1999: 71) Jarmusch n'és conscient i, com queda palès, “suele adoptar la perspectiva del extranjero para analizar su propio país. El extranjero se ve sujeto irremediabilmente a realizar análisis de comparación con su propia cultura.” (Viejo, 2001: 110) A *Down by Law* “El extranjero funciona [...] como una señal de dirección.” (Viejo, 2001: 83) La bifurcació que separa els destins de Jack i Zack al final del film sembla dir-nos que “Si América se desconoce [...] seguirá caminando por el sendero equivocado. [...] Jarmusch relaciona a sus personajes aislados con cierta cara de Norteamérica, y al atisbo de la comunicación y el amor con cierta influencia extranjera.” (Viejo, 2001: 83-4) Els forasters

²⁰⁸ En la versió de Louie –que relata als caps de la seva banda–, tres joves blancs estaven donant una pallissa a un noi negre. Quan en Louie s'hi acosta per saber què passa un d'ells l'apunta amb una pistola, i en Louie es defensa amb la seva pròpia arma i li dispara primer. En el record que en té Ghost Dog, en canvi, és a ell a qui apunten amb la pistola, i en Louie dispara al jove per a evitar que el matin.

jarmuschians tenen la «capacitat d'accés *transcultural* a l'espai de les relacions socials» de què parla Hernández Sacristán (2003) (veieu II-2.2.), i que desprèn també el conjunt de l'obra de Jarmusch. No es tracta d'allunyar-se del propi marc de referència, doncs en uns Estats Units construïts sobre la base de la immigració, “Nothing could be more American than being an outsider” (Levy, 2000: 22).²⁰⁹ Sinó de constatar que la identitat (nord-americana, en aquest cas) és un procés en construcció i obert a influències.

És important fer notar que “El ser intercultural se corresponde no tanto con la ejecución concreta y particular de estrategias o acciones encaminadas a tal fin, sino con el acto mismo de pensar y actuar conforme a un pensamiento intercultural. [...] La interculturalidad como proceso y actitud, más que como situación concreta, implica considerar elementos como el respeto, la tolerancia, el diálogo y el enriquecimiento mútuo entre otros.” (Pech; et al., 2008: 20) Les pel·lícules de Jarmusch es caracteritzen pel seu “most ambiguous portrayal of human interaction as plagued by mistiming and miscommunication, cantankerousness and spite, but also containing moments of genuine care and mutuality.” (Suárez, 2007: 4) Comença mostrant-se interessat en els efectes negatius generats per la col·lisió de diferents cultures. (Lanzagorta, 2002) “The inability of characters to understand each other is probably the most important theme in Jarmusch’s work. [...] especially those who speak another language [...]. In all of Jarmusch’s films, there is a mingling of characters from different cultural and ethnic backgrounds. Sometimes they form friendships or share meaningful moments, but mostly they do not understand each other –complicity between them seems almost, but never fully attainable.” (Thiltges, 2002)²¹⁰ Potser per això, habitualment, “the outsider [...] is recompensed for his alienness with suspicion, mistrust, persecution, nullification.” (Levy, 2000: 24)

“In the multicultural worlds of Jarmusch’s films, an ethnic confrontation that leads to catastrophic consequences seems to be inevitable.” (Lanzagorta, 2002) Els propis personatges de les seves pel·lícules en són conscients. Un d'ells, a *Down by Law*, comenta: «*My mama used to say that America’s the big melting pot. You bring it to a boil and all the scum rises to the top.*» Però Jarmusch no es conforma amb aquesta visió de les coses, i aposta també per uns resultats propers a la comprensió i a un enriquidor

²⁰⁹ A *Dead Man*, “the “outsider” in this burnt-out shell of a Western should be none other than an American Indian [...] who has consciously chosen to call himself “Nobody”.” (Moliterno, 2001)

²¹⁰ A *Down By Law*, el personatge de Roberto és significatiu perquè “he seems to recognise the possibility of using basic communication to unite or bond with others. Although he ultimately fails to capitalise on this possibility” (Lawlor, 1999).

intercanvi. Malgrat que molts dels individus de les seves històries no són capaços de sobreviure al xoc cultural, “some do manage to develop a profound spirituality that empowers them and allows them to endure their difficult ordeals.” (Lanzagorta, 2002) El cas més clar és el de *Ghost Dog*, “an African-American hoodlum who reinvents himself as a powerful Japanese warrior working for Italian-American gangsters headquartered in a Chinese restaurant.” (Lanzagorta, 2002) En aquest mateix film, “The various ethnic identities [...] –black, Italian, French– understand one another even when they do not speak the same language.”²¹¹ Within this allegory of communication and commentary on the hybridity of national culture, Jarmusch binds the film together with a most striking American signifier, rap music.” (Cummings, 2001)

El realitzador declara: “Mes films ne sont rien d'autre que des propositions, ils contiennent la possibilité de l'échange. C'est un idée simple et naïve, mais au moins, de cette manière, les choses circulent, ce qui est plutôt rare.” (Jarmusch, a Higuinen; Joyard, 1999: 41) En títols com *Ghost Dog*, però també a *Mystery Train*, *Night on Earth* (en què al final de cada capítol es produeix una petita transformació en els personatges fruit de l'intercanvi) o *The Limits of Control*, els personatges semblen més oberts a la comunicació (més que no pas a *Stranger Than Paradise* o *Down By Law*). La impressió general, per a Lawlor (1999), és que Jarmusch potser reconeix

the possibility of abiding successfully in doubt and ambiguity – a possibility most likely to be achieved through use of basic communication. The film seems to be a celebration of “postmodern” diversity as the notion of individual enterprise gives way to a new sense of eclecticism. In a “throwaway culture that's made of this mixture of different cultures” (Rolling Stone, 1986), Jarmusch seems to highlight the possibility of the existence of a something universal – human compassion.

²¹¹ El millor amic de *Ghost Dog* és un immigrant haitià que només parla francès. Com que *Ghost Dog* sap únicament l'anglès, la (perfecta) comunicació entre ells es produeix a un nivell supralingüístic. “Jarmusch in his usual playfulness deconstructs the notion of communication and the role of language. The viewers of the film can have an experience of seeing from a position of God who understands every masked meaning (simply by reading subtitles, of course), while characters remain in their mono-lingual shells. Language is, according to Lacan, a metonymical chain of signifiers; meaning is always-already veiled from the viewer. What is conveyed can never be confirmed. The unconscious (the condensed hidden meaning) does not lie beneath the surface of consciousness to be represented, but instead, it is there in our proximity, structured like language, displacing and floating.” (Otomo, 2000)

Una idea present en tota l'obra de Jarmusch és “la similitud existente entre las personas aparentemente diferentes” (Viejo, 2001: 123).²¹² Per a Carmichael (1994) això és particularment clar a l'episodi «Far from Yokohama» (on apareix la parella japonesa) de *Mystery Train*. En primera instància, el pelegrinatge de dos *rockabillys* japonesos a la ciutat d'Elvis (i altres mites del *rock'n'roll*) posa les bases per a una irònica i divertida mirada sobre els malentesos de la diferència cultural. “While this might suggest that various forms of European and Asian difference in *Mystery Train* are to be set over against some authentic American cultural discourse, Jarmusch's film emphatically demonstrates the more commonsense postmodern view that America is equally its own simulation.” (Carmichael, 1994: 224) La fortament estilitzada Memphis que Jun i Mitsuko es troben, segons Carmichael (1994: 227), no és res més que “a parodic and depthless realm of essentially free-floating images”, mentre que les experiències de la parella “are themselves not expressions of significant cultural difference but rather are signs of their appropriation to the international culture of the image.” Per exemple, Mitsuko guarda un àlbum de retalls on diverses fotografies d'Elvis són posades en relació amb imatges d'una escultura de l'Orient Mitjà, de Madonna, Buda i fins i tot de l'Estàtua de la Llibertat, de manera que Elvis passa a ser intercanviable amb gairebé qualsevol imatge.

Mystery Train repeatedly suggests that one's own dream is always either someone else's or a signifying field to which one's responses are already appropriated and encoded. [...] Jun and Mitsuko live out their own identities and desires, signaled at the obvious level by their Japanese difference in America, according to the logic simulation in popular culture. Early in the film, Jun tells us that if one removed 60 percent of its buildings, Yokohama would look just like Memphis²¹³; later, he reverses his view with the equally astute insight that America is different because it feels “cool” to be eighteen and so far from Yokohama. Jarmusch's point here, of course, is that one is never far from Yokohama, and in a culture in which difference is homogenized to the unmotivated zero degree of eclecticism, one is only far from oneself or from an other who is always a projection and, at the same time, the field out of which the self is articulated. (Carmichael, 1994: 227-8)

²¹² Com que la cultura s'adquireix, s'aprèn i es comparteix, “cuando se habla de identidad cultural no se hace referencia a algo fijo sin más, sino y sobre todas las cosas, a lo que compartimos.” (Pech; et al., 2008: 17-8) Aquesta idea de cultura “no implica en ningún caso la anulación de las diferencias individuales, sino que apunta a lo que compartimos en tanto nos ayuda a comunicarnos y genera relaciones de pertenencia más allá de la identidad biológica o histórica con la que contemos.” (Pech; et al., 2008: 18) El resultat és un humanisme que “no consiste en ver juntos en la misma dirección, sino en ver lo mismo, los dos a la vez, a partir de dos mundo distintos.” (Tesson, 2008: 82)

²¹³ A *A Stranger Than Paradise* el personatge d'Eddie comenta: «You know, it's funny... you come to someplace new, an' ... and everything looks just the same.»

El més important que extraïem de tot això és que els films de Jarmusch són “una reflexión sobre la comunicación humana, sus posibilidades y límites” (Ródenas, 2009: 85), ahora que pretenen construir “a sort of bridge between being American but also having influences, especially formally, from world cinema, non-American cinema.” (Jarmusch, a Attanasio, 1984) O sigui, que plantegen la possibilitat d'un *diàleg intercultural* de ressonàncies polítiques, del qual n'acaba emergint un estil i un pensament (una forma, en definitiva) autènticament original. (Puigdomènech; et al., 2010: 85)

Conclusions generals

Les relativitzadores conclusions del darrer apartat d'aquest treball (l'estudi de cas que ocupa el punt III-2.) poden induir a pensar que la investigació es tanca una mica en fals. No és que l'acostament al cinema de Jim Jarmusch hagi estat infructuós, doncs la seva vocació intercultural ha quedat en evidència, i ens ha permès constatar decisives influències *foranes* en el seu discurs, així com detectar concomitàncies i solapaments reveladors en qüestions de forma; és necessari admetre, però, que no hem arribat a identificar el transvàs cultural en el nivell estilístic que buscàvem, a causa de les raons ja exposades anteriorment. No obstant, l'edifici discursiu de la tesi no queda afectat en els seus pilars fonamentals, i es pot apreciar que els objectius principals, plantejats a l'inici, s'han assolit, així com també la majoria dels secundaris. En aquestes Conclusions em proposo fer-ho palès tot recapitulant.

Per damunt dels casos concrets, la finalitat primordial d'aquest treball (com és ben clar en el títol) ha estat identificar el cinema com un *espai intercultural*. Que la interculturalitat del cine no és una mera possibilitat sinó un valor intrínsec d'aquest s'ha fet evident, en primer lloc, en la relativització que hem fet del concepte de 'cinema nacional' (vinculada a la de la pròpia idea de 'nació'). En totes les seves facetes –la industrial, la de les estratègies culturals i la textual i estètica– el cine (la seva pràctica) es mostra incapaç de ser contingut en unes estrictes fronteres territorials, ja sigui per la globalització tant dels (seus) sistemes de producció com de la cultura de masses, per la necessitat de satisfer (simultàniament) les expectatives de públics diversos culturalment i nacional, per la desacreditació tant de la idea del llenguatge del cine entès com a *lingua franca* com del seu revers (el producte d'una autarquia social), o pel caràcter construït i variable de les identifications nacionals. No ens hem situat en una postura

radical com la de Jameson (1991: 43), per a qui el nou art postmodern reflecteix “la cabal inexistència de la vieja lengua nacional”, perquè no deixa de ser cert que les estructures nacionals (a nivell institucional i discursiu) existeixen (fruit de la voluntat d’identificació –que comporta distinció– dels individus i de la seva necessitat d’integrar-se en comunitats que ordenin el món) i condicionen en bona mesura l’activitat humana, començant per la manera de veure el món i, per tant, de representar-lo. Només cal anar amb compte per tal de no veure les nacions, o les *cultures*, com a ens tancats i homogenis. La cultura és un sistema dinàmic, és a dir, que es modifica constantment, i ho fa en bona mesura a causa de les influències externes. Els contactes entre societats diverses han estat i són molts i continuats (especialment en l’actualitat, gràcies al desenvolupament tècnic dels mitjans de transport i comunicació que, en certa mesura, han *globalitzat* el món, fent-nos establir connexions emocionals amb allò *llunyà*), i del consegüent diàleg en sorgeixen noves propostes culturals, filles de la interacció. Cal advertir que el contacte modifica tots els participants; malgrat que la relació de poder entre aquests pot decantar el pes de la influència d’una banda o altra, el procés és sempre bidireccional. És per això que en l’actual món globalitzat no s’està imposant, com es temia, una única cultura homogènia, sinó que els *riscos* són més aviat els de l’explosió i dispersió dels referents culturals. La societat *postmoderna* –com també se l’anomena– genera discursos oberts i juganers a partir de fragments allunyats del seu referent (allò que en diem un ‘pastitx’), de manera que la història, l’economia i els aspectes simbòlics de les produccions culturals del món són i no són les *pròpies* de cada lloc. Els estudis de cinema s’han d’adaptar a aquesta realitat (que és també la del cine) prenent una perspectiva intercultural, que en lloc de comparar sistemes fílmics entesos com a preexistents i compactes, expliqui com es produeix la comunicació entre aquests.

Tinguem en compte que el cinema neix immers en aquesta època d’internacionalització cultural massiva en què és impossible defugir el diàleg entre pràctiques artístiques disperses, de manera que les característiques de la seva particular expressivitat han esdevingut inevitablement mestisses (en tant que art de caràcter popular, a sobre, hi està més predisposat). Ho hem vist en els casos del cinema japonès i el de Hollywood. El primer s’havia discutit sovint en termes de «sistema tancat» i «text unificat», considerant que el seu desenvolupament (si més no, l’anterior a la Guerra del Pacífic) s’havia produït de manera autàrquica i en base a tradicions estètiques endèmiques. El cert, però, és que des de l’origen la importació de pel·lícules procedents

d'altres parts del món (principalment, els Estats Units i Europa) va condicionar la manera de fer cinema dels realitzadors japonesos, que adoptaven alguns dels seus recursos i solucions formals; com també, és clar, va jugar un paper decisiu la tradició cultural pròpia, de les arts escèniques a la pintura, passant inclús per la filosofia. Les idees i modes nadius i occidentals van conviure, complementant-se alhora que contrarestant-se. En darrera instància, la cinematografia nipona (més enllà de puntuals intents polítics de forçar les seves formes a evocar una certa *japonesitat* autodefinida) representa un catàleg d'opcions particulars vinculades a tot un conjunt de tradicions. Una cosa semblant pot dir-se del cinema de Hollywood, si bé la seva extensa difusió i profunda implantació arreu l'han convertit en el referent i la pedra de toc de la resta de *sistemes*, fent-lo passar per una mena de model transnacional. La seva conformació en tant que unitat, però, està marcada per la influència, o millor dit, per l'assimilació (especialment a través de la contractació de professionals estrangers: directors, actors, decoradors, músics, etc.) i dotació de noves funcions a recursos de tradicions foranes divergents (com l'expressionisme alemany o el cinema d'art i assaig europeu). S'han argüït raons comercials, culturals i ideològiques per a explicar el fenomen, com també s'ha valorat el fet que la indiscutible hegemonia del cinema nord-americà al món des de fa dècades ha modelat en part els altres cinemes a la seva imatge. Malgrat això, es comprova també que els elements *estrangers* dels seus discursos acostumen a presentar-se descentrats –i per tant, exotitzats–, de manera que el posicionament mental i emocional de les produccions no és tan neutre com pugui semblar.

Això descentra (sense fer-la desaparèixer) la categoria de cinema nacional, perquè podem detectar l'existència de la frontera, mentre constatem que és fluida, mòbil, penetrable, disputable i creativa. Que sigui dubtós parlar de cinemes (estils) *nacionals*, no vol dir que el cine sigui impermeable a la cultura, a la història; tot el contrari. Un film és un producte de la societat; neix i té sentit en la cultura (no necessàriament una de sola, com hem vist), de manera que és indissociable de les seves característiques (això inclou també les del passat, la tradició), com ho són també els individus que el conceben i el creen. Societats interculturals com les descrites són el caldo de cultiu de cinemes igualment formats en la diversitat de referents. Les influències circulen gràcies a la capacitat d'absorció dels textos (en sentit ampli) culturals, formats a partir –com diu Bajtin– de la necessària relació de tot enunciat amb altres enunciats; és a dir, que un text “incluye dentro de sí todo un campo infinito de otros textos que pueden ser correlacionados con él en el marco de alguna esfera de

sentido.” (Iampolski, 1996: 12) Tant se val d'on vinguin, del passat o el present, de la pròpia cultura o una altra, del mateix mitjà o no.

La *intertextualitat* (generadora de nous significats) és intrínseca, però no automàtica, doncs està orquestrada per individus. Aquests *autors* (la figura i existència dels quals és encara polèmica) no són responsables de tota la creació, ja que moltes imatges i motius prestats pertanyen a cert estrat general de la cultura, però fan la funció de demiürgs, intervenint de forma decisiva, controladora, sobre la forma dels textos, i per tant sobre el seu significat; en cinema acostumen a identificar-se amb el director del film, i sembla legítim si tenim en compte que és la figura (no necessàriament unipersonal) que ocupa la posició nodal dintre d'un sistema complex, format pels elements característics de l'Art i per tots els dispositius tècnics i humans posats en marxa per la maquinària industrial. Com és lògic, l'activitat del director es veu mediatitzada per l'entramat en què es troba immers, però això no li impedeix expressar les seves pròpies idees.

De la pràctica a la teoria

Tot i l'evidència que el cinema ha estat des de l'inici una pràctica de caràcter intercultural i projecció transnacional, només recentment s'ha començat a prestar atenció, des de l'anàlisi cinematogràfica, a aquestes característiques, amb l'aparició de publicacions diverses que hi aprofundeixen i, fins i tot, la institucionalització d'una nova branca dels estudis fílmics (en anglès, llengua en què gaudeix de major predicació, es parla de 'Transnational Film Studies'). Durant l'establiment del cinema com a disciplina acadèmica, la qüestió nacional s'acceptava de forma no problemàtica, adoptant nocions basades en el sentit comú. La relació entre la nació i el cine s'estudiava centrant-se en aquelles pel·lícules produïdes dintre d'un territori concret, i fins els anys vuitanta no es formulà un paradigma alternatiu. Amb l'impuls de les teories generals sobre les noves societats de la informació, globalitzades i postmodernes, es plantegen qüestions com la diversitat cultural que contenen els films, la dependència dels cinemes de base nacional respecte dels mercats internacionals, o la probabilitat que les pel·lícules estrangeres siguin usades per públics locals per a construir la seva pròpia identitat.

La nova perspectiva també té a veure amb l'innegable augment del nombre d'intercanvis entre els cinemes del món, fruit si no d'un conjunt de nous processos, sí de l'acceleració dels ja existents. N'és una bona mostra el nou impuls dels cinemes de l'Àsia (sobretot de les zones de l'Àsia Oriental, el Sud-Est Asiàtic i l'Índia), que han passat de tenir una distribució regional a una de mundial, arribant a influir en la manera de fer cinema a Occident, on en certa manera estan venint a ocupar el lloc dels decaiguts cinemes europeus i de l'independent nord-americà. Els orígens d'aquest fet es troben en diversos àmbits. D'una banda tenim l'ambient *culte* dels festivals de cinema (occidentals), que a finals dels vuitanta comencen a interessar-se per dues cinematografies asiàtiques, la xinesa i al iraniana, que obririen el camí de la internacionalització a d'altres, després de dècades de marginació. D'una altra, hi ha l'entorn més *popular* dels cinèfils (i cinèfags), que al marge de les modes i tendències majoritàriament publicitades pels *media* (a través de plataformes com els festivals), formen els seus propis gustos, i van ser els primers en interessar-se pel *manga* i l'*anime* japonesos, així com els pioners –avui en dia, la *intelligentsia* també s'ha apuntat al carro– a l'hora de (re)conèixer el cinema de gènere produït en algunes indústries de l'Àsia com un entreteniment digne i satisfactori, a més d'atreu i renovador. El fenomen tenia antecedents: els del cinema japonès en els anys cinquanta i el de les pel·lícules de Hong Kong fa una vintena d'anys. El primer va ser un cas, novament, forjat en el festivals i entre els sectors més intel·lectuals de l'anàlisi cinematogràfica. Va sorgir gairebé com un caprici i es va esvaïr de la mateixa manera, però mentre durà va deixar petja (com ho demostraria la posterior aparició d'una nova branca d'estudis acadèmics), i va ajudar a trencar molts prejudicis sobre la suposada manca d'interès de les cinematografies *exòtiques*. L'altre va ser ben diferent: basat en un cinema –el d'acció– més frívol (tot i que més contemporani), va trobar audiència entre colles de consumidors marginals, mentre els grups cultes l'injuriaven. La influència dels cinemes asiàtics no es pot entendre només des d'una perspectiva cinematogràfica, sinó que cal copsar altres transformacions en l'àmbit de la cultura. Potser el fenomen mai no s'hauria produït (en la forma actual segur que no) de no ser per l'aparició de nous públics susceptibles de consumir la gran varietat d'alternatives al cinema dominant (de Hollywood) que els cinemes asiàtics signifiquen. Els esmentats públics han nascut de l'aplicació de la societat de la informació en el context de l'entreteniment; Internet i les noves tecnologies han jugat un paper clau en la proliferació de grups d'aficionats, que com mai abans han tingut accés als objectes del seu desig i a tota una comunitat

semblant a ells amb la qual han pogut compartir experiències, avivant així l'interès. Al mateix temps, els crítics de cinema semblen haver despertat de la seva llarga letargia, i amb la voluntat d'actualitzar els seus discursos als temps (culturals) que corren, comencen a mirar cap a un cinema els valors del qual poc tenen a veure amb els del *cinema modern* (l'últim gran referent crític), però que comença a revelar-se'ls excitant, i han decidit difondre'l. Tot això sense oblidar, per suposat, la prosperitat real d'algunes cinematografies asiàtiques, com la xinesa o la sud-coreana, que durant anys s'havien vist coartades per règims polítics restrictius, i que últimament comencen a renéixer; com tampoc els processos de globalització de la indústria del cinema, que han afectat en especial a la distribució, facilitant el transvasament de films entre països, fins i tot dels més allunyats entre si.

A conseqüència de tot això, com deia abans, han sorgit en l'àmbit acadèmic uns nous estudis de la transnacionalitat fílmica amb la intenció, com a mínim, de seguir el trànsit dels recursos financers, tecnològics i humans a través de les nacions, les regions i els continents en el camp del cinema (projectes més agosarats volen fer d'aquests nous estudis una teoria general del cine, però sembla difícil, doncs la transnacionalitat no condiona tots els aspectes d'un film, i esdevé tan sols un element del context de producció i un efecte de la forma (ambdós intrínsecs) cinematogràfica). Com és habitual, el flamant àmbit d'investigació està sent objecte de debat. El problema que es planteja ara és el de definir i acotar els termes (especialment el de 'transnacional') i el fenomen, alhora que distingir entre les seves diferents tendències, així com posar en valor les seves repercussions i fites. La proposta d'aquest treball ha estat, en primer lloc, la de distingir entre una transnacionalitat *activa/intencional* i una altra *passiva/no-intencional*, de manera que no perdem el temps amb manifestacions no rellevants. Un film es consideraria una instància de transnacionalitat activa (la que aquí ens interessa) "if the agents who are collectively its author [...] intentionally direct the attention of viewers towards various transnational properties that encourage thinking about transnationality." (Hjort, 2010: 13) Posteriorment, s'ha apostat per una classificació de tres tipus de transnacionalitat cinematogràfica (activa): una *comercial*, una altra *exòtica* i una darrera dita *dialogant o intercultural*. La comercial estaria vinculada a les grans produccions i a la necessitat de maximitzar els públics i els ingressos, per a la qual cosa es desenvolupa un imaginari global on hi tinguin cabuda *paisatges* culturals diversos. El principal exponent en serien els *blockbusters* de Hollywood. Pel seu cantó, el cinema construït sobre això que he anomenat transnacionalitat exòtica es destaca per oferir

imatges lúdiques a partir de la distància (geogràfica, cultural, emocional) d'aquestes respecte de l'audiència, que aquí serà la *pròpia* i no una de global, com en el cas de la transnacionalitat comercial. El seu atractiu rau en la curiositat que desperten les cultures llunyanes i els seus peculiars costums i formes. Aquestes imatges distants poden barrejar-se amb d'altres més properes, però no ho faran amb una voluntat integradora, sinó delimitant sempre molt bé els espais de pertinença. En darrer lloc, el cinema intercultural seria aquell que, més enllà del tipus de representacions concretes, compta amb una *consciència cultural* (un reconeixement de la pròpia especificitat i la dels altres, així com dels condicionants a què estem sotmesos a causa del nostre particular posicionament històric) i una *mentalitat policèntrica*. Quan aquest cinema *surt* a la recerca d'altres cultures podem considerar-lo viatger (per oposició a turístic), a causa del sincer interès que li desperta *l'altre*, i el temps que es pren per a conèixer-lo. Més genèricament, podem parlar d'un cinema *amb accent*, perquè incorpora a la seva parla modulacions diverses per tal de fer el seu discurs el més heterogeni possible.

Aquest treball ha pres partit per aquesta darrera variant del cinema transnacional, en considerar que en ella “pragmatism is constrained by the pursuit of inherently worthwhile goals.” (Hjort, 2010: 30) És per això que l'estudi de cas que ha culminat la investigació s'ha focalitzat en una de les seves expressions, identificada en el cinema del cineasta independent nord-americà Jim Jarmusch, les obres del qual es caracteritzen, com dèiem en les conclusions parcials, per proposar una reflexió sobre la comunicació humana, les seves possibilitats i límits, alhora que per construir “a sort of bridge between being American but also having influences, especially formally, from world cinema, non-American cinema.” (Jarmusch, a Attanasio, 1984)

De tota manera, les categories de la transnacionalitat fílmica identificades, que no són excloents, sinó que tan sols indiquen les tendències més marcades en l'interior de cada pel·lícula o conjunt d'elles, estan obertes a discussió. Dit això, només em queda recordar els perills de l'estudi de formes culturals llunyanes i, per tant, també de la interculturalitat, on aquestes estan implicades. La comprensió d'altres cultures, així com del seu art, és una controvèrsia amb una llarga tradició que a Occident es pot remuntar fins la Grècia clàssica. Es parteix de la base que, efectivament, existeix una diferència; llavors, com traduir-la, o si aquesta és o no traduïble, esdevé el nucli de la polèmica. El cinema també ha vingut participant d'aquest debat des que fa una mica més de cinquanta anys Europa va obrir les portes als films japonesos i als cinemes del Tercer Món. Però a pesar del temps transcorregut, no existeix encara un consens teòric sobre

com afrontar el repte. Alguns debats es mantenen oberts. Els principals: la superació de la visió dicotòmica i d'oposició entre el cinema occidental i la resta; la resposta a si els mètodes d'anàlisi sorgits a Occident (com ara la psicoanàlisi, el marxisme o el feminisme) són aplicables a les formes d'expressió no occidentals.

La falta de criteris rigorosos de valoració provoca allò que Zunzunegui anomena una «indefinició substantiva de l'objecte d'estudi», que dificulta la comprensió no només dels objectes aliens, sinó també la dels propis. La manca de coneixements és un handicap important, però també hi ha raons de tipus ideològic que expliquen la situació, i que tenen a veure amb el *punt de vista* des del qual observem *l'altre*. La història dels contactes entre civilitzacions és, en bona mesura, una història de desencontres, marcats per la dificultat de comprendre, i per tant, d'acceptar, la diferent manera de fer de l'altra cultura. La incomprensió és tant el resultat d'una veritable dificultat de fer encaixar certes qüestions dintre dels propis esquemes mentals (fortament inculcats durant l'experiència vital/social), com d'una falta de voluntat de fer-ho, provocada per la mandra o l'arrogància. El cas dels conflictes entre l'Occident i l'Orient (dits així d'una manera convencional) és força paradigmàtic. Edward W. Said va teoritzar –amb gran èxit– que l'*Orient* com a concepte seria una invenció europea, modelada en base a interessos, polítics i econòmics, però també ideològics i intel·lectuals. Un Orient fet a mida, vaja, on qualsevol similitud amb la realitat és pura coincidència. Ell ho anomena *orientalisme*, perquè aquesta imatge distorsionada s'ha format a partir dels estudis que els orientalistes (estudiosos de tot allò relacionat amb Orient) van dur a terme amb la intenció d'*explicar* les particularitats d'aquest món llunyà.

En aquesta actitud tan prepotent hi hi juga un paper fort el pensament eurocèntric, que tracta amb condescendència i demonitza tot allò que no sigui occidental, o, de vegades, ho converteix en el seu objecte (*exòtic*) de desig. Shohat i Stam l'han introduït en el debat sobre cinema revelant les seves estratègies discursives en l'interior de multitud de pel·lícules produïdes a Occident (i després exportades a tot el món). També es detecta en el tractament que els cinemes asiàtics, llatinoamericans o africans reben per part de la crítica, afectada d'un cert *hollywoodcentrisme* que li fa interpretar aquestes expressions sempre com a desviacions del cinema dominant, i que es mostra mandrosa per a trencar amb els prejudicis i automatismes de què és sovint presonera. La desídia també afecta els espectadors corrents del cinema, poc donats a aventures exòtiques si no és que aquestes proporcionen un plaer estètic que compensi la falta d'una voluntat d'identificació. Aquest relatiu desinterès duu els distribuïdors i

programadors de festivals a exhibir les pel·lícules *estrangeres* a partir de criteris tan elusius com canviants –Alberto Elena *dixit*– (normalment segons uns paràmetres vinculats a una certa idea del film d’autor i del cine compromès), que no permeten un coneixement complet de les cinematografies exposades.

La solució podria passar per adoptar l’acostament intercultural aquí defensat, que critica la universalització de les normes eurocèntriques, mentre aposta per una perspectiva relacional que, com dèiem, se situa en la interacció *entre* cultures, explicant el seu procés comunicatiu. Això no va en detriment de l’aplicació d’una teoria d’anàlisi concreta (es digui aquesta estructuralisme, psicoanàlisi o estudis culturals), atès que la interculturalitat no és una teoria, sinó unes premisses prèvies a l’aplicació d’aquesta, que equivalen a admetre que si bé una determinada perspectiva sobre uns fets no és la meua, “resulta al menos una perspectiva posible, que asigna un tipo de coherencia a un ethos cultural ajeno. Esta es la base fundamental para hacerlo interpretable.” (Hernández Sacristán, 2003: 24) O dit d’una altra manera. Abans d’estudiar un fenomen que per les seves característiques ens resulta *estrany*, cal fer el pas previ de *desestranyar-lo*, i això passa, en primer lloc, per desempallegar-se de les idees preconcebudes que sovint ens acompanyen; i en segon, per trobar la nostra posició intel·lectual i moral respecte d’aquest. Bona part de la seva complexitat es revelarà llavors davant nostre; i d’això es tracta.

Bibliografía

- ACLAND, Charles R. (2005): *Screen Traffic: Movies, Multiplexes, and Global Culture*. Durham; London: Duke University
- AGUILAR, Carlos; AGUILAR, Daniel; SHIGETA, Toshiyuki (2001): *Cine fantástico y de terror japonés (1899-2001)*. San Sebastián: Donostia Kultura – Semana del Cine Fantástico y de Terror de San Sebastián
- AGUILAR, Daniel (2001): “Nada está en su sitio. El mundo loco de Seijun”, a Suzuki, S.: *El desierto bajo los cerezos en flor*. Gijón: Festival internacional de Cine de Gijón; Madrid: Ocho y Medio, 3-8
- AGUIRRE, Joaquín M^a (2009): “El encuentro de Oriente y Occidente en la globalización cultural”. *Revista de literatura*, núm. 245, 9-16
- AIDELMAN, Núria; DE LUCAS, Gonzalo (eds.) (2010): *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes. Conversaciones, entrevistas, presentaciones y otros fragmentos*. Barcelona: Intermedio
- ALTMAN, Rick (1984): “A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre”. *Cinema Journal*, 23:3, 6-18
- ALTMAN, Rick (2000): *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós
- ANDERSON, Benedict (1983): *Imagined Communities*. London; New York: Verso
- ANGULO, Javier; REBOIRAS, Ramón F. (1997): “Oriente gana a Occidente”. *Cinemanía*, núm. 25, 72-74
- ANTONIOU, Anthony (2004): “Branded to Kill”, a Bowyer, J. (ed.): *The Cinema of Japan and Korea*. London: Wallflower, 93-100
- APPADURAI, Arjun (1996): *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis; London: University of Minnesota
- ARMES, Roy (1987): *Third World Filmmaking and the West*. Berkeley: University of California
- ASTRUC, Alexandre (1989 [1948]): “Nacimiento de una nueva vanguardia: la «Caméra-stylo»”, a Romaguera, J; Alsina, H. (eds.): *Textos y manifiestos del cine: estética, escuelas, movimientos, disciplinas, innovaciones*. Madrid: Cátedra, 220-224
- ASSAYAS, Olivier (2003): “¡Cuántos autores, cuántos autores! Sobre una política”, a De Baecque, A. (comp.): *La política de los autores: manifiestos de una generación de cinéfilos*. Barcelona: Paidós, 152-161

- ATTANASIO, Paul (1984): "Jim Jarmusch Breaks In: Discovering a Hot New Director at the New York Film Festival". *The Washington Post*, 2 octubre (Disponible a: www.jim-jarmusch.net)
- AUGROS, Joël (2000): *El dinero de Hollywood*. Barcelona: Paidós
- AUMONT, Jacques (1998): "Lumière", a Talens, J.; Zunzunegui, S. (coords.): *Historia general del cine. Volumen 1. Orígenes del cine*. Madrid: Cátedra, 79-107
- BAJTIN, Mijail (1989 [1975]): *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus
- BALLÓ, Jordi; PÉREZ, Xavier (1995): *La llavor immortal. Els arguments universals en el cinema*. Barcelona: Empúries
- BALMAIN, Colette (2006): "Inside the Well of Loneliness. Towards a Definition of the Japanese Horror Film". *Electronic journal of contemporary japanese studies* [en línia] [Consulta: 3 setembre 2011] Disponible a: <http://www.japanesestudies.org.uk/discussionpapers/2006/Balmain.html>
- BARRET, Gregory (1982): "Translator's introduction", a Sato, T.: *Currents in Japanese Cinema*. New York [etc.]: Kodansha International
- BARTH, Fredrik (1976): *Los Grupos étnicos y sus fronteras: la organización social de las diferencias culturales*. México: FCE
- BARTHES, Roland (1987): *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós
- BARTHES, Roland (1993): *L'Empire des signes*. Genève: Albert Skira
- BAUMAN, Richard (2004): *A World of Others' Words. Cross-Cultural Perspectives of Intertextuality*. Malden [etc.]: Blackwell
- BAZIN, André (1977): *El cine de la crueldad. De Buñuel a Hitchcock*. Bilbao: Mensajero
- BAZIN, André (2003): "De la política de los autores", a De Baecque, A. (comp.): *La política de los autores: manifiestos de una generación de cinéfilos*. Barcelona: Paidós, 91-105
- BELTRÁN, Joaquín (2005): *La interculturalitat*. Barcelona: UOC
- BENEDICT, Ruth (1974): *El crisantemo y la espada. Patronos de la cultura japonesa*. Madrid: Alianza
- BENJAMIN, Walter (1982): *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*. Barcelona: Edicions 62
- BERGERON, Régis (1984): *Le cinéma chinois 1949-1983*. 3 volums. Paris: L'Harmattan

- BERMÚDEZ, Trajano (1995): *Mangavisión. Guía del cómic japonés*. Barcelona: Glénat
- BERNDT, Jaqueline (1996): *El fenómeno manga*. Barcelona: Martínez Roca
- BERRY, Chris (1990): "Our Problem Cinema: The Challenge of Japanese Cinema". *Continuum: The Australian Journal of Media & Culture*, 4:1, 193-198
- BERRY, Chris (2006): "From National Cinema to Cinema and the National: Chinese-language Cinema and Hou Hsiao-hsien's 'Taiwan Trilogy'", a Vitali, V.; Willemen, P. (eds.): *Theorising National Cinema*. London: BFI, 148-157
- BERTHIER, Nancy (2007): "Cine y nacionalidad: el caso del *remake*", a Pohl, B.; Türschmann, J. (eds.): *Miradas globales: cine español en el cambio de milenio*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert
- BHABHA, Homi K. (1994): *The Location of Culture*. London; New York: Routledge
- BLOOM, Harold (1991 [1973]): *La angustia de la influencias*. Caracas: Monte Ávila
- BLOOM, Harold (1995): *The Western Canon. The Books and School of the Ages*. London: Macmillan
- BOCCHI, Pier Maria (2004): *Jim Jarmusch. American Samurai*. Udine: Cinemazero
- BOLZ, Norbert W. (2006): *Comunicación mundial*. Buenos Aires [etc.]: Katz
- BORDWELL, David (1986): *Narration in the Fiction Film*. London: Routledge
- BORDWELL, David (1988): *Ozu and the poetics of cinema*. Princeton: Princeton University
- BORDWELL, David (1989): "A Case for Cognitivism". *Iris*, núm. 9, 11-40
- BORDWELL, David (1992): "A Cinema of Flourishes: Japanese Decorative Classicism of the Prewar Era", a Desser, D.; Nolletti, A. (eds.): *Reframing Japanese Cinema. Authorship, Genre, History*. Bloomington; Indianapolis: Indiana University, 328-346
- BORDWELL, David (1996): "Convention, Construction, and Cinematic Vision", a Bordwell, D.; Carroll, N. (eds.): *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*. Madison: The University of Wisconsin, 87-107
- BORDWELL, David (1997): *On the History of Film Style*. Cambridge; London: Harvard University
- BORDWELL, David (2000): *Planet Hong Kong. Popular Cinema and the Art of Entertainment*. Cambridge; London: Harvard University
- BORDWELL, David (2005): "Transcultural Spaces. Towards a Poetics of Chinese Film", a Lu, S. H.; Yueh-yu, E. (eds.): *Chinese-Language Film Historiography, Poetics, Politics*. Honolulu: University of Hawai'i, 141-162

- BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin (1997): *El Cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin (1976): "Space and Narrative in the Films of Ozu". *Screen*, 17:2, 41-73
- BOUSO, Raquel; CHOI, Ann; PRADO, Carles (2007): *La cultura. Dinàmiques de la cultura de masses a l'Àsia oriental contemporània*. Barcelona: Editorial UOC
- BOWLES, Paul (2006 [1949]). *The Sheltering Sky*. London: Penguin
- BUEHRER, Beverly Bare (1990): *Japanese films. A Filmography and Commentary, 1921-1989*. London: St. James
- BURCH, Noël (1979): *To the Distant Observer. Form and Meaning in the Japanese Cinema*. London: Scolar
- BURCH, Noël (1985): "¿Un cine refractario?", a Burch, N.: *Itinerarios. La educación de un soñador del cine*. Bilbao: Certamen Internacional del Cine Documental y Cortometraje: Caja de Ahorros Vizcaína, Departamento Cultural, 149-161
- BURCH, Noël (1991 [1983]): *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra
- BURCH, Noël (2008): *Praxis del cine*. 9ª edició. Madrid: Fundamentos
- CABO, Fernando; RÁBADE, María do Cebreiro (2006): *Manual de teoría de la literatura*. Madrid: Castalia
- CARMICHAEL, Thomas (1994): "Postmodernism and American Cultural Difference: Dispatches, Mystery Train, and The Art of Japanese Management". *boundary 2*, 21:1, 220-232
- CARMONA, Ramón (1998): "De los orígenes de la fotografía a la factoría Edison. El nacimiento del cine en los Estados Unidos", a Talens, J.; Zunzunegui, S. (coords.): *Historia general del cine. Volumen 1. Orígenes del cine*. Madrid: Cátedra, 39-78
- CARRIZO, Luis (2002): "Creciendo con el público". *Rock de Lux*, núm. 201, 18
- CARROLL, Noël (2001): *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays*. Cambridge: Cambridge University
- CASAS, Quim (2000): "Sitges 2000. El año Dafoe". *Dirigido por*, núm. 295
- CASAS, Quim (2003): "Presentación", a Casas, Q.; Weinrichter, A. [et al.] (coords.): *Jim Jarmusch. Itinerarios al vacío*. Madrid: T&B, 9-11
- CASAS, Quim (2003b): "Blues, rock, new wave, be bop y hip hop", a Casas, Q.; Weinrichter, A. [et al.] (coords.): *Jim Jarmusch. Itinerarios del vacío*. Madrid: T&B, 53-63

- CASAS, Quim (2005): "Old Boy". *Rock de Lux*, núm. 227, 15
- CASAS, Quim (2009): "La belleza de la impasibilidad". *Dirigido*, núm. 393, 26-27
- CASAS, Quim (2009b): "Una altra mostra minimalista". *El Periódico de Catalunya. Suplement +icult*, 2 d'octubre, 5
- CATALÀ, Josep Maria (2001): *La puesta en imágenes. Conceptos de dirección cinematográfica*. Barcelona: Paidós
- CERVERA, Isabel (2004): *Fonts per a l'estudi de l'art asiàtic. La construcció d'un model d'història de l'art des del cànon europeu*. Barcelona: Editorial UOC
- CHAPPEL, Crissa-Jean (2000): "Ghost Dog. The Way of the Samurai". *Images* [en línia], núm. 9 [Consulta: 30 maig 2011] Disponible a:
<http://www.imagesjournal.com/issue09/reviews/ghostdog/>
- CHAUDHURI, Shohini (2005): *Contemporary World Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University
- CHENG, Shao-Chun (2004): "Chinese Diaspora and Orientalism in Globalized Cultural Production: Ang Lee's *Crouching Tiger, Hidden Dragon*". *Global Media Journal – American Edition* [en línia], 3:4 [Consulta: 20 maig 2011] Disponible a:
<http://lass.calumet.purdue.edu/cca/gmj/sp04/graduatesp04/gmj-sp04gradref-chun.htm>
- CLIFFORD, James (1999): *Itinerarios transculturales*. Barcelona: Gedisa
- COHEN, Robert (1978): "Mizoguchi and Modernism. Structure, Culture, Point of View". *Sight and Sound*, 47:2, 110-118
- COMAS, Ángel (2009): *Los fabulosos años del New Hollywood. Panorama de dos décadas de cine norteamericano. 1964-1983*. Madrid: T&B
- COOK, David A. (1998): "Auteur Cinema and the "Film Generation" in 1970s Hollywood", a Lewis, J. (ed.): *The New American Cinema*. Durham; London: Duke University, 11-37
- COPPOLA, Antoine (2004): *Le cinéma asiatique*. Paris: L'Harmattan
- CORM, Georges (2003): *La fractura imaginària. Esperit racial i religió a Occident i Orient*. Lleida: Pagès
- CORRIGAN, Timothy (1998): "Auteurs and the New Hollywood", a Lewis, J. (ed.): *The New American Cinema*. Durham; London: Duke University, 38-63
- COSTA, Jordi (2001): "Sangre oriental". *Fotogramas*, núm. 1896, 6
- COSTA, Jordi (2003): "The Eye". *Fotogramas*, núm. 1912, 20
- COSTA, Jordi (2009): "Los límites del control". *Fotogramas*, núm. 1992, 20
- COUSINS, Mark (2005): *Historia del cine*. Barcelona: Blume

- CREHAN, Kate (2004): *Gramsci, cultura y antropología*. Barcelona: Bellaterra
- CROFTS, Stephen (2000): "Concepts of national cinema", a Hill, J.; Gibson, P. C. (eds.): *World Cinema. Critical Approaches*. Oxford: Oxford University, 1-10
- CROFTS, Stephen (2006): "Reconceptualising National Cinema/s", a Vitali, V.; Willemsen, P. (eds.): *Theorising National Cinema*. London: BFI, 44-58
- CROGAN, Patrick (2000): "Translating Kurosawa". *Senses of Cinema* [en línia], núm. 9 [Consulta: 15 febrer 2007] Disponible a:
<http://www.sensesofcinema.com/contents/cteq/00/9/kurosawa.html>
- CUBITT, Sean (1989): "Over the Borderlines". *Screen*, 30:4, 2-9
- CUETO, Roberto (2003): "Hijos de Neotokio. Claves para una estética geopolítica del nuevo cine japonés", a Lardín, R.; Sánchez-Navarro, J. (eds.): *El principio del fin. Tendencias y efectivos del novísimo cine japonés*. Barcelona: Paidós, Sitges-Festival Internacional de Cinema de Catalunya, The Japan Foundation, 13-37
- CUETO, Roberto; PALACIOS, Jesús (2007): "Prólogo: Mirando la serie negra con ojos rasgados", a Cueto, R.; Palacios, J. (eds.): *Asia Noir. Serie negra al estilo oriental*. Las Palmas de Gran Canaria: T&B
- Cultura. *Gran Enciclopèdia Catalana*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2000, vol. 8, 403-404
- CUMMINGS, Denise K. (2001): "Accessible Poetry? Cultural Intersection and Exchange in Contemporary American Indian and American Independent Film". *Studies in American Indian Literatures*, 13:1 (Disponible a: www.jstor.org)
- DANEY, Serge (2003): "Después de todo", a De Baecque, A. (ed.): *La política de los autores: manifiestos de una generación de cinéfilos*. Barcelona: Paidós, 11-17
- DANKS, Adrian (2004): "Time and Tide: Yasujiro Ozu's *Late Autumn*". *Senses of Cinema* [en línia], núm. 32 [Consulta: 24 febrer 2012] Disponible a:
http://www.sensesofcinema.com/2004/cteq/late_autumn/
- DAVIS, Darrell William (1996): *Picturing Japaneseness. Monumantel Style, National Identity, Japanese Film*. New York: Columbia University
- DAWKINS, Richard (2002): *El gen egoísta. Las bases biológicas de nuestra conducta*. Barcelona: Salvat
- DAWSON, Raymond (1970): *El camaleón chino. Análisis de los conceptos europeos de la civilización china*. Madrid: Alianza
- DE BAECQUE, Antoine (2003): "Prólogo", a De Baecque, A. (comp.): *La política de los autores: manifiestos de una generación de cinéfilos*. Barcelona: Paidós, 19-24

- DE BAECQUE, Antoine (2003b): "Al acecho. ¿Qué queda de la política de los autores?", a De Baecque, A. (comp.): *La política de los autores: manifiestos de una generación de cinéfilos*. Barcelona: Paidós, 170-178
- DE BLAS, Andrés (1997): "Nación (Concepto y tipos de)", a De Blas, A. (director): *Enciclopedia del nacionalismo*. Madrid: Tecnos, 337-339
- DE BLAS, Andrés (1997b): "Nacionalismo (Teorías y tipologías del)", a De Blas, A. (director): *Enciclopedia del nacionalismo*. Madrid: Tecnos, 342-346
- DE FELIPE, Fernando (1999): *Joel y Ethan Coen. El cine siamés*. Barcelona: Glénat
- DE FELIPE, Fernando (2003): "La escritura de la violencia. Takeshi Kitano", a Lardín, R.; Sánchez-Navarro, J. (eds.): *El principio del fin. Tendencias y efectivos del novísimo cine japonés*. Barcelona: Paidós, Sitges-Festival Internacional de Cinema de Catalunya, The Japan Foundation, 103-132
- DELEUZE, Gilles (1985): *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós
- DE LUCAS, Gonzalo (2008): "Interior/Exterior". *Cahiers du cinéma. España*, núm. 10, 16-17
- DE TURÉGANO, Teresa Hoefert (2002): "Transnational Cinematic Flows: World Cinema as World Music?", *Media in Transition 2: globalisation and convergence*, maig 10-12, MIT, Cambridge, Massachusetts, USA (Disponible a: <http://web.mit.edu/cms/Events/mit2/Abstracts/wcwmart2.pdf>)
- DERRIDA, Jacques (1977): *Posiciones*. València: Pre-textos
- DESJARDINS, Chris (2005): *Outlaw Masters of Japanese Film*. London; New York: I.B. Tauris
- DESSER, David (1988): *Eros Plus Massacre. An Introduction to the Japanese New Wave Cinema*. Bloomington: Indiana University
- DÍAZ, Carlos (2000): "La otra mirada". *Rock de Lux*, núm. 172, 15
- DISSANAYAKE, Wimal (2000): "Issues in world cinema", a Hill, J.; Gibson, P. C. (eds.): *World Cinema. Critical Approaches*. Oxford: Oxford University, 143-150
- DONOVAN, Barna William (2008): *The Asian Influence on Hollywood Action Film*. Jefferson: McFarland & Co.
- DUFWA, Jacques (1981): *Winds from the East. A Study in the Art of Manet, Degas, Monet and Whistler 1856-86*. Estocolm: Almqvist & Wiskell International
- DWORKIN, Martin S. (1968): "National images and international culture", a Jacobs, L.: *The Rise of the American Film. A Critical History*. New York: Teachers College, vii-xviii

- DYER, Richard (2001 [1979]): *Las estrellas cinematográficas. Historia, ideología, estética*. Barcelona: Paidós
- ECO, Umberto (1991): “Los límites de la interpretación”. *Revista de Occidente*, núm. 118, 5-24
- ECO, Umberto (1992): *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen
- ECO, Umberto (2000): *Baudolino*. Milano: Bompiani
- ELENA, Alberto (1999): *Los cines periféricos. África, Oriente Medio, India*. Barcelona: Paidós
- ELHEM, Philippe (1988): *Stranger Than Paradise de Jim Jarmusch*. Crisnée, Belgique: Yellow Now
- ETXEBESTE, Zigor (2003): “Un pintor de celuloide”. *Nosferatu*, núm. 44-45, 75-83
- EZRA, Elisabeth; ROWDEN, Terry (2006): “What Is Transnational Cinema?”, a Ezra, E.; Rowden, T. (eds.): *Transnational Cinema. The Film Reader*. New York: Routledge, 1-12
- FERNÁNDEZ VALENTÍ, Tomás (2003): “Miedo, fantasmas y cintas de vídeo”. *Dirigido por*, núm. 319, 22-23
- FERNÁNDEZ VALENTÍ, Tomás (2003b): “Paisajes del sentimiento, escenarios de la emoción”. *Nosferatu*, núm. 44-45, 95-105
- FERNÁNDEZ VALENTÍ, Tomás; NAVARRO, Antonio José (2003): “Fantástico oriental moderno”. *Dirigido por*, núm. 321, 54-61
- FERNCASE, Richard K. (1996): *Outsider Features. American independent films of the 1980'*. Westport; London: Greenwood
- FUJIWARA, Chris (2006): “Transcendental Purity. Ozu to Jarmusch”. *Art New England*, 27:2, 18-19, 63
- GABRIEL, Teshome H. (1989): “Towards a Critical Theory of Third World Films”, a Pines, J.; Willemsen, P. (eds.): *Questions of Third Cinema*. London: BFI, 30-52
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (2004): *Diferentes, desiguales y desconectados: mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Gedisa
- GARCÍA VARAS, Ana (2005): “La idea de convención entre la filosofía y la historia del arte. El convencionalismo de las imágenes en la obra de E. H. Gombrich”. *STVDIVM. Revista de humanidades*, 11, 173-188 (Disponible a: dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=2049964)
- GARCÍA, Julián (2007): “El millor cine del planeta”. *Exit*, núm. 30, 3
- GEERTZ, Clifford (1996): *Los usos de la diversidad*. Barcelona: Paidós

- GEIST, Kathe (1983): "West Looks East: The Influence of Yasujiro Ozu on Win Wenders and Peter Handke". *Art Journal*, 43:3, 234-239
- GEIST, Kathe (1992): "Narrative Strategies in Ozu's Late Films", a Nolletti, A.; Desser, D. (eds.): *Reframing Japanese Cinema: Authorhsip, Genre, History*. Indiana University, Bloomington, 91-111
- GELLNER, Ernest (1983): *Nations and Nationalism*. Oxford: Blackwell
- GENETTE, Gérard (1989[1962]): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus
- GOMBRICH, Ernst H. (1979 [1959]): *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Barcelona: Gustavo Gili
- GOMBRICH, Ernst H. (2002): *Història de l'art*. 2ª edició. Barcelona: Columna
- GOODWIN, James (1994): *Akira Kurosawa and Intertextual Cinema*. Baltimore (Md.) [etc.]: Johns Hopkins University
- GRAHAM, Joseph F. (1985): *Difference in Translation*. London: Cornell University
- GRANT, Jeremy; WHARTON, David (2005): *Teaching Auteur Study*. London: BFI
- GROST, Michael (1998): "Yasujiro Ozu". *Classic Film and Television Home Page* [en línia] [Consulta: 15 gener 2011] Disponible a: <http://mikegrost.com/ozu.htm>
- GRÜNER, Eduardo (1998): "Introducción", a Jameson, F.; Zizek, S.: *Estudios culturales: reflexiones sobre el multiculturalismo*. Buenos Aires: Paidós
- GUARNER, José Luis (1994): *Autorretrato del cronista*. Barcelona: Anagrama
- GUILLOT, Eduardo (2003): "El director es la estrella". *Rock de Lux*, núm. 205, 18
- HALL, Stuart (1991): "The Local and the Global: Globalization and Ethnicity", a King, A. D. (ed.): *Culture, Globalisation, and the World-System. Contemporary Conditions for the Representation of Identity*. London [etc.]: Macmillan, 19-39
- HALL, Stuart (1992): "The Question of Cultural Identity", a Hall, S.; Held, D.; McGrew, T. (eds.): *Modernity and Its Futures*. Cambridge: Polity, 274-316
- HALL, Stuart (1992b): "The West and the Rest: Discourse and Power", a Hall, S.; Gieben, B. (eds.): *Formations of Modernity*. Cambridge: Polity, Open University, 275-332
- HANNERZ, Ulf (1996): *Transnational Connections: Culture, People, Places*. London [etc.]: Routledge
- HASSAN, Ihab (1987): *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*. Columbia: Ohio State University
- HASUMI, Shigehiko (1998): *Yasujiro Ozu*. Paris: Cahiers du cinéma

- HASUMI, Shigehiko (2001): "Un mundo sin estaciones", a Suzuki, S.: *El desierto bajo los cerezos en flor*. Gijón: Festival internacional de Cine de Gijón; Madrid: Ocho y Medio, 9-20
- HAZAN, Olga (2010): *El mito del progreso artístico. Estudio crítico de un concepto fundador del discurso sobre el arte desde el Renacimiento*. Madrid: Akal
- HEBDIGE, Dick (2004): *Subcultura. El significado del estilo*. Barcelona: Paidós
- HENWOOD, Doug; BERTSCH, Charlie (2002): "I am a Fighting Atheist: Interview with Slavoj Zizek". *Bad Subjects. Political Education for Everyday Life* [en línea], núm. 59 [Consulta: 1 gener 2012] Disponible a:
<http://bad.eserver.org/issues/2002/59/zizek.html>
- HEREDERO, Carlos F. (2000): "Cannes 2000. La gran apuesta por el cine oriental". *Dirigido por*, núm. 291, 20-30
- HEREDERO, Carlos F. (2006): "Cannes 2006. Desconcierto y contradicciones". *Dirigido por*, núm. 358, 28-33
- HEREDERO, Carlos F. (2008): "Atlas de geografía filmica". *Cahiers du Cinéma. España*, núm. 10, 5
- HERNÁNDEZ SACRISTÁN, Carlos (2003): "Interculturalidad, transculturalidad y valores de la acción comunicativa", a Grupo CRIT: *Claves para la comunicación intercultural*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 17-35
- HERNÁNDEZ, Javier (2003): "Todo está en tránsito", a Casas, Q.; Weinrichter, A. [et al.] (coords.): *Jim Jarmusch. Itinerarios del vacío*. Madrid: T&B, 33-43
- HERRERO, Fernando; FERNÁNDEZ, José Ignacio (1982): *Cine independiente americano: una introducción*. Valladolid: Semana internacional de cine, DL
- HETZBERG, Ludvig (ed.) (2001): *Jim Jarmusch Interviews*. Jackson: University of Mississippi
- HIGBEE, Will; LIM, Song Hwee (2010): "Concepts of transnational cinema: towards a critical transnationalism in film studies". *Transnational Cinemas*, 1:1, 7-20
- HIGSON, Andrew (1989): "The Concept of National Cinema". *Screen*, 30:4, 36-46
- HIGSON, Andrew (1997): *Waving the Flag. Constructing a National Cinema in Britain*. Oxford: Clarendon
- HIGSON, Andrew (2000): "The Limiting Imagination of National Cinema", a Hjort, M.; MacKenzie, S. (eds.): *Cinema & Nation*. London: Routledge, 63-74

- HIGSON, Andrew (2006): "Crossing Over: exporting indigenous heritage to the USA", a Harvey, S. (ed.): *Trading Culture: Global Traffic and Local Cultures in Film and Television*. Eastleigh, UK: John Libbey, 203-217
- HIGUINEN, Erwan; JOYARD, Olivier (1999): "L'homme qui aimait les livres. Entretien avec Jim Jarmusch". *Cahiers du cinéma*, núm. 539, 38-41
- HILL, John (1999): *British Cinema in the 1980s: Issues and Themes*. Oxford: Clarendon
- HIRSCHBERG, Lynn (2005): "The Last of the Indies". *The New York Times*, 31 de juliol de 2005 (Disponible a: <http://www.nytimes.com/2005/07/31/magazine/31JARMUSCH.html?pagewanted=print>)
- HJORT, Mette; MACKENZIE, Scott (2000): "Introduction", a Hjort, M.; MacKenzie, S. (eds.): *Cinema & Nation*. London: Routledge, 1-15
- HJORT, Mette (2010): "On the Plurality of Cinematic Transnationalism", a Durovicova, N.; Newman, K. (eds.): *World Cinemas, Transnational Perspectives*. New York; London: Routledge, 12-31
- HOBBSBAUM, Eric (1991): *Naciones y nacionalismo desde 1780*. Barcelona: Crítica
- HOSKINS, Colin; MIRUS, Rolf (1988): "Reasons for the US dominance of the international trade in television programmes". *Media, Culture and Society*, 10:4, 499-515
- HUNTINGTON, Samuel P. (1997): "Occidente único, no universal". *Política Exterior*, vol. XI, núm. 55, 141-158
- IAMPOLSKI, Mijaíl (1996): *La teoría de la intertextualidad y el cine*. Valencia: Episteme
- IGLESIAS, Eulàlia (2005): "La conexión asiática". *Fotogramas*, núm. 1941, 136
- IGLESIAS, Eulàlia (2005b): "Más vale consagrado conocido...". *Rock de Lux*, núm. 231, 28
- IGLESIAS, Eulàlia (2008): "Cartelera sin fronteras". *Cahiers du cinéma. España*, núm. 10, 9-10
- IM, Hyun-ock; JAMES, David E.; KIM, Kyung Hyun (2002): "An Interview with Im Kwon-Taek", a James, D. E.; Kim, Kyung Hyun (eds.): *Im Kwon-taek. The Making of a Korean National Cinema*. Detroit: Wayne State University, 247-265
- IWABUCHI, Koichi (1994): "Complicit Exoticism: Japan and its Other". *Continuum*, 8:2, 49-82

- JACOBS, Lewis (1978): *The Rise of the American Film. A Critical History*. New York: Teachers College
- JAMESON, Fredric (1991): *El Posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona, Paidós
- JAMESON, Fredric (2010): “Globalisation and Hybridisation”, a Durovicova, N.; Newman, K. (eds.): *World Cinemas, Transnational Perspectives*. New York; London: Routledge, 315-319
- JARMUSCH, Jim (2003): “Two or three things I know about Yasujiro Ozu”. *Artforum International*, 42:2, 154
- JARMUSCH, Jim (2004): “Jim Jarmusch’s Golden Rules”. *Movie Maker. The Art and Business of Making Movies* [en línia]. [Consulta: 9 març 2012] Disponible a: http://www.moviemaker.com/directing/article/jim_jarmusch_2972/
- JENNY, Laurent (1976): “La stratégie de la forme”. *Poétique*, núm. 27, 257-281
- JULLIER, Laurent (1997): *L’écran post-moderne. Un cinéma de l’allusion et du feu d’artifice*. Paris: L’Harmattan
- KAHN, Joel S. (1995): *Culture, Multiculture, Postculture*. London [etc.]: Sage
- KAPLAN, E. Ann (1991): “Problematising Cross-cultural Analysis. The Case of Women in the Recent Chinese Cinema”, a Berry, C. (ed.): *Perspectives on Chinese Cinema*. London: BFI, 141-154
- KAPUSCINSKI, Ryszard (2006): *El mundo de hoy*. Barcelona: Anagrama
- KEOGH, Peter (1992): “Home and away”. *Sight and Sound*, 2:4, 8-9
- KHAN, Omar (2000): “Pokémons, Mononokes y otras perversiones”. *Cinemanía*, núm. 55, 96-97
- KHAN, Omar (2001): “Territorio Amarillo”. *Cinemanía*, núm. 65, 106-110
- KIM, Soyoung (2005): “ ‘Cine-Mania’ or Cinephilia: Film Festivals and the Identity Question”, a Shin, C.; Stringer, J. (eds.): *New Korean Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University, 79-91
- KIRIHARA, Donald (1992): *Patterns of Time: Mizoguchi and the 1930s*. Madison: The University of Wisconsin
- KIRIHARA, Donald (1996): “Reconstructing Japanese Film”, a Bordwell, D.; Carroll, N. (eds.): *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Madison: The University of Wisconsin
- KO, Mika (2010): *Japanese Cinema and Otherness. Nationalism, Multiculturalism and the Problem of Japaneseness*. London; New York: Routledge

- KOMATSU, Hiroshi (1992): "Some Characteristics of Japanese Cinema before World War I", a Desser, D.; Nolletti, A. (eds.): *Reframing Japanese Cinema. Authorship, Genre, History*. Bloomington; Indianapolis: Indiana University, 229-258
- KOTTAK, Conrad Phillip (1994): *Antropología: una exploración de la diversidad humana con temas de la cultura hispana*. Madrid: McGraw-Hill
- KRISTEVA, Julia (1986): *The Kristeva Reader*. Oxford, Cambridge: Blackwell
- KUROSAWA, Akira (1985): *Comme une autobiographie*. Paris: Seuil, Cahiers du Cinéma
- LANDOW, George P. (2002): "Edward Said's Orientalism". *The Postcolonial Web* [en línea]. [Consulta: 11 maig 2011] Disponible a:
<http://www.postcolonialweb.org/poldiscourse/said/orient14.html>
- LANZAGORTA, Marco (2002): "Ghost Dog. The Way of the Samurai". *Senses of Cinema* [en línea], núm. 122 [Consulta: 2 juliol 2011] Disponible a:
http://www.sensesofcinema.com/2002/cteq/ghost_dog/
- LAWLOR, Colin (1999): "Jim Jarmusch. A (Post)modern Interpretation". [En línea] [Consulta: 3 juny 2011] Disponible a: <http://jimjarmusch.tripod.com/lawlor.html>
- LEE, Hiangjin (2004): "El cine coreano se asoma al mundo", a Elena, A. (ed.): *Seul Express. La renovación del cine coreano (1997-2004)*. Madrid: T&B, 71-75
- LENT, John A. (1990): *The Asian Film Industry*. Austin: University of Texas
- LEONG, Anthony C. Y. (2002): *Korean Cinema: The New Hong Kong. A Guidebook for the Latest Korean New Wave*. Victoria: Trafford
- LEUTHOLD, Steven M. (2011): *Cross-Cultural Issues in Art. Frames for Understanding*. New York; London: Routledge
- LEVY, Shawn (2000): "Postcards from Mars". *Sight and Sound*, 10:4, 22-24
- LEWIS, Bernard (1993): *Islam and the West*. New York; Oxford: Oxford University
- LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean (2009): *La pantalla global: cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama
- LLOVET, Jordi [et al.] (2005): *Teoría literaria y literatura comparada*. Barcelona: Ariel
- LYOTARD, Jean-François (1984): *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra
- MARGETTS, Jayne (1996): "Interview with Mili Avital and Jim Jarmusch". *The Swirling Sphere* (Disponible a:
www.jim-jarmusch.net/films/dead_man/read_about_it/interview_with_jim_jamusch_.html)

- MARGULIES, Ivone (1998): "John Cassavetes: Amateur Director", a Lewis, J. (ed.): *The New American Cinema*. Durham; London: Duke University, 275-306
- MARTINIELLO, Marco (1997): *Salir de los guetos culturales*. Barcelona: Bellaterra
- McINTYRE, Steve (1985): "National Film Cultures: Politics and Peripheries". *Screen*, 26:1, 66-77
- MEDDEB, Abdelwahab (2005): *Occident vist des d'Orient*. Barcelona: CCCB, Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona
- METZ, Christian (1973): *Lenguaje y cine*. Barcelona: Planeta
- METZ, Christian (2002 [1968]): *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*. Barcelona: Paidós
- MINH-HA, Trinh T. (1994): "Other than myself / my other self", a Robertson, G. [et al.] (eds.): *Travellers' Tales. Narratives of Home and Displacement*. London; New York: Routledge, 9-26
- MIRANDA, David (2005): "Old Boy. El infierno de la venganza". *Imágenes de actualidad*, núm. 244, 78-79
- MIRANDA, Luís (2006): *Takeshi Kitano*. Madrid: Cátedra
- MOLINA FOIX, Vicente (2004): "El futuro del cine será masala". *Fotogramas*, núm. 1926, 12
- MOLINÉ, Alfons (2002): *El gran libro de los manga*. Barcelona: Glénat
- MOLITERNO, Gino (2001): "Dead Man". *Senses of Cinema* [en línia], núm. 14 [Consulta: 2 juliol 2011] Disponible a:
http://www.sensesofcinema.com/2001/cteq/dead_man/
- MONTERDE, José Enrique (2004): "Memories of Murder". *Dirigido por*, núm. 334, 11
- MONTERDE, José Enrique (2008): "¿Qué es el cine nacional... hoy?". *Cahiers du Cinéma. España*, núm. 10, 14
- MORAN, Albert (1996): "Terms for a reader: Film, Hollywood, national cinema, cultural identity and film policy", a Moran, A. (ed.): *Film Policy: International, National and Regional Perspectives*. London [etc.]: Routledge
- MOSCA, Umberto (2000): *Jim Jarmusch*. Milano: Il castoro
- MURILLO, Céline (2006): "Transatlantic cruises of the samurai motif in Jarmusch's film Ghost Dog", a *Actes du colloque de la SERCIA «Influences croisées du cinéma américain et du cinéma européen»*. Paris: Michel Houdiard (Disponible a:
<http://www.jim-jarmusch.net/>)

- NAFICY, Hamid (2006): "Situating Accented Cinema", a Ezra, E.; Rowden, T. (eds.): *Transnational Cinema. The Film Reader*. New York: Routledge, 111-130
- NAVARRO, Antonio José (2005): "Artes marciales y cine de autor. Cine, espadas y violencia". *Dirigido por*, núm. 343, 28-29
- NIOGRET, Hubert (1995): *Akira Kurosawa*. Paris: Rivages
- O'CONNOR, Derek (2000): "Jim Jarmusch Interview". *Film West* [en línia], núm. 40 [Consulta: 2 setembre 2011] Disponible a: <http://iol.ie/~galfilm/filmwest/40jarmusch.htm>
- ODIN, Roger (1998): "Historia de los paradigmas: la teoría del cine revisada". *Archivos de la Fílmoteca*, núm. 28, 81-99
- O'REGAN, Tom (1992): "Too Popular By Far: on Hollywood's International Popularity". *Continuum*, 5:2, 302-351
- OTOMO, Ryoko (2000): "'The Way of the Samurai' - *Ghost Dog*, Mishima, and Modernity's *Other*". *Senses of Cinema* [en línia], núm. 9 [Consulta: 2 juliol 2011] Disponible a: <http://www.sensesofcinema.com/2000/9/samurai/>
- PALACIOS, Jesús (1999): "La guerra del opio". *Fotogramas*, núm. 1863, 10
- PALACIOS, Jesús (2007): "Oriente... no siempre es Oriente. La imagen del oriental en el policíaco Occidental", a Cueto, R.; Palacios, J. (eds.): *Asia Noir. Serie negra al estilo oriental*. Las Palmas de Gran Canaria: T&B, 15-47
- PANOFSKY, Erwin (2000): "El estilo y el medio en la imagen cinematográfica", a Panofsky, E.: *Sobre el estilo. Tres ensayos inéditos*. Barcelona, Paidós, 113-151
- PAQUET, Darcy (2005): "The Korean Film Industry: 1992 to the present", a Shin, C.; Stringer, J. (eds.): *New Korean Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University, 32-50
- PECH, Cynthia; RIZO, Marta; ROMEU, Vivian (2008): *Manual de comunicación intercultural: una introducción a sus conceptos, teorías y aplicaciones*. México, D.F.: Universidad Autónoma de la Ciudad de México
- PENA, Jaime (2008): "El bosque y los árboles". *Cahiers du cinéma. España*, núm. 10, 12-13
- POLITE, Pablo G. (2001): "Cenizas y diamantes". *Rock de Lux*, núm. 189, 56
- PONS, Joan (1999): "Viento en contra. Sitges". *Rock de Lux*, núm. 168, 64
- PONS, Joan (2001): "El celuloide que llegó de Oriente". *Rock de Lux*, núm. 188, 60
- PRADO, Carles (2007): *Societat. Cultura. Àsia oriental. Perspectives per a l'anàlisi entre cultures*. Barcelona: UOC

- PRATS, Carles (2001): *Seijun Suzuki: Kabuki + Yakuza*. [Vídeo]. Sant Just Desvern: Media Park
- PUIGDOMÈNECH, Jordi; EXPÓSITO, Andrés; GIMÉNEZ, Carlos (2010): *Akira Kurosawa: la mirada del samurái*. Madrid: JC
- PULVER, Andrew (2000): "Indie reservation". *The Guardian*, 31 març (Disponible a: <http://www.guardian.co.uk/film/2000/mar/31/culture.features>)
- PYE, Michael; MYLES, Lynda (1979): *The Movie Brats: How the Film Generation Took Over Hollywood*. New York: Holt, Rinehart and Winston
- QUINTANA, Àngel (2006): "Prólogo: ante un cine sin centro", a De Baecque, A. (comp.): *Nuevos cines, nueva crítica. El cine en la era de la globalización*. Barcelona: Paidós, 17-25
- QUINTANA, Àngel (2008): "Un cine en tierra de nadie". *Cahiers du cinéma. España*, núm. 10, 6-8
- RAMOS, Rufel F. (2000): "Homi Bhabha: The Process of Creating Culture from the Interstitial, Hybrid Perspective". *Rowena's World. A Literary Locus* [en línia] [Consulta: 24 juny 2011] Disponible a: <http://rowenasworld.org/essays/newphil/bhabha.htm>
- RAYNS, Tony (1991): "Breakthroughs and Setbacks. The Origins of the New Chinese Cinema", a Berry, C. (ed.): *Perspectives on Chinese Cinema*. London: BFI, 104-113
- REYNAUD, Bérénice (2005): "Shades of Globalisation. The 24th Sundance Film Festival". *Senses of Cinema* [en línia], núm. 35 [Consulta: 3 maig 2007] Disponible a: <http://www.sensesofcinema.com/contents/festivals/05/35/sundance2005.html>
- RICHIE, Donald (1970): *The Films of Akira Kurosawa*. Berkeley: University of California
- RICHIE, Donald (1974): *Ozu*. Berkeley [etc.]: University of California
- RICHIE, Donald (1994): "The Influence of Traditional Aesthetics on the Japanese Film", a Ehrlich, L. C.; Desser, D. (eds.): *Cinematic Landscapes. Observations on the Visual Arts and Cinema of China and Japan*. Austin: University of Texas, 155-163
- RICHIE, Donald (2004): *Cien años de cine japonés*. Madrid: Jaguar
- RICHMOND, Sheldon (1994): *Aesthetic Criteria: Gombrich and the Philosophies of Science of Popper and Polanyi*. Amsterdam; Atlanta: Rodopi
- RIMER, Thomas (1994): "Film and the Visual Arts in Japan: An Introduction", a Ehrlich, L. C.; Desser, D. (eds.): *Cinematic Landscapes. Observations on the Visual Arts and Cinema of China and Japan*. Austin: University of Texas, 149-154

- RIVETTE, Jacques (1958): "Mizoguchi vu d'ici". *Cahiers du cinéma*, núm. 81, 28-30
- ROBERTS, Martin (1998): "Baraka: World Cinema and the Global Culture Industry". *Cinema Journal*, vol. 37, núm. 3, 62-82
- ROBERTSON, George [et al.] (1994): "As the world turns", a Robertson, G. [et al.] (eds.): *Travellers' Tales. Narratives of Home and Displacement*. London; New York: Routledge, 1-6
- RÓDENAS, Gabri (2009): *Noche en la Tierra: Jim Jarmusch (1991)*. València: Nau Llibres; Barcelona: Octaedro
- RODRIGO, Miquel (1999): *La comunicación intercultural*. Barcelona: Anthropos
- ROJAS, Sergio (2009): "Sobre Gombrich y el arte contemporáneo". *Aisthesis* [en línia], núm. 46, 203-212 [Consulta: 1 setembre 2011] Disponible a: www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-71812009000200010&script=sci_arttext&lng=es
- ROSEN, Lawrence (2007): "Orientalism Revisited. Edward Said's Unfinished Critique". *Boston Review*, gener/febrer. (Disponible a: <http://bostonreview.net/BR32.1/rosen.php>)
- ROSEN, Philip (2006 [1984]): "History, Textuality, Nation: Kracauer, Burch, and Some Problems in the Study of National Cinemas", a Vitali, V.; Willemen, P. (eds.): *Theorising National Cinema*. London: BFI, 17-28
- ROSENBAUM, Jonathan (2000): *Dead Man*. London: BFI
- ROWIN, Michael Joshua (2005): "Hip Priest". *Reverse Shot* [en línia], [Consulta: 3 juny 2011] Disponible a: <http://www.reverseshot.com/legacy/dogdays05/stranger.html>
- SADOUL, Georges (1979 [1949, 1967]): *Historia del cine mundial desde los orígenes hasta nuestros días*. 4ª edició. México: Siglo XXI, 1979
- SAID, Edward W. (2002 [1978]): *Orientalismo*. Barcelona: Mondadori
- SAID, Edward W. (1983): *The World, the Text and the Critic*. Cambridge (Mas.): Harvard University
- SAKAI, Naoki (2001): "The Dislocation of the West and the Status of Humanities", a Sakai, N.; Hanawa, Y. (eds.): *Specters of the West and Politics of Translation*. Ithaca: Traces, 71-94
- SALA, Ángel (2001): "Oriente invade Occidente". *Imágenes de actualidad*, núm. 200, 84-89
- SALA, Ángel (2001b): "Zona sin límites". *Imágenes de actualidad*, núm. 209, 50-52
- SALA, Ángel (2002): "Zona sin límites". *Imágenes de actualidad*, núm. 211, 50-53

- SALA, Ángel (2003): “Extremo Oriente, extremo terror”. *Imágenes de actualidad*, núm. 221, 48-49
- SALA, Ángel (2003b): “Zona sin límites”. *Imágenes de actualidad*, núm. 222, 36-38
- SALA, Ángel (2003c): “Entre sables y catanas”. *Imágenes de actualidad*, núm. 230, 80-83
- SALA, Ángel (2004): “Zona sin límites”. *Imágenes de actualidad*, núm. 238, 36-37
- SALA, Ángel (2005): “Zona sin límites”. *Imágenes de actualidad*, núm. 249, 38-40
- SALA, Ángel (2007): “Zona sin límites”. *Imágenes de actualidad*, núm. 271, 32-33
- SALA I MARTÍN, Xavier (2009): *Economia liberal per a no economistes i no liberals*. Barcelona: Edicions 62
- SALOMON, Harald (2004): “National Policy Films (kokusaku eiga) and Their Audiences”, *Japonica Humboldtiana*, núm. 8, 161-176 (Disponible a: <http://edoc.hu-berlin.de/japonica-hu/8/salomon-harald-161/PDF/salomon.pdf>)
- SAN ROMÁN, Teresa (1995): *Los Muros de la separación: ensayo sobre alterofobia y filantropía*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de Publicacions
- SÁNCHEZ DURÁ, Nicolás (1996): “Introducción”, a Geertz, C.: *Los usos de la diversidad*. Barcelona: Paidós, 9-35
- SÁNCHEZ, Sergi (1999): *Akira Kurosawa. El silencio y la furia*. Barcelona: Norma
- SÁNCHEZ, Sergi (2003): “Nunca pasa nada”, a Casas, Q.; Weinrichter, A. [et al.] (coords.): *Jim Jarmusch. Itinerarios del vacío*. Madrid: T&B, 21-31
- SÁNCHEZ, Sergi (2004): “La balada del café triste o de qué hablamos cuando hablamos de cine independiente”, a Cueto, R. (ed.): *Dentro y fuera de Hollywood: la tradición independiente en el cine americano*. Valencia: Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, 303-354
- SANTOS, Antonio (1993): *Kenji Mizoguchi*. Madrid: Cátedra
- SANTOS, Antonio (2005): *Yasujiro Ozu*. Madrid: Cátedra
- SARRIS, Andrew (1979 [1962]): “Notes on the Auteur Theory in 1962”, a Mast, G.; Cohen, M. (eds.): *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*. 2ª ed. New York; Oxford: The Oxford University, 650-665
- SATO, Tadao (1982): *Currents in Japanese Cinema*. New York [etc.]: Kodansha International
- SATO, Tadao (1994): “Japanese Cinema and the Traditional Arts: Imagery, Technique, and Cultural Context”, a Ehrlich, L. C.; Desser, D. (eds.): *Cinematic Landscapes*.

- Observations on the Visual Arts and Cinema of China and Japan*. Austin: University of Texas, 165-186
- SATO, Tadao (2008): *Kenji Mizoguchi and the Art of Japanese Cinema*. Oxford; New York: Berg
- SCHATZ, Thomas (1993): "The New Hollywood", a Collins, J.; Radner, H.; Collins, A. P. (eds.): *Film Theory Goes to the Movies*. New York; London: Routledge, 8-36
- SCHODT, Frederik L. (1983): *Manga! Manga! The World of Japanese Comics*. New York [etc.]: Kodansha International
- SCHRADER, Paul (1999 [1972]): *El estilo trascendental en el cine. Ozu, Bresson, Dreyer*. Madrid: JC
- SHIN, Jeeyoung (2005): "Globalisation and New Korean Cinema", a Shin, C.; Stringer, J. (eds.): *New Korean Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University, 51-62
- SHOHAT, Ella; STAM, Robert (2002 [1994]): *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico*. Barcelona: Paidós
- SIMSOLO, Noël (2008): *Kenji Mizoguchi*. Madrid: El País; Paris: Cahiers du cinéma
- SOLANAS, Fernando E.; GETINO, Octavio (1973): *Cine, cultura y descolonización*. Buenos Aires: Siglo XXI Argentina
- STAM, Robert (1989): *Subversive Pleasures. Bakhtin, Cultural Criticism, and Film*. Baltimore: The John Hopkins University
- STAM, Robert; BURGOYNE, Robert; FLITTERMAN-LEWIS, Sandy (1999 [1992]): *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelona: Paidós
- STAM, Robert (2000): *Teorías del cine*. Barcelona: Paidós
- STANDISH, Isolde (2005): *A New History of Japanese Cinema: a Century of Narravive Film*. Nova York: Continuum
- STRINGER, Julian (2005): "Putting Korean Cinema in its Place: Genre Classifications and the Contexts of Reception", a Shin, C.; Stringer, J. (eds.): *New Korean Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University, 95-105
- SUÁREZ, Juan A. (2007): *Jim Jarmusch*. Urbana; Chicago: University of Illinois
- SUZUKI, Seijun (2001): *El desierto bajo los cerezos en flor*. Gijón: Festival internacional de Cine de Gijón; Madrid: Ocho y Medio
- TANIZAKI, Junichiro (2006 [1933]): *Elogi de l'ombra*. Barcelona: Angle
- TASSONE, Aldo (1981): *Akira Kurosawa*. Firenze: La nuova Italia
- TESSIER, Max (1981): *Images du cinéma japonais*. [S.l.]: Henry Veyrier

- THILTGES, Amy (2002): "The Semiotics of Alienation and Emptiness in the Films of Jim Jarmusch". *Organdi* [en línea], núm. 5, [Consulta: 3 juny 2011] Disponible a: http://www.organdi.net/article.php3?id_article=78
- THOMPSON, Kristin (1985): *Exporting Entertainment. America in the World Film Market 1907-34*. London: BFI
- TODOROV, Tzvetan (1988): "El cruzamiento entre culturas", a Todorov, T. [et al.]: *Cruce de culturas y mestizaje cultural*. Madrid: Júcar, 9-31
- TOMASI, Dario (1998): *Kenji Mizoguchi*. Firenze: Il castoro cinema
- TOMASI, Dario (2000): "Un'ecléctica coerenza: il cinema di Mizoguchi Kenji". *I quaderni del Lumière*, núm. 31, 6-8
- TOMASI, Dario (2000b): "Osservazioni su Mizoguchi e la profondità di campo". *I quaderni del Lumière*, núm. 31, 9-18
- TRIFONOVA, Temenuga (2006): "Cinematic Cool: Jean-Pierre Melville's *Le Samourai*". *Senses of Cinema* [en línea], núm. 39 [Consulta: 3 juny 2011] Disponible a: <http://www.sensesofcinema.com/2006/cteq/samourai/>
- TRUFFAUT, François (1989 [1954]): "Una cierta tendencia del cine francés", a Romaguera, J; Alsina, H. (eds.): *Textos y manifiestos del cine: estética, escuelas, movimientos, disciplinas, innovaciones*. Madrid: Cátedra, 226-241
- TURNER, Bryan S. (1994): *Orientalism, Postmodernism and Globalism*. London: Routledge
- UENO, Koshi (2001): "El olvido de los nombres extranjeros", a Suzuki, S.: *El desierto bajo los cerezos en flor*. Gijón: Festival internacional de Cine de Gijón; Madrid: Ocho y Medio, 49-56
- VAN DER HEIDE, William (2002). *Malaysian Cinema, Asian Film. Border Crossings and National Cultures*. Amsterdam: Amsterdam University
- VIDAL, Manuel (1992): *Akira Kurosawa*. Madrid: Cátedra
- VIDAL, Núria (2001): "Los triunfos del cine chino". *Fotogramas*, núm. 1890, 201-206
- VIDAL, Núria (2003): "Decepción en Cannes". *Fotogramas*, núm. 1917, 132-139
- VIDAL, Núria (2004): "Diario de un festival". *Fotogramas*, núm. 1929, 154-162
- VIEJO, Breixo (2001): *Jim Jarmusch y el sueño de los justos*. Madrid: JC
- VILLELLA, Fiona A. (2000): "Spirituality in the 21st Century". *Senses of Cinema* [en línea], núm. 7 [Consulta: 3 juny 2011] Disponible a: <http://archive.sensesofcinema.com/contents/00/7/ghost.html>
- VINCENDEAU, Ginette (1993): "Hijacked". *Sight and Sound*, 3:7, 23-25

- VITALI, Valentina; WILLEMEN, Paul (2006): "Introduction", a Vitali, V.; Willemen, P.: (eds.): *Theorising National Cinema*. London: BFI, 1-14
- WEINRICHTER, Antonio (1979): *El nuevo cine americano. Aproximación al cine americano de los años setenta desde una perspectiva de los géneros*. Bilbao: Zero
- WEINRICHTER, Antonio (1993): "Ante la puerta de Rasha". *Nosferatu*, núm. 11, 4-13
- WEINRICHTER, Antonio (1995): "Geopolítica, festivales y tercer mundo". *Archivos de la Filmoteca*, núm. 19, 29-36
- WEINRICHTER, Antonio (2002): *Pantalla amarilla. El cine japonés*. Las Palmas de Gran Canaria: T&B
- WEINRICHTER, Antonio (2003): "Tsunami or not tsunami. Esperando otra nueva ola", a Lardín, R.; Sánchez-Navarro, J. (eds.): *El principio del fin. Tendencias y efectivos del novísimo cine japonés*. Barcelona: Paidós, Sitges-Festival Internacional de Cinema de Catalunya, The Japan Foundation, 39-56
- WEINRICHTER, Antonio (2003b): "Lejos de Hollywood", a Casas, Q.; Weinrichter, A. [et al.] (coords.): *Jim Jarmusch. Itinerarios del vacío*. Madrid: T&B, 13-19
- WEINRICHTER, Antonio (2004): "Hollywood en off", a Cueto, R. (ed.): *Dentro y fuera de Hollywood: la tradición independiente en el cine americano*. Valencia: Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, 9-11
- WILLEMEN, Paul (1989): "The Third Cinema Question: Notes and Reflections", a Pines, J.; Willemen, P. (eds.): *Questions of Third Cinema*. London: BFI, 1-29
- WILLEMEN, Paul (2006): "The National Revisited", a Vitali, V.; Willemen, P. (eds.): *Theorising National Cinema*. London: BFI, 29-43
- WILONSKY, Robert (2000): "Ghost Dog's writer-director talks about why he's finally getting good". *Dallas Observer*, 16 març (Disponible a: <http://www.dallasobserver.com/2000-03-16/film/the-way-of-jim-jarmusch/>)
- WINDSCHUTTLE, Keith (1999): "Edward Said's Orientalism revisited". *The New Criterion*, 17:5 (Disponible a: <http://www.newcriterion.com/articles.cfm/Edward-Said-s--ldquo-Orientalism-rdquo--revisited-2937>)
- WÖLFFLIN, Heinrich (1997 [1915]): *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Madrid: Espasa-Calpe
- YAMADA, Koichi; IJIMA, Tetsuo; AOI, Ichiro; WATANABE, Takenobu (2001): "El tigre y el mensajero", a Suzuki, S.: *El desierto bajo los cerezos en flor*. Gijón: Festival internacional de Cine de Gijón; Madrid: Ocho y Medio, 45-48

- YÁÑEZ, Manu (2010): “Mi mirada sobre Cannes”. *Fotogramas* [en línea], 23 de maig [Consulta: 20 juliol 2011] Disponible a:
<http://mi-mirada-sobre-cannes.blogs.fotogramas.es>
- YAU, Esther C. M. (2004): “Hong Kong Cinema in a Borderless World”, a Cheung, E.; Chu, Y. (eds.): *Between Home and World: a Reader in Hong Kong Cinema*. Hong Kong: Oxford University
- YAU, Esther C. M. (1999): “Yellow Earth. Western Analysis and a Non-Western Text”, a Henderson, B.; Martin, A. (eds.): *Film Quarterly. Forty Years – A Selection*. Berkeley: University of California, 92-107
- YOSHIMOTO, Mitsuhiro (2006): “National/International/Transnational: The Concept of Trans-Asian Cinema and the Cultural Politics of Film Criticism”, a Vitali, V.; Willemsen, P. (eds.): *Theorising National Cinema*. London: BFI, 254-261
- ZHANG, Yingjin (2007): “Comparative film studies, transnational film studies: interdisciplinarity, crossmediality, and transcultural visibility in Chinese cinema”. *Journal of Chinese Cinemas*, 1:1, 27-40
- ZIZEK, Slavoj (2004): *Repetir Lenin: trece tentativas sobre Lenin*. Madrid: Akal
- ZUMALDE, Imanol (2006): *La Materialidad de la forma fílmica: crítica de la (sin)razón postestructuralista*. Bilbao: Universidad del País Vasco = Euskal Herriko Unibertsitatea
- ZUNZUNEGUI, Santos (1993): “El perfume del zen”. *Nosferatu*, núm. 11, 18-25
- ZUNZUNEGUI, Santos (1994): “Oriente y Occidente”. *Creación. Estética y teoría de las artes*, núm. 11, 58-61
- ZUNZUNEGUI, Santos (1996): *La mirada cercana. Microanálisis fílmico*. Barcelona: Paidós
- ZUNZUNEGUI, Santos (2003): “Entre la superficie y la profundidad”. *Nosferatu*, núm. 44-45, 20-28

Índex de pel·lícules mencionades a la PART III

De Jim Jarmusch

Broken Flowers (2005)
Coffee and Cigarettes (2003)
Dead Man (1995)
Down By Law (1986)
Ghost Dog: The Way of the Samurai (1999)
Mystery Train (1989)
Night on Earth (1991)
Permanent vacation (1980)
Stranger Than Paradise (1984)
The Limits of Control (2009)
Year of the Horse (1997)

De Kurosawa Akira

Dreams (1990)
High and Low (Tengoku to jigoku, 1963)
The Idiot (Hakuchi, 1951)
Ran (idem, 1985)
Rashomon (idem, 1950)
Sanjuro (Tsubaki Sanjûrô, 1962)
Seven Samurai (Shichinin no samurai, 1954)
Throne of Blood (Kumonosu-jô, 1957)
Yojimbo (Yôjinbô, 1961)

De Mizoguchi Kenji

The 47 Ronin (Genroku chushingura, 1941)
The Life of Oharu (Saikaku ichidai onna, 1952)
Sansho the Bailiff (Sanshō dayū, 1954)
The Story of the Last Chrysanthemums (Zangiku monogatari, 1939)
Ugetsu (Ugetsu monogatari, 1953)

D'Ozu Yasujirō

Equinox Flower (Higanbana, 1958)
Good Morning (Ohayō, 1959)
Late Autumn (Akibiyori, 1960)
Late Spring (Banshun, 1949)
Passing Fancy (Dekigokoro, 1933)
There Was a Father (Chichi ariki, 1942)
Tokyo Story (Tōkyō monogatari, 1953)

De Suzuki Seijun

Branded to Kill (Koroshi no rakuin, 1967)
Tokyo Drifter (Tōkyō nagaremono, 1966)
Youth of the Beast (Yajū no seishun, 1963)

Altres

300 (2006, Zack Snyder)
55 Days at Peking (1963, Nicholas Ray)
Aguirre, der Zorn Gottes (1972, Werner Herzog)
Amarufi: megami no hoshu (2009, Nishitani Hiroshi)
Anatahan (1954, Josef von Sternberg)

Andalucia: Megami no houfuku (2011, Nishitani Hiroshi)
Babel (2006, Alejandro González Iñárritu)
Bend It Like Beckham (2002, Gurinder Chandha)
Black Gold (2011, Jean-Jacques Annaud)
The Cheat (1915, Cecil B. De Mille)
Cobra Verde (1987, Werner Herzog)
Crouching Tiger, Hidden Dragon (Wo hu cang long, 2000, Lee Ang)
Deux frères (2004, Jean-Jacques Annaud)
Do the Right Thing (1989, Spike Lee)
Enter the Void (2009, Gaspar Noé)
Hallelujah! (1929, King Vidor)
Happy Together (1997, Wong Kar-wai)
Harakiri (1919, Fritz Lang)
High Noon (1952, Fred Zinnemann)
Jungle Fever (1991, Spike Lee)
Kill Bill: Vol. 1 i Vol. 2 (2003 i 2004, Quentin Tarantino)
Knock on Any Door (1949, Nicholas Ray)
Lady Snowblood (Shurayukihime, 1973, Fujita Toshiya)
The Last Samurai (2003, Edward Zwick)
Lethal Weapon (saga: 4 films) (1987-1998, Richard Donner)
Lightning Over Water (1980, Nicholas Ray i Wim Wenders)
Lost in Translation (2003, Sofia Coppola)
Magnificent Seven (1960, John Sturges)
Map of the Sounds of Tokyo (2009, Isabel Coixet)
The Marriage Circle (1924, Ernst Lubitsch)
Mishima (1985, Paul Schrader)
Morocco (1939, Joseph von Sternberg)
The Mummy (saga: 3 films) (1999-2008, Stephen Sommers, Rob Cohen)
My Blueberry Nights (2007, Wong Kar-wai)
The Outrage (1964, Martin Ritt)
Per un pugno di dollari (1964, Sergio Leone)
The Pillow Book (1996, Peter Greenaway)
La roue (1923, Abel Gance)
Rush Hour (saga: 3 films) (1998-2007, Brett Ratner)

Le Samourai (1967, Jean-Pierre Melville)
Sense and Sensibility (1995, Lee Ang)
Seven Years in Tibet (1997, Jean-Jacques Annaud)
Shane (1953, George Stevens)
Shanghai Express (1932, Nicholas Ray)
Transporter (2002, Louis Leterrier i Corey Yuen)
La vita è bella (1997, Roberto Benigni)
A Woman of Paris (1923, Charles Chaplin)
The Yakuza (1974, Sydney Pollack)
Yoshiwara (1937, Max Ophüls)



Universitat Ramon Llull

C.I.
.F.
G:
59
06
97
40
Un
ive
rsi
tat
Ra
mo
n
Lu
ll
Fu
nd
aci
ó
Pri
va
da.
Rg
tre
.
Fu
nd.
Ge
ne
ral
ita
t
de
Ca
tal
un
ya
ní
m.
47
2
(2
8-
02
-
90
)

Aquesta Tesi Doctoral ha estat defensada el dia ____ d _____ de 2012

al Centre _____

de la Universitat Ramon Llull

davant el Tribunal format pels Doctors sotasignants, havent obtingut la qualificació:



President/a

Vocal

Secretari/ària

Doctorand/a
