

LECCIONES DE AMOR Y DE MUERTE EN EL BOSQUE.

BLISSFULLY YOURS, DE A. WEERASETHAKUL
Y *DEAD MAN*, DE J. JARMUSCH, COMO PLASMACIONES
CINEMATOGRAFICAS DE EROS Y DE TÁNATOS

ROGER FERRER VENTOSA*

EN LA PRESENTE COMUNICACIÓN REFLEXIONAREMOS sobre la idea de Eros y de Tánatos, ambos conceptos desarrollados en el escenario de lo multiforme y lo anárquico del bosque, espacio al que no puede acceder la mirada controladora del poder gubernamental.

Como el resto de artes, el cine también se ha ocupado del motivo de la jungla como espacio de libertad, un motivo clásico en su historia. La propuesta de estudio a propósito de Eros y de Tánatos partirá, pues, de la producción cinematográfica. Se analizará cómo el cine de los últimos años mostró el doble motivo conceptual del amor y de la muerte, concretado en dos películas: *Dead Man* (Jim Jarmusch, 1995) y *Blissfully Yours* (*Sud sanaeha*, Apichatpong Weerasethakul, 2002), de registro formal y narrativa completamente diferentes, pero de gran valor estético ambas. *Dead Man* está dedicada a la muerte mientras que *Blissfully Yours* constituye un canto al placer de vivir.

LA ZONA DE LA LIBERACIÓN

El imaginario de la cultura posmoderna de la globalización –últimas décadas– ha ordenado el territorio en dos grandes áreas: la del control de las autoridades, las grandes urbes planificadas al máximo, donde se aplican las nuevas tácticas de gubernamentalidad en la terminología de Michel Foucault, dominadas por el control de la mirada disciplinaria del panóptico; más allá de los límites del

* Universidad de Girona. Esta comunicación se han realizado gracias a la financiación del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte para la Formación de Profesorado Universitario (FPU), FPU13/03280. Me gustaría darle las gracias a Ángel Quintana por las recomendaciones bibliográficas.

poder urbano encontramos la zona de la emancipación, sin dominio del gobierno, fuera de las ciudades, una zona mágica lejos del ojo no invitado, espacio asimismo de la trascendencia. La periferia como una zona informe más allá de los mapas¹.

El capitalismo aspira a dominar todo el espacio, a tenerlo bajo la mirada controladora de su panóptico informático y mediático: «Los cuerpos son encajonados en un espacio que han de habitar y por tanto acaban siendo sus rehenes»²; sin embargo, una cosa es desear y otra realizar la acción; más allá de las murallas sigue existiendo el caos magmático de lo natural sin intervención del ser humano que arrasará algún día las construcciones, como esas pirámides asiáticas o americanas sepultadas por toneladas de plantas, arbustos y árboles. Ya el gusto romántico por las ruinas fue una manifestación artística de esta atracción. Símbolo polisémico y ambiguo donde los haya, el bosque puede comprender una gran variedad de significados, tanto de perfil positivo como negativo, pero en cualquier caso deviene el lugar donde ya no alcanza la mirada censuradora, que pese a los intentos no puede taxonomizar completamente lo indómito natural.

La lógica de la jerarquización territorial y su visualización simbólica se ha extendido durante el proceso globalizador, un fenómeno que Paul L. Knox ha sintetizado en tres grupos: regiones nucleares, semiperiféricas y periféricas³. Sin olvidar el caos selvático más allá. Para analistas de la geografía en la era de la globalización, como Adrien Sina, «hoy la ciudad es planetaria, sin fin, sin localización precisa no existe ni tan siquiera este otro lugar para dar asilo al excluido, ni tan siquiera esta 'tierra extraña'»⁴.

A esas tierras marginadas y marginales pero inmensamente más amplias que la megalópolis de los negocios, potencialmente infinitas, se han relegado los aspectos inaceptables de la existencia según los parámetros racionalistas, economicistas, sensatos, intelectualmente rigurosos de la era del capitalismo tardío.

¹ Con la importancia que adquiere la elaboración de mapas o la taxonomía en la contemporaneidad.

² FONT, D., *Cuerpo a cuerpo. Radiografías del cine contemporáneo*, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2012, p. 326.

³ KNOX, P. L., «Ciudades mundiales en un sistema mundial», *Debats* [Valencia, Institució Alfons el Magnànim], 62-63 (otoño 1998), pp. 81-92, espec. pp. 82 y ss.

⁴ SINA, A., «La urbanidad virtual, el ser-en-el-mundo en tiempo real. Entrevista a Paul Virilio», *Debats* [Valencia, Institució Alfons el Magnànim], 62-63 (otoño 1998), pp. 56-61.

En ellos los humanos se emancipan y vuelven a una experiencia centrada en lo sensible, o bien entran en una dimensión trascendente, la adecuada para iniciar el último viaje. Esa zona tarkovskiana de más allá de la civilización se imagina como una selva poblada por presencias fééricas, tierra de magia y de mitos.

Uno de los fundamentos de la cultura grecorromana y de la judeocristiana es la consideración de la naturaleza como lo Otro, según la tradicional separación dualista, con raíces cristianas o también de la filosofía griega –como no, por el sentido etimológico del término paganismo, de *pagus*, ‘aldea’–, con la dicotomía entre el campo y la ciudad, o entre cultura y naturaleza, o entre lo artificial y lo orgánico. Actuar según pares de opuestos es uno de los rasgos principales de la mentalidad dualista, una estructura mental que ha sido preponderante en la historia de la cultura de Occidente, desde Platón a la teología cristiana.

La distinción entre selvas y urbes se puede encontrar ya en los clásicos griegos, como el urbanita Sócrates y sus elogios de la vida ciudadana; también se halla en la Edad Media o en el Barroco, con la oposición entre el villorrio cristiano y el bosque diabólico donde se reúnen las brujas; y de otra manera alcanza de lleno a la Ilustración o al pensamiento racionalista científico, por ejemplo en los estudios antropológicos del XIX, con su criterio evolucionista ordenado de inferior a superior, de los primitivos selváticos a la sofisticada civilización de Occidente con sus metrópolis.

Comentaremos dos maneras de entender la relación de lo humano con la jungla que además plasman los dos principios a comentar en el congreso, motivo de la elección: *Blissfully Yours* y *Dead Man*, o lo que podríamos llamar como el espacio de la libertad –la selva– para los asuntos del amor, en el caso del cineasta tailandés, o para aprender a morir, como en el caso del filme de Jim Jarmusch.

La elección está determinada por el gusto: *Blissfully Yours* es una de las primeras películas de Weerasethakul, uno de los cineastas señeros del cine con categoría de autoría, gran talento en el cine de los últimos lustros. El planteamiento estético de Weerasethakul otorga extrema importancia a la sensualidad de lo visual o del sonido, con la cámara que se detiene morosamente sobre la piel de los actores. Los personajes del filme disfrutan de un día de descanso y placer en los bosques, la agobiante exigencia del trabajo dejada atrás para una celebración hedonista.

En cuanto a *Dead Man*, su director Jim Jarmusch no rechaza los componentes sensibles de la obra, aunque a ese nivel formal le añade una dimensión simbólica tradicional de gran complejidad, la historia de un hombre herido de muerte que ha de cruzar el bosque para aprender a morir entre aquellos que

aún mantienen los ritos apropiados: los indios. Aunque ambas películas no comparten lenguaje cinematográfico, las dos merecen ser seleccionadas por su calidad, un par de joyas de las últimas décadas que pueden enmarcarse en el cine de autor más brillante.

Siglo tras siglo la cultura occidental ha generado diversas propuestas utópicas que recelan de la civilización urbana; se siente una nostalgia de una era intuida en la que el ser humano vivió en armonía con la naturaleza porque su mente no se había disociado de ella, una edad de oro monista de múltiples formas, ya sea situándola en las sociedades arcaicas, en el indigenismo, en la Italia renacentista, en la tierra de promisión americana para los peregrinos protestantes... diversas variaciones respecto a un impulso de recelo primero a la civilización ciudadana actual y luego a su avatar del capitalismo, en que coinciden el utopismo radical con la reacción tradicionalista.

Pensamiento utópico como el trascendentalismo estadounidense, especialmente con *Walden*, de Thoreau, que intenta un retorno o cuanto menos una integración de lo natural en la cultura; el bosque se transmuta en lugar originario de reconciliación del sujeto y el objeto, el espacio de la trascendencia, primigenio e incontaminado en el que se puede producir un milagro, *topos* que lleva al *utopos*.

Sobre ese impulso idealista de lo rural en el posmodernismo ironizó Fredric Jameson: «un lugar de renuncia, de vida simplificada, de erradicación de la emocionante diferencia urbana y donde muten los estímulos sensoriales (aquí, el miedo a la represión sexual y al tabú se expresa explícitamente); un lugar, por último, donde se regrese a las formas aldeanas ‘orgánicas’ de ‘idiotez rural’»⁵.

Terminaremos este apartado introductorio con el buen ojo de Franz Kafka para anticiparse al tipo de mentalidades que serían preponderantes décadas después, en este caso el deseo utópico de experiencia máxima en lo natural, en una huida de la civilización. Escribió en su «El deseo de ser piel roja»:

Si uno pudiera ser un piel roja, siempre alerta, y sobre un caballo que cabalgara veloz, a través del viento, constantemente estremecido sobre la tierra temblorosa, hasta quedar sin espuelas, porque no hacen falta espuelas, hasta perder las riendas, porque no hacen falta riendas, y que en cuanto viera ante sí el campo como una pradera rasa, hubieran desaparecido las crines y la cabeza del caballo⁶.

⁵ JAMESON, F., *Teoría de las postmodernidad*, Madrid, Trotta, 1998, p. 258.

⁶ Traducción de Miguel Morey, en MOREY, M., *El deseo de ser un piel roja*, Barcelona, Anagrama, 1996.

EL BOSQUE COMO ESCENARIO DEL AMOR

La propuesta de Weerasethakul pretende trasladar al espectador a una experiencia de mundo más primigenia, una versión tailandesa del deseo de ser piel roja –libre–, proyectar historias en las que lo maravilloso asalte al público en cada plano, visitar los lugares de poder telúrico, como lagos o cuevas que todavía generan leyendas. En ellos sigue latiendo el viejo corazón del mito, que evoca alguno de los personajes, normalmente alguno maduro o en la vejez, que cuenta a personajes más jóvenes alguna historia ligada al espacio sagrado. Sigue persistiendo la atracción hacia lo maravilloso transmitida por el relato a las generaciones más jóvenes, quienes continúan el hilo de la oralidad, sumando un nuevo eslabón de la cadena de la especie humana. De manera que el bosque sirve como marco para la emancipación.

El cine de Weerasethakul, sobre todo las obras iniciales, puede incluirse en la categoría de cine sustractivo enunciada por Antony Fiant. El cine independiente y de autor experimenta formalmente con temas relacionados con el espacio-tiempo o con la relación sujeto-objeto, trabajados de una manera innovadora por los grandes cineastas de la edad de oro de la autoría: Bergman, Tarkovski o Antonioni, así como por sus herederos Von Trier o Kar-wai. Los autores del mencionado cine sustractivo o minimalismo cinematográfico, como Albert Serra, Pedro Costa o Hong Sang-soo igualmente trabajan sobre esos medios.

Define el cine sustractivo Antony Fiant, el principal teórico de esta nueva tendencia, de la siguiente manera:

Des films ramenant de cette manière le cinéma à ses qualités premières, originelles, incitant à revenir à sa définition fondamentale, en tant qu'articulation d'espaces et de temps. Ces deux éléments sont d'ailleurs eux-mêmes et par nature soumis à des choix relevant de la soustraction, à commencer par les deux principales opérations éliminatoires les déterminant, le cadrage et le montage [...]. Si tout cinéaste est donc confronté à diverses opérations soustractives, avançons l'hypothèse qu'elles sont vécues comme une contrainte par la plupart d'entre eux, comme une nécessité par les cinéastes ici réunis. Ainsi, l'articulation entre espaces et temps, animée par cette logique soustractive, réaffirme fortement le cinéma comme art de la mise en scène⁷.

⁷ FIANT, A., *Pour un cinéma contemporain soustractif*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2014, p. 10. Traducción propia: «De esta manera, el cine recupera cualidades originales, lo que ha llevado a retomar su definición básica, como la articulación del espacio y el tiempo. Estos dos elementos están también ellos mismos y por naturaleza sujetos a la eliminación, para empezar en los dos principales determinantes de operaciones de resta: el

El cineasta tailandés puede incluirse en el grupo del cine de sustracción o minimal por su cine de la espera, de la saturación sensorial más propia del videoarte y de la improvisación ante la cámara, por la grabación de un gran número de horas de los actores *amateurs* que actúan sin guion o con una simple idea a desarrollar. Luego se selecciona durante el montaje entre las muchas horas grabadas.

Al mismo tiempo, su lenguaje cinematográfico presenta un registro completamente singular: dispone de un lenguaje propio original, aquello a lo que aspira un autor. Presenta un cine en el que el paisaje se capta con mirada contemplativa y gran sensibilidad, lo que permite admirar la naturaleza sin las molestias o peligros inevitables del contacto directo. Muchos de los autores principales del minimalismo muestran su inclinación hacia el registro de lo natural, como atestiguan por ejemplo las obras de Albert Serra.

Otro referente claro de Weerasethakul se halla en el videoarte, con la característica atención a los factores sensoriales expuestos en su máximo grado. El artista tailandés⁸ crea tanto obras de cine como de videoarte o también instalaciones. Destaca por trabajar con esmero la faceta sonora, en este caso los sonidos de la jungla, continuamente presentes⁹, registrados con una variedad y matización digna del videoarte, de manera que la experiencia de recepción de *Blissfully Yours* resulta mucho más intensa; esta faceta que Weerasethakul explora con delectación normalmente es desaprovechada por el cine. En contraprestación a la gran atención prestada a los sonidos diegéticos, sus personajes tienden al mutismo, con personajes que apenas dialogan, otra de las características del cine de sustracción.

Asimismo, luce por cierta capacidad de la imagen para convertirse en un bodegón barroco, pero al que se le añade movimiento. O en las secuencias flu-

encuadre y la edición [...] Si cualquier cineasta considera las sustracciones de elementos cinematográficos como una restricción, la mayoría de los citados [autores] las experimentan como una necesidad. De esta manera, la relación entre el espacio y el tiempo, animada por esta lógica sustractiva, reafirma con fuerza el cine como arte de la puesta en escena».

⁸ El cine sustractivo o minimal es eminentemente internacional, con ejemplos como Tarr (Hungría), Kawase (Japón), Costa (Portugal), Tsai Ming-liang (Taiwán), Wang Bing (China), Reygadas (México) o Alonso (Argentina), FIANT, A., *Pour un cinéma contemporain sous-tractif*, op. cit., pp. 102 y 193-194.

⁹ Milagros Expósito Barea dedica un artículo a esta cuestión del sonido, tan llamativa. EXPÓSITO BAREA, M., «El sonido en el cine de Apichatpong Weerasethakul», *Frame: Revista de Cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación* [Sevilla, Universidad de Sevilla], 3 (2008), pp. 25-43.

viales, que remiten a clásicos del videoarte como *I Do Not Know What It Is I Am Like* (Bill Viola, 1986); precisamente una de estas secuencias con el agua da la impresión de homenajear a los bodegones cenitales de Tarkovski¹⁰, gran escultor del tiempo cinematográfico y sutil retratista de los espacios con vegetación.

Blissfully Yours no es diferente al resto de producción del cineasta. Weerasethakul brilla especialmente en la faceta audiovisual, suscitando un placer más contemplativo¹¹ que narrativo, algo que se aviene muy bien al bosque, ya que la espesura se adecua más a la impresión poética. Se permite planos secuencia de gran duración, como en el cine de los orígenes; asimismo, arriesga con el tipo de planos, incluso tomándolos desde insólitas perspectivas que acentúan el poder de seducción de la jungla, aspecto tan querido por el cineasta: «De vez en cuando me voy a la selva, pero una vez que estoy allí, no pienso para nada en las películas. Trato de ser lo más receptivo posible a los sonidos, de dónde vienen, de qué animal son»¹². Seguramente por eso dicha sensibilidad con la que registra estas zonas.

En *Blissfully Yours* el movimiento hacia el bosque –del centro urbano de los trabajos hacia la tierra de libertad en la periferia y más allá– se torna excusa narrativa, con la pareja que deja por un día la metrópolis y sus trabajos para retirarse al campo¹³. Una película centrada en lo amoroso, pero que comienza justo en su opuesto dialectal: en la urbe los personajes piden la baja laboral en un dispensario médico –una zona que conecta con lo tanático–. Ella trabaja en una gran fábrica en donde se pintan pequeñas figuras de plástico, parece que para la Disney. Pero lo tanático queda pronto atrás, fijado a los espacios urbanos.

La pareja protagonista está formada por Roong y el emigrante ilegal Min –decisión que comporta un determinado discurso político-social: los emigrantes birmanos en Tailandia sufren una situación complicada por el menosprecio de la población autóctona–. A ellos se suma Orn, una mujer madura, un triángulo clásico para este tema, como en *La Celestina*. Los tres protagonistas dejan por unas horas sus trabajos, el gris de almacenes y fábricas sustituido por los colores estridentes de las flores o los cantos de los pájaros, como si fuera

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Para Antony Fiant, el poder de observación emancipadora es una de los rasgos básicos de la corriente, como afirma citando a Jacques Rancière, FIANT, A., *Pour un cinéma contemporain soustractif*, *op. cit.*, pp. 194-195.

¹² TESSÉ, J.-P., «Entrevista Apichatpong Weerasethakul. La pantalla de los sueños», *Cahiers du Cinema España* [Madrid] 40 (2010), pp. 36-40, espec. p. 37.

¹³ <http://youtu.be/WNrjR6HFkUo> (última consulta: 29/7/15).

una versión posmoderna y asiática de *Une partie de Campagne* (Jean Renoir, 1936)¹⁴. Ese día podrán olvidarse de oficinas o almacenes, convertidos ríos o claros en escenarios de sus amoríos. El trío protagonista no va a la naturaleza como trabajadores, sino precisamente para olvidarse de su condición de tal, liberarse del corsé urbanita, para disfrutar con los sentidos y su inmersión en los paisajes. La actitud calmada de los personajes y la amabilidad de los espacios de vegetación por esas latitudes contribuyen a un placer relajado para pasar buenos momentos con Eros.

No obstante, lo que importa al cineasta no son tanto las circunstancias de los personajes o sus antecedentes como retratar sus cuerpos en la naturaleza y su elección vitalista:

On observe également un goût prononcé pour l'opacité des personnages [...] La psychologie des personnages, quand elle n'est pas purement et simplement niée, passe alors par de tout autres chemins. Par exemple, les corps, le plus souvent figés, ont le temps d'habiter les espaces en entrant en interaction avec eux¹⁵.

Los personajes viajan a la jungla para religarse a lo natural en una comunión hedonista de lo humano con el resto de seres no basado en el intelecto sino en los sentidos. En la película se muestran explícitamente los encuentros amorosos de las dos parejas que se forman. Ambas disfrutarán de los placeres del amor sin cortapisas pero tampoco sin caer en lo pornográfico: la película está rodada con largos planos-secuencia, antítesis de la gramática fílmica del cine X.

Los personajes hacen el amor a la intemperie pero con dulzura tropical, medidos por una percepción de lo sensible extremadamente deleitosa que se comunica totalmente al espectador. Los amantes dejarán pasar las horas retozando desnudos en la espesura, comunicando el mismo espíritu que Matisse en su *Joie de vivre*. En la jungla de *Blissfully Yours* todo es amor, impulso de atracción y alegría por sentir. La fuerza de lo háptico, del tacto y de la piel.

La película se proyectó en Cannes 2002. Llamó la atención porque Weera-
sethakul sorprendió con un motivo formal que ha terminado siendo idiosin-
crásico: poner los títulos de crédito no al inicio sino pasados tres cuartos de

¹⁴ https://youtu.be/BwMG8cp_jCs (última consulta: 29/7/15).

¹⁵ FIANT, A., *Pour un cinéma contemporain soustractif*, op. cit., p. 11. Traducción propia: «También se observa un gusto por la opacidad de los personajes [...] Cuando no se niega su psicología, se muestra entonces desde un enfoque diferente. Por ejemplo, los cuerpos, generalmente congelados, tienen tiempo de habitar los espacios mediante la interacción con ellos».

hora de filme¹⁶. El cineasta ganó uno de los premios del certamen, el Prix du Certain Regard. La relación de Cannes con Weerasethakul es de admiración entregada.

ITINERARIO INICIÁTICO HACIA EL HADES

*Every Night and every Morn
Some to Misery are born.
Every Morn and every Night
Some are born to Sweet Delight,
Some are born to Endless Night*¹⁷.

William Blake, fragmentos de *Auguries of Innocence*

Vayamos ahora al otro polo del binomio: tánatos. *Dead Man*, el filme que hemos escogido tiene unas características muy diferentes a las de *Blissfully Yours*. No descarta la atención a lo sensorio, con planos que buscan lo hermoso en los paisajes que recorren los protagonistas, una nueva versión de la pareja con carisma y compenetración, en la estela del *Quijote* –la itinerancia–, pero en versión chamánica. Respecto a la propuesta de A. Weerasethakul, Jarmusch le suma un registro simbólico ausente –o como mínimo menos notorio– en el cineasta tailandés, ya que el cine minimal quiere mostrar la cosa en sí, superar el componente simbólico que casi siempre se superpone, como reflexionaba Giles Deleuze con su concepto de *imagen-tiempo*¹⁸.

Dead Man transcurre por zonas boscosas del oeste americano. El oeste como mítica tierra de los muertos en tantas culturas. Con todo, el género del *western* no interesa a Jarmusch, quien no pretendía rodar uno al uso. Precisamente lo que le interesaba de él era proporcionarle «un marco que pueda llegar a ser alegórico»¹⁹. También en este caso el influjo de Tarkovski es patente: como definió

¹⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=K2FM3mI-T9E> (última consulta, 29/7/15).

¹⁷ Fragmento de «Auguries of Innocence», de William Blake, recitado en *Dead Man*: <https://youtu.be/hOSWqNzEa04> (última consulta: 29/7/15).

¹⁸ Recogido en Fiant, A., *Pour un cinéma contemporain soustractif*, op. cit., p. 13

¹⁹ Recogido en SÁNCHEZ, S., «Nunca pasa nada», en CASAS, Q. (coord.), *Jim Jarmusch. Itinerarios al vacío*, Madrid, T& B editores, 2003, p. 25.

el filme J. Hoberman en la revista *Village Voice*, es el *western* que Tarkovski hubiese rodado²⁰.

El filme se presenta en un registro mítico ya desde su prólogo, en el que el maquinista del tren, con unos ademanes y maneras de expresarse excéntricas e inquietantes, le asegura al protagonista que se dirige al infierno²¹. Con evidente ironía, el pueblo al que se encamina el leguleyo oficinista se llama Machine. El protagonista, William Blake –sin relación con el artista–, abandona la civilización en un medio tan idiosincrásico como el ferrocarril. A medida que se adentra en lo inhóspito, los otros viajeros dejan de ser emperifollados ciudadanos burgueses para convertirse en rudos hombres de frontera. El margen de la civilización, en forma de un pueblo que es el último hito antes de la barbarie, enclavado en sus confines, se presenta como la máxima fealdad, dominado ya el pueblo estadounidense por dueños capitalistas²² que embaucan, empresas siderúrgicas malsanas y opresivas, profesiones liberales subyugadas al amo o felaciones de prostitutas en plena calle.

Las insólitas costumbres de la sociedad humana de la supuesta civilización en la periferia máxima. Todo ello obliga al protagonista a tener que huir, ya que por diversas peripecias mata a un hombre que previamente le había disparado, y cuyo proyectil asimismo hiere mortalmente a la mujer con la que el protagonista está compartiendo lecho. El asunto de celos acaba con dos muertos y William Blake malherido. Además, el cacique del poblado y máximo empresario de Machine resulta ser el padre del hombre muerto; contrata tanto a asesinos a sueldo como a *sheriffs* para que acechen al maltrecho protagonista.

En el reino de tánatos todo se marchita.

El moribundo William Blake viaja por senderos rurales o directamente por el laberinto sin marcas de la espesura vegetal. Deambula como una sombra en una tierra baldía, en palabras de Domènec Font en su testamento crítico, *Cuerpo a cuerpo*²³. Sobre este aspecto de Jarmusch (y sobre Antonioni y Wenders) escribe Antony Fiant: «ces personnages sont soumis à des itinéraires sous la forme

²⁰ SÁNCHEZ, S., «Nunca pasa nada», *op. cit.*, p. 25. Recogido también en FONT, D., *Cuerpo a cuerpo...*, *op. cit.*, p. 296.

²¹ <https://youtu.be/qWBnhQOXpWE> (última consulta: 29/7/15).

²² Entre otras metáforas de tipo más místico, hay una que permite interpretar el filme como un retrato descarnado del capitalismo en los Estados Unidos, como indicó Jonathan Rosenbaum. SÁNCHEZ, S., «Nunca pasa nada», *op. cit.*, p. 26.

²³ FONT, D., *Cuerpo a cuerpo...*, *op. cit.*, p. 294.

d'errances souvent immotivées, systématiquement infructueuses»²⁴. La vida nómada, una naturaleza itinerante, caracterizan temática y formalmente el cine de Jarmusch. Además de *Dead Man*, *Bajo el peso de la ley* (*Down by Law*, Jim Jarmusch, 1986) o *Extraños en el Paraíso* (*Stranger Than Paradise*, Jim Jarmusch, 1984) son parcial o totalmente *road movies*. Precisamente en el uso de escenarios monumentales de la naturaleza y errar por ellos vincula a autores del cine sustractivo o minimal con referentes suyos previos como Antonioni, Wenders o el propio Jarmusch²⁵ —a los que añadiríamos sin duda a Herzog.

En su huida Blake topa por azar con Nobody, un indio solitario y extraño, rechazado también por su gente. Nobody lo guiará²⁶. ¿Hacia dónde? Jarmusch logra transmitir formalmente las diferencias entre los conceptos *ciudad* y *bosque*, con unas secuencias en la metrópolis o la de los hombres que provienen de ella (los asesinos a sueldo) enfrascados en su continuo parlotear o de un taciturno amenazador, mientras que en el campo apenas hay diálogos, solo el lento cabalgar relajado de Nobody y Blake y los subrayados musicales de Neil Young; cuando Nobody y Blake hablan, las conversaciones versan sobre temas trascendentes, con esporádicas incursiones en la poesía de Blake —Nobody es fan del artista, de quien llega a recitar un poema²⁷—. Los asesinos, al contrario, dedican las charlas a la mitomanía de sus crímenes o a amenazarse mutuamente —cuando no a matarse.

El personaje de Nobody permite que la película critique sin contemplaciones la cultura de su país, la del estúpido hombre blanco, en expresión del indio —luego esa misma frase la repetirá el mismo actor en su siguiente filme, *Ghost Dog: el camino del Samurái* (*Ghost Dog: the Way of the Samurai*, Jim Jarmusch, 1999). La frase se adapta perfectamente al proceder de la galería de desagradables personajes, como el pistolero caníbal, el cacique desalmado o el vendedor de mantas sin escrúpulos.

Con una cosmovisión mística, para Nobody los episodios que viven son interpretados como pruebas que los ponen al límite. Al conocimiento por la experiencia se suma el del peyote que ingiere el indio; bajo sus efectos, ve a Blake

²⁴ FIANT, A., *Pour un cinéma contemporain soustractif*, op. cit., p. 17. Traducción propia: «Errabundos, estos personajes se someten a la itinerancia, sin motivos, en viajes sistemáticamente infructuosos».

²⁵ FIANT, A., *Pour un cinéma contemporain soustractif*, op. cit., p. 30.

²⁶ <https://youtu.be/OSsuXskRn1o> (última consulta: 29/7/15).

²⁷ Como ya se ha visto en el epígrafe de este apartado, nota 17.

como una calavera, en un anticipo del destino del hombre muerto del título. Todas las historias que le suceden tienen que ver con tánatos. Cualquiera que interactúa con este hombre muerto acaba viajando él mismo al Otro Mundo, tanto los contrabandistas racistas como los asesinos a sueldo o los dementes homicidas refugiados en el bosque, en los cuales se sigue el estereotipo de loco rural tipo *La matanza de Texas* (*The Texas Chain Saw Massacre*, Tobe Hooper, 1974)²⁸.

El bosque surge de experiencias en las que el juego pasa a ser trascendente, la vida o la muerte, en cualquier caso el flujo eterno de la *zoé* ilimitada: en los viejos términos de la filosofía griega, la *bios*, la identidad individual, no es más que un breve interludio en el reino de la *zoé*²⁹, la vida indiferenciada.

Para ese juego, culturas como la de Nobody están mejor preparadas o al menos conocen mejor sus códigos, y eso que Nobody es un marginado dentro de su sociedad. Entre los que le persiguen, el único capaz de estar a la altura del indio es el más loco, el asesino caníbal que mató a sus padres y se los zampó. Un ogro salido de los aquelarres de la bruja de Blair.

Durante el proceso de autoconocimiento, Blake va haciéndose a la vida del bosque, mudando su ropa de urbanita encorbatado por unas pieles, las gafas rotas, el perfume convertido en mugre, la cara pintada por Nobody durante su trance de peyote. La mirada de Nobody modifica poco a poco el criterio de Blake y se diría que también el de Jarmusch, quien dispone por el metraje una serie de planos de gran fuerza simbólica, especialmente con los animales, como el cervatillo muerto con el que Blake mezcla su sangre, o el papel del caballo en el filme, de resonancias tarkovskianas.

En la penúltima estación de su viaje Blake va a un campamento indio para que un gran constructor de canoas le fabrique una tan buena que le facilite la llegada al Más Allá. William Blake ya está preparado para cruzar a la otra orilla, puesto que este mundo ha agotado todas las experiencias que podía aportarle. Como en un cuadro de otro de los genios románticos, Friedrich, la barca en la que agoniza se aleja hacia la puerta del horizonte³⁰. Montado en ella el moribundo Blake se adentra en el océano infinito de lo absoluto, mientras a

²⁸ Como en esta escena digna de Beckett: <https://youtu.be/pKVVkiMikM0> (última consulta: 29/7/15).

²⁹ Aunque la genealogía de ambos términos puede llevarnos mucho más atrás, lo extraigo de Nietzsche en su *Los orígenes de la tragedia* (NIETZSCHE, F., *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza, 2007) y después de Giorgio Agamben.

³⁰ A partir del 07:40 del siguiente enlace: <https://youtu.be/uWGNn4eK26o> (última consulta 29/7/15).



Caspar David Friedrich. Neblina, 1807.

sus espaldas Nobody y el asesino caníbal se matan a tiros –puesto que aliado y antagonista ya no son necesarios en el viaje que emprende Blake.

Tras el bosque simbólico, reino de Dionisos, caótico escenario que subvierte todas las leyes humanas de las megalópolis, dominadas por sus diversos panópticos, solo puede quedar una experiencia de lo sublime que cita sin disimulo a la estética de Caspar David Friedrich.

En el océano infinito se adentra la barquita.

Buen viaje, William Blake.