

Mauricio Montiel

**PASEOS SIN
RUMBO**



**Diálogos entre cine
y literatura**

fórcola

Mauricio Montiel

**PASEOS SIN
RUMBO**



**Diálogos entre cine
y literatura**

fórcola

PASEOS SIN RUMBO



Mauricio Montiel

PASEOS SIN RUMBO

Diálogos entre cine y literatura

fórcola

Señales

Director de la colección: Francisco Javier Jiménez

Diseño de cubierta: Silvano Gozzer

Maquetación y corrección: Susana Pulido

Detalle de cubierta:

Señal internacional de advertencia. Prohibida las armas blancas y de fuego en la zona

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios para quienes reprodujeran, plagiaran, distribuyeran o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

Para escribir este libro el autor contó con el apoyo del Sistema Nacional de Creadores de Arte.

© Mauricio Montiel Figueiras, 2010

© Del Prólogo, Eduardo Becerra, 2010

© Fórcola Ediciones, 2010

C/ Querol, 4 28033 Madrid

www.forcolaediciones.com

ISBN: 978-84-15174-04-2 (ePub)

Roberto Bolaño, in memoriam

Para Lya

Importa poco no saber orientarse en una ciudad. Perderse, en cambio, en una ciudad como quien se pierde en el bosque, requiere aprendizaje. Los rótulos de las calles deben entonces hablar al que va errando como el crujir de las ramas secas, y las callejuelas de los barrios céntricos reflejarle las horas del día tan claramente como las hondonadas del monte. Este arte lo aprendí tarde, cumpliéndose así el sueño del que los laberintos sobre el papel secante de mis cuadernos fueron los primeros rastros.

WALTER BENJAMIN

«Tiergarten», en *Infancia en Berlín hacia 1900*¹

PRÓLOGO

El *flâneur/voyeuro* el nómada sedentario

Eduardo Becerra

EN 2005, la editorial mexicana Cal y Arena publicaba *La errancia. Paseos por un fin de siglo*, de Mauricio Montiel Figueiras, uno de los ensayos sobre la cultura actual más interesantes de los últimos años. Ahora, ya comenzada la segunda década del nuevo milenio, tenemos la suerte de ver aparecer su edición española con el título de *Paseos sin rumbo. Diálogos entre cine y literatura*. El nuevo título no supone un cambio significativo en sus contenidos y sí insiste en la idea del paseo como hilo conductor de sus diferentes escalas. Un vagabundeo que se resiste a definir su dirección y punto de llegada y que elude someterse a una exposición sistemática excesivamente rígida. Este deambular señala una coherencia entre forma y contenido. La errancia antes y el paseo ahora retratan la propia escritura de Montiel, llena de sugestivas pinceladas que apuntan en muchas direcciones y con las que desvela las claves de las nuevas narrativas de la urbe. Recuperando la *flânerie* baudelaireana y su uso por parte de Walter Benjamin para definir algunas de las características fundamentales de la cultura moderna surgidas al calor de la gran ciudad, Mauricio Montiel nos traslada a los nuevos paisajes urbanos del cambio de milenio traídos por el cine y la literatura. Las señales confusas que nos llegan desde este «dédalo llamado cultura contemporánea», como se

señala en la introducción, son ahora infinitas. Este territorio, caótico y babélico, reposa en la emergencia de nuevos rincones -túneles, puentes, callejones llenos de basura, estaciones de autobuses, espacios interiores, cafeterías compartimentadas, archivos policiales o carreteras sin rumbo, hasta llegar a las geografías virtuales que las nuevas tecnologías diseñan- sustitutos de los antiguos pasajes como reductos de las nuevas significaciones de la ciudad actual.

Montiel demuestra unos conocimientos enciclopédicos pero se aleja no obstante del repaso erudito. Aunque resulta imposible plasmar en pocas páginas la complejidad y riqueza de sus estampas, tratemos de dibujar, de manera irremediabilmente esquemática, el vagabundeo que propone en estos *Paseos sin rumbo*. A través de sus cinco capítulos: «El fantasma y el *flâneur*», «La percepción gótica», «Ventanas indiscretas», «*American way of death*» y «Larga vida a la nueva carne», transitamos por los retratos literarios y cinematográficos de un sinfín de ciudades: Lisboa, Nueva York, San Francisco, Los Ángeles, Tokio, Río de Janeiro; escalas de un extenso viaje que a ojos de Montiel traza una travesía de la orfandad a estas alturas universal. La genealogía del terror contemporáneo da paso en el tercer capítulo a un paseo por los espacios interiores, casas y habitaciones adonde llegan, atravesando las paredes, los latidos hostiles del exterior. Cuartos llenos de secretos y tragedias inminentes que duermen en la oscuridad, que desde *Otra vuelta de tuerca*, de Henry James, continúan en películas como *Las vírgenes suicidas*, de Sofia Coppola, *Picnic en Hanging Rock*, de Peter Weir,

las novelas de Ismaíl Kadaré y, sobre todo, la pintura de Edward Hopper. En este reverso del ajetreo de las calles, el paseante se mueve por un territorio poblado de fantasmas y se descubre perdido en la infinitud inabordable de ciudades convertidas en «crisoles del aislamiento».

«*American way of death*» y «Larga vida a la nueva carne», capítulos IV y V, constituyen los puntos de llegada lógicos del camino propuesto y desvelan algunos de sus sentidos principales. Si, como Montiel parece sostener en estas páginas, las ficciones de la literatura y, sobre todo, del cine en la actualidad aparecen como potentes máquinas modeladoras de nuestra experiencia del mundo, hasta el punto de erigirse en nuestras vivencias primeras, la realidad pierde presencia física y con ella también nosotros. Esta nueva coyuntura nos *afantasma*, las calles y los cuerpos se desustancializan en las imágenes que los narran. De ahí un capítulo como «*American way of death*», análisis de la violencia en una sociedad, la estadounidense, que ofrece un sesgo cinematográfico gracias al cual los sucesos que la revelan parecen inspirados por las pantallas de cine. Afirma Montiel: «La realidad norteamericana y su revés cinematográfico han ido empatando peligrosamente: los límites que permiten cierta estabilidad son cada vez más difusos». Los asesinos seriales, por ejemplo, para él «son ya patrimonio estadounidense», «se han vuelto un fenómeno de los *mass media*» y se han convertido en un nuevo arquetipo social. Se entrelazan en este capítulo la tragedia del colegio de Littleton, Colorado, llevada a la pantalla por Gus Van Sant en *Elephant*, y los suicidios masivos de Waco, Texas, y Rancho Santa Fe, California, con

las imágenes de películas como *Asesinos natos*, de Oliver Stone; *Arlington Road, temerás a tu vecino*, de Mark Pellington; *Henry: retrato de un asesino*, de John McNaughton; *Seven*, de David Fincher, o la saga de Hannibal Lecter. La violencia y el miedo ante todo tipo de posibles conspiraciones -que explicaría el éxito de *Expediente X*- tiene en las ficciones televisivas y cinematográficas su principal caldo de cultivo, ejemplificado en el auge del cine negro a partir de los ochenta con algunas obras de Lawrence Kasdan, Sam Peckinpah, Peter Medak, David Mamet, y por supuesto Martin Scorsese y Quentin Tarantino. Este perfil descarnado de la violencia, que el cine al mismo tiempo ha reflejado y ayudado a crear y extender, no esconde una travesía de muerte y autodestrucción que encuentra su emblema mejor en el alcohólico protagonista de *Leaving Las Vegas*, la novela de John O'Brien llevada al cine por Mike Figgis.

«Larga vida a la nueva carne», el último capítulo, supone un cierre perfecto del viaje expuesto. La descomposición del espacio urbano y la nueva *flânerie* que despliega desembocan en los nuevos mapas del presente y del futuro, absorbidos ya definitivamente por la virtualidad de las pantallas. La ciencia ficción de las narraciones de Philip K. Dick, William Gibson, Ray Bradbury y Arthur C. Clarke, de películas como *2001*, de Stanley Kubrick; *Blade Runner*, de Ridley Scott; *Gattaca*, de Andrew Niccol; *Brazil*, de Terry Gilliam; *Contacto*, de Robert Zemeckis; *El Show de Truman: una vida en directo*, de Peter Weir, y la filmografía del japonés Kiyoshi Kurosawa; de series televisivas como

La dimensión desconocida, Expediente X o Cosmos, sirven a Montiel para un excelente análisis, por un lado, del proceso por el cual la cultura popular se ha ido convirtiendo en el nutriente fundamental de los nuevos imaginarios y, por otro, de la manera en que estas formas artísticas han ido configurando un espacio simbólico donde se certifica la desaparición de todo referente físico y la consiguiente conversión de la carne en tecnología. Literatura y cine visionarios que anuncian, como *Gattaca*, una civilización aséptica alimentada por la estética de la publicidad y el videoclip y donde el Ulises moderno viajará simplemente posando sus ojos en una computadora. El ascenso de los objetos como rectores de la vida, la despersonalización en medio de un mundo virtual -que encuentra en *Matrix*, de los hermanos Wachowski, y en *Ubik*, de Philip K. Dick, excelentes metáforas-, el terror que se esconde en un espacio doméstico invadido por las máquinas, visible en el cine de Kiyoshi Kurosawa, o las imágenes siniestras del hogar que proporciona Ira Levin en *Las poseídas de Stepford*, constituyen el reverso de un sueño americano encarnado en la fundación, en el condado de Osceola, Florida, de Celebration, ciudad surgida como aséptica utopía Disney y que demuestra cómo en Estados Unidos «ese comercio entre literatura y realidad se estrecha cada vez más». El punto de llegada de este paisaje poshumano lo encuentra Montiel en el David Lynch de *Carretera perdida*, una carretera «que abandona el siglo xx para internarse en la oscura comarca del XXI», y que desemboca en *Mulholland Drive* e *Inland Empire*, «las siguientes estaciones en el periplo de David Lynch, en las

que se estrellará para expulsar a otras emisarias de la nueva carne: una mujer amnésica y una actriz fracturada por el adulterio que en pos de sus personalidades recorrerán un Los Ángeles metafísico -el espacio lyncheano- en el que aún no hay rastros de la lluvia de *Blade Runner* pero sí una multitud de seres-ideas que algo tienen de fantasmas, de replicantes y semivivos».

Apoyado en las ideas de, entre otros, Roland Barthes, Gilles Lipovetsky, Jean Baudrillard y, por supuesto, Walter Benjamin, Montiel interpreta certeramente la cultura moderna como una travesía cruzada por la soledad y la muerte, identifica en el destierro el signo distintivo del artista del siglo XX y en el tránsito a lo posmoderno percibe nuestra condición de cadáveres inminentes perdidos en una ciudad virtual que está en todas partes y en ninguna, confundida, oculta, quizá desaparecida detrás de las imágenes que nos la enseñan sin que sepamos si verdaderamente existe. Se constata así la definitiva imposibilidad de retornar a esa experiencia directa del mundo añorada por Walter Benjamin ante el avance de la tecnificación, mucho menos en un tiempo como el actual, época de un apogeo tecnológico sin marcha atrás que despliega una sobredosis de imágenes imposible de frenar.

De aquí parte la principal revelación de *Paseos sin rumbo. Diálogos entre cine y literatura*. Como se señala en la introducción, la cultura contemporánea aparece ahora en sí misma como «suerte de metrópoli hecha de adiciones y detritos», en ella se dibuja la «cartografía personal del nómada moderno, paradójico sedentario de toda gran

urbe». Éste es ahora el verdadero *flâneur* del presente: una figura cuya percepción del mundo no es consecuencia de un paseo físico a través de sus lugares sino de la mirada analítica a sus expresiones culturales; paseante que ya no pisa las calles sino que, desde su butaca, las contempla en su tráfago incesante a través de la pantalla del cine, el televisor o el ordenador o las imagina a través de las páginas del libro que, apoyado en sus rodillas o colocado en su atril, lee sentado en su sillón. Las ciudades surgen como espacios móviles, líquidos, especulares, virtuales incluso, y el paseante ahora es «espectador [...] *flâneur* ocular» - como lo definirá el propio Montiel en su libro de 2007 *Terra cognita*, en buena medida continuación de este que nos ocupa-. Aquel paisaje moderno de la nueva ciudad burguesa ya no es el nuestro; ha cambiado de manera radical y consecuentemente las vivencias que genera; esta nueva configuración multiplica los lugares y las posibilidades de la *flânerie*, pero también nos aísla: el ajetreo de las calles y el roce de los cuerpos en los pasajes se sustituyen por la experiencia solitaria en habitaciones que ya no necesitan de nadie para entrar en contacto con los lugares y sus gentes.

Flâneurs convertidos en *voyeurs*, nómadas sedentarios: quizá tenga razón Mauricio Montiel Figueiras al destacar el protagonismo de estas figuras paradójicas en el campo de nuestro presente. Si es así, y creo que mucho de ello hay, *Paseos sin rumbo. Diálogos entre cine y literatura* es un intento muy acertado de definición y descripción del mapa cultural de nuestro tiempo y el análisis de sus efectos sobre aquellos que lo habitamos.

INTRODUCCIÓN

INSPIRADO POR el concepto de «errancia» o *flânerie* acuñado por un Charles Baudelaire testigo de la dilatación urbana en el siglo XIX, Walter Benjamin consignó que la ciudad era -y sería- el campo de acción del viajero contemporáneo, el territorio que sus pasos irían reconociendo día tras día para constituir un mapa móvil, en perpetua evolución, que se superpondría a los de los antiguos exploradores: la cartografía personal del nómada moderno, paradójico sedentario de toda gran urbe. Fiel a esta consigna, la escritura benjaminiana se entregó al vagabundeo; deambuló entre el París decimonónico y el coleccionismo, entre Nápoles y la estatuaría berlinesa, entre Ibiza y el *borscht* engullido en el invierno moscovita, acusando siempre una especial inclinación por la mirada alerta, minuciosa, en la que el *dictum* de Georg Simmel -«Las relaciones alternantes de los hombres en las grandes ciudades [...] se distinguen por una preponderancia expresa de la actividad de los ojos sobre la del oído»- respira a sus anchas. Mirada del *flâneur*: al igual que el detective, para el que la «errancia» -apunta Benjamin en «El flâneur», en *Poesía y capitalismo*- representa «la mejor de las expectativas», el paseante

ve abrirse a su sensibilidad campos bastante anchurosos. Conformar modos del comportamiento tal y como convienen al tempo de la gran ciudad. Coge las cosas al vuelo; y se sueña cercano al artista.

Arte del *flâneur*: sus huellas son la caligrafía en que se cifra la urbe, ese texto, o aún más, ese palimpsesto cultural por excelencia.

En deuda con el tráfago benjaminiano, y siguiendo coordinadas un tanto arbitrarias, este libro busca adentrarse en el dédalo llamado cultura contemporánea; las gafas de aro redondo de las que nunca se desprendió el filósofo germano establecerán, toda proporción guardada, la óptica desde la que se escrutará ese laberinto que linda con la irrealidad. Un laberinto que a veces cobra un cariz marcadamente fantasmagórico y en cuyos meandros confluyen la literatura y el cine, la pintura y el *flash* de las cámaras, las instalaciones y el *performance*, la música y la televisión, internet y los teléfonos móviles, el erotismo sutil y la pornografía sin cortapisas, los crímenes en serie y los suicidios masivos, los terroristas y los extraterrestres, los cultos absurdos y las mitologías instantáneas, la publicidad y la privacidad, lo humano y lo poshumano, los fulgores y las sombras del individuo a caballo entre dos milenios. Fantasmagoría del *flâneur*: retratar -es decir, deambular por; es decir, perderse en; es decir, escribir en torno de- la cultura moderna, suerte de metrópoli hecha de adiciones y detritos. Escritura del *flâneur*: su errancia es el lápiz gracias al que libros y películas, cuadros y fotografías, anécdotas extraídas de la vida diaria o de la nota roja, citas y elucubraciones, viajes geográficos y odiseas mentales, se vuelven puntos de referencia en el planisferio que se traza sobre la página en blanco.

I

El fantasma y el *flâneur*

ENTRE 1977 Y 1980 Cindy Sherman se embarca en uno de sus proyectos más representativos, *Untitled Film Stills*, que recupera en blanco y negro la estética del cine serie B a través de cuadros de películas ficticias que se antojan anunciadas junto a la taquilla del inconsciente. Fiel a su idea de la fotografía como registro de una puesta en escena, aficionada a borrar su identidad tras múltiples disfraces y caracterizaciones, Sherman se desdobra en prototipos femeninos que recorren la soledad contemporánea acosados por un ojo implacable. Los *stills* que tienen por fondo una ominosa geometría urbana son especialmente perturbadores: ante unos edificios vueltos retícula maligna o en un muelle cuya quietud esconde siniestros augurios; a la entrada -¿quizá en el patio?- de una construcción hundida en la niebla diurna o en una estación en la que nunca irrumpirá un tren; al pie de unas escaleras que contrastan con la amenaza vertical de los muros que las rodean o cruzando un lote baldío, las mujeres que usurpan el rostro de Sherman son mecanismos paranoicos forzados a habitar una ciudad de pesadilla y a encarnar, en palabras de Arthur C. Danto, a la Chica en Problemas, aun si ella misma no siempre lo sabe [...]. Su postura y expresión implican fenomenológicamente al Otro: el Asesino o el Salvador, el Mal y el Bien que luchan por poseerla [...]. Los *stills* están llenos de peligro y suspenso, y parecen haber sido dirigidos por Hitchcock.

El 29 de mayo de 1958, fecha en que las pantallas del orbe sufren junto con James Stewart un ataque de acrofobia, las mujeres shermanianas nacen con la Kim Novak que vaga por un San Francisco convertido en meca de la desolación por el fotógrafo Robert Burks y el escenógrafo Samuel Taylor. Basada en un notable ejemplo de novela negra francesa, *Vértigo* podría ser una de las cintas imaginarias de Sherman, anticipada dos décadas por el genio fetichista-voyeurista de Alfred Hitchcock.

En su ensayo «París, capital del siglo XIX», Walter Benjamin escribe:

Cualquiera que sea la huella que el *flâneur* persiga, le conducirá a un crimen. Con lo cual apuntamos que la historia detectivesca, a expensas de su sobrio cálculo, coopera en la fantasmagoría de la vida parisina.

En *Vértigo* cambia el escenario pero no la idea; la Torre Eiffel es sustituida por el Golden Gate, que será testigo de una *flânerie* o errancia fantasmal por la ciudad donde ha sido erigido como efigie de la acrofobia. John Ferguson (Stewart), detective y *flâneur* -«Me dedico a deambular», dice en algún momento-, sigue las huellas de una triple entelequia: Madeleine Elster/Judy Barton (Novak), poseída aparentemente por el espíritu de Carlotta Valdés. El mapa trazado por perseguidor y perseguida(s) corresponde a una urbe que, bajo su transparencia oceánica, se asume bastión de sombras imantadas una y otra vez por los mismos lugares, los mismos puntos que dibujan una especie de guía para turistas invisibles. Fort Point, al pie del Golden Gate. La Misión Dolores y el cementerio con la tumba de

Carlotta. El Museo del Palacio de la Legión de Honor, donde el retrato de Carlotta aguarda no sólo al Laurence Olivier de *Rebeca* sino también a todo aquel que como la protagonista de «Fin de etapa», de Julio Cortázar, desee integrarse para siempre a una pintura. El hotel McKittrick, germen del Bates Motel de *Psicosis*, atendido -¿por qué no?- por la madre de Norman (Anthony Perkins) antes de ser suplantada en la clásica secuencia del cuchillo y la ducha. El parque nacional Big Basin Redwoods, donde Madeleine/Judy descifra su otra vida en los anillos de una secoya milenaria en una secuencia que será retomada años después por Chris Marker en *El muelle y Sin sol* y contemplada posteriormente por el Bruce Willis de *12 monos*. Y, *last but not least*, la Misión de San Juan Bautista, onírica escena del crimen a la que conduce esta *flânerie*, cuyo campanario consiente la doble muerte de Madeleine/Judy para que Ferguson pierda el miedo a las alturas y extienda los brazos en un intento por estrechar el vacío al final de *Vértigo*.

El aserto benjaminiano de la calle como interior del *flâneur* halla en este filme su constatación. Los exteriores de San Francisco, su geografía ondulante y espectral, su dédalo de avenidas surcado por tranvías, son el hábitat físico y anímico de los personajes. Así lo señala Eugenio Trías:

Toda la película es una genial recreación de ese «antiguo y alegre San Francisco» del cual quedan pruebas monumentales a través del recorrido en subidas y bajadas por el intrincado laberinto de sus calles, un recorrido que realizamos junto con [Ferguson] como perseguidor en automóvil de Madeleine. El *karma* pretérito del San

Francisco antiguo y colonial domina el imaginario presente de los personajes de la película.

El pasado de los protagonistas es, pues, transferido al pasado de la ciudad, o en última instancia al pasado ancestral del bosque de *Sequoias sempervirens* de las afueras de San Francisco [...]. Pocas veces una ciudad ha sido convocada para una transferencia emocional de tal especie, haciendo bueno el algoritmo platónico de la correlación entre el alma (con su conjunto de fuerzas, emociones y razones) y la ciudad.

Incluso en los interiores propiamente dichos –el estudio de Midge Wood (Barbara Bel Geddes), la contraparte de Madeleine/Judy, o la oficina donde Ferguson es contratado–, la ciudad deja sentir su presencia a través de ventanales que enmarcan un derrame de cemento, el telón de fondo de la obra de bordes necrófilos que se desarrolla ante el espectador. Asimismo, el silencio que Benjamin concibe como aura, esa «irrepetible aparición de una lejanía, por cerca que ésta pueda estar», es captado claramente por Hitchcock: la primera persecución de Madeleine/Judy, a la que alude Trías, transcurre en un sigilo que crea la atmósfera idónea para que se manifieste la lejanía de Carlotta y que se reactivará al principio de *Psicosis*, durante la huida por las carreteras de Arizona y California.

De acuerdo con James Griffith, *Psicosis* nos perturba «porque nos confronta con el terror de ser observados en secreto». En *Vértigo*, no obstante, este terror es mayor porque implica una metamorfosis: Ferguson espía a un fantasma sin imaginar que alguien –su contratante, el

público al filo del asiento- lo espía, convirtiéndolo a su vez en trazo fantasmático, sombra en la canícula de San Francisco. El *flâneur* deviene así su propio espectro: bastaría un veloz vistazo de Kim Novak, el clic de la cámara de Cindy Sherman, para registrarlo como tal contra el telón urbano, ese fondo propicio para toda clase de apariciones y lejanías.

Uno regresa a Alfred Hitchcock no porque sea el mago del suspenso, epíteto que menosprecia los alcances de un artista empeñado en redefinir las fórmulas cinematográficas antes que en mantener en vilo al espectador, sino porque sus filmes poseen un encanto oblicuo que no deja de asombrar. Uno se pregunta si algo tiene que ver el hecho de que el director, cuyas fugaces irrupciones en pantalla se volvieron una toma de conciencia y no sólo una firma que muchos han buscado imitar, haya compartido año de nacimiento (1899) con dos escritores nodales: Jorge Luis Borges y Vladimir Nabokov. Uno se pregunta si la muerte de Hitchcock, precipitada por una insuficiencia renal y acaecida en 1980, tres años después de la de Nabokov y seis antes de la de Borges, no fue un pretexto para acentuar una presencia que crecería al grado de asomar en buena parte del cine contemporáneo. Uno se pregunta dónde, cuál es el sitio preciso en que radica la fascinación por un cineasta que madura misteriosamente con el tiempo: ¿en la manera de plantear superficies anecdóticas que se antojan amables y aun convencionales pero bajo las que fluyen densas corrientes vinculadas al complejo de Edipo, el crimen y la culpa de tintes metafísicos, las fisuras de la psique, la

necrofilia y el voyeurismo como manifestaciones de una sexualidad reprimida, el caos y la reencarnación? ¿En la minuciosidad con que construye personajes que deambulan con sus manías a cuestas por un mundo que cobra visos amenazantes a cada paso? ¿En la destreza con que convierte los exteriores en espacios interiores -diría J. G. Ballard- cubiertos por cielos que remiten a *La maldición*, óleo donde Magritte logra que un trozo de firmamento calmo, surcado por nubes blancas, anuncie un pandemónium que nadie puede predecir? ¿En las vueltas de tuerca que no sólo nutrieron sino renovaron el arsenal del terror, uno de los géneros más socorridos por la narrativa fílmica? Uno se pregunta si en verdad hay un centro que justifique la atracción o si ese centro se dispara en varias direcciones, como insinúa Jean Baudrillard al referirse a la ciudad californiana de Porterville:

La revelación es la ciudad misma: por completo, y hasta un punto ininteligible para nosotros, carece de centro. Subir y bajar repetidas veces las calles, sin conseguir determinar nada que se parezca a un punto central, es sorprendente.

Sorprende también que California sea justo el imán en torno del que gravitan tres cumbres del arte hitchcockiano: *Vértigo*, *Psicosis* y *Los pájaros*. Las tres están basadas en obras literarias: la primera en *De entre los muertos*, novela de Pierre Boileau y Thomas Narcejac; la segunda en la novela homónima de Robert Bloch; la tercera en el relato homónimo de Daphne Du Maurier. Las tres establecen la búsqueda del eterno femenino a través de parejas de mujeres en cuyo color de pelo -rubio el de una, oscuro el de

la otra- se cifra la duplicidad tan cara al director: Madeleine Elster y Judy Barton; Marion Crane (Janet Leigh) y su hermana Lila (Vera Miles); Melanie Daniels (Tippi Hedren) y Annie Hayworth (Suzanne Pleshette). En las tres existe un desplazamiento vehicular que evoca el *dictum* de Baudrillard («La comprensión de la sociedad americana reside por completo en la antropología de las costumbres automovilísticas») y funge como detonador de la trama: John Ferguson persigue a la hipotética Madeleine Elster a lo largo de una secuencia en la que escasean los diálogos; Marion Crane huye de Phoenix con cuarenta mil dólares recién hurtados en el bolso; Melanie Daniels viaja por una carretera junto al Pacífico con un obsequio para la hermana de Mitch Brenner (Rod Taylor), el hombre que acaba de conocer en una tienda de aves. Aunque con mayor nitidez en *Vértigo*, en las tres cintas resuena de nuevo la voz de Baudrillard:

La ciudad americana parece salida del cine. Por lo tanto, para captar su secreto no hay que ir de la ciudad a la pantalla, sino de la pantalla a la ciudad. Allí es donde el cine no reviste forma excepcional sino que confiere a la calle, a la ciudad entera, un ambiente mítico.

Legendario es en efecto el San Francisco que Ferguson, hostigado por la acrofobia, fatiga en pos de una quimera que le sirve de punto de fuga hacia distintos lugares que ahora pertenecen a la ficción tanto como a la realidad. Con sus cielos magritteanos, fotografiados en color por Robert Burks y en blanco y negro por John L. Russell, California se vuelve pues un polo que atrae diversas turbulencias anímicas y en cuyo núcleo se alza, en todo su esplendor,

San Francisco. Allí se desarrolla la odisea de *Vértigo*, cargada de una morbidez que cumple con las nociones freudianas de lo siniestro y el doble como producto de un afán por vivir más allá de la muerte; allí se origina la inquietud sin música de fondo de *Los pájaros*, la misma que al trasladarse a Bodega Bay -un pueblo ubicado en la costa de Sonoma, ciento cuatro kilómetros al norte de la ciudad- estallará en un inexplicable caos ornitológico. En *Psicosis* dejamos Arizona sólo para enfrentarnos a los frutos macabros del complejo de Edipo en un motel de paso que cuenta con doce habitaciones y queda a veinticuatro kilómetros de Fairvale, población imaginaria que debe hallarse entre Bakersfield -donde Marion Crane cambia de coche- y San Francisco. (Hay un pueblo cercano a la urbe que se llama Fairfield.) Hábil como pocos para fracturar los territorios cotidianos, Alfred Hitchcock localizó en la transparencia californiana un perímetro de penumbra que los paseantes de *Vértigo*, *Psicosis* y *Los pájaros* no podrán abandonar ni a bordo de un auto que los proyecte al horizonte en el que de cuando en cuando se adivina el rastro de un avión.

Desde el aire, envuelto en una marea idiomática en la que confluyen las olas cortas del japonés y la espuma desleída del inglés chicano, el Ulises moderno recibe su primera impresión de San Francisco aunada al título de una película de Alain Tanner: se trata de una ciudad blanca. Es el blanco del estuco frotado por el sol de la bahía, el blanco de la sal que erige sus metrópolis a orillas del ensueño, el blanco que debe haber deslumbrado a Italo Calvino mientras pulía sus gemas urbanas para concederles la gracia paradójica

de la permanencia y la invisibilidad. Evocando una frase benjaminiana -«Entre las hojas recién abiertas de las novelas policiacas uno busca las pesadillas ociosas, todavía vírgenes, que le permitan superar las pesadillas arcaicas del viaje»-, Ulises intenta en vano volver a concentrarse en el libro que lo ha absorbido durante cuatro horas de vuelo: por alguna razón lo invade el recuerdo de *El lago azul*. Superpuesta a la de la aeromoza que recita las ventajas de viajar con United Airlines, escucha la voz de una Brooke Shields azorada al hablar del destino que el naufragio le ha impedido alcanzar y que ella ni siquiera pronuncia correctamente: San Forisco. Algo de talismán o de ensalmo hay en ese dislate que cae a la arena de la isla en la que se fraguaron tantas fantasías adolescentes. Algo de revelación que golpea a Ulises cuando se vuelve hacia la ventanilla para comprobar que, en efecto, San Forisco se yergue con todo y sus letras de menos como el hechizo que una muchacha deseó ver cristalizado entre su ingenuidad y la bruma oceánica.

La de San Francisco es antes que nada una luz hopperiana: recia, inquebrantable, se desploma sobre las casas de madera que la reciben con un festín de colores pastel, con ventanas que se adelantan al resto de la construcción para solazarse con esa claridad donde en cualquier momento podría nacer una de las criaturas del pintor que hizo de la soledad un fulgurante territorio. Excelsior, uno de los barrios del sur de la ciudad, confirma con creces lo anterior: en el serpenteo de sus calles, en las vitrinas de sus negocios, en las mesas al aire libre de sus cafés atendidos por libaneses y paquistaníes, restalla la

lumbre del 1997 que declina, la reverberación del otoño que ha tomado por asalto la urbe para maquillar su blancura con brillos ocres y dorados. De pronto, al filo de la sombra arrojada por un muro, centellea un buzón o uno de los minúsculos estanquillos donde dormitan los ejemplares del *Guardian*, depositarios de los secretos urbanos que el viajero podrá descubrir gratuitamente. Mientras caminan - por fortuna los taxis son casi una especie en extinción-, V. confiesa a Ulises que en verano el barrio se llena de visitantes de diversos puntos de la ciudad que buscan asolearse en patios y azoteas: una suerte de rito oficiado por toallas y bronceadores que año con año se efectúa para gozo del *voyeur*. Ulises imagina a Edward Hopper apostando su caballete a media calle, calándose el sombrero para conquistar un poco de frescura y alistándose para acometer *People in the Sun*, óleo en el que cinco personajes en tumbonas participan en una inexplicable ceremonia solar. ¿Qué hará ese quinteto una vez terminado el acto dirigido por el pincel de Hopper? Seguramente caminar: despabilarse, estirar las piernas, abrir bien los ojos. Caminar hasta el cansancio por San Francisco que es caminar por la luz irradiada por un cuadro de su creador, experto cartógrafo de las refracciones.

Hay un encanto especial en las guías turísticas, en los mapas que cuadriculan el extrañamiento ante una ciudad ajena y lo rebautizan con nombres como Bayview, Hunter's Point, Noe Valley, Potrero Hill, Tenderloin, Union Square, Japantown, Fillmore y Pacific Heights. Acicateado por la curiosidad, Ulises suele dedicar varias horas al estudio de

la geometría que lo hospedaría, intentando memorizar parte de la nomenclatura que enriquecerá la suya; en ocasiones incluso se ha visto recorriendo esas retículas trazadas como por cierta mentalidad arácnida, deteniéndose junto a la figura verde que representa un parque, poniendo a prueba su capacidad de retención numérica para decidir si el «22» encerrado en un círculo en el mapa doce corresponde al Ripley's Believe It or Not Museum o al Wharf Inn. A mitad de su imaginario periplo urbano mira hacia arriba y se topa con una solapa que hace las veces de cielo marcado por un precio en dólares y libras esterlinas.

Desde que lo descubrió en su guía Lonely Planet -no podría llamarse de otra manera una editorial que reduce el orbe a desoladas aunque útiles cuadrículas-, el nombre lo imantó: Twin Peaks. La alusión a la serie televisiva creada por David Lynch se diluyó, sin embargo, al confrontar con la realidad ese par de triángulos al centro del mapa uno. Alzadas al sur del Golden Gate Park, famoso entre otras cosas por su jardín de té japonés extraído al parecer de un haikú de Basho, las colinas gemelas de doscientos ochenta metros de altura desechan conforme Ulises las sube todo atisbo de oscuridad lyncheana. Una vez en la cima, las manos apoyadas en el barandal que da a un abismo, el rostro agujoneado por un viento que conjuga el frescor oceánico y la certeza del invierno próximo, la ropa vuelta un velamen similar a los de las embarcaciones que cabecean en un estallido de reflejos entrelazados, Ulises se siente imbuido por el ánimo del conquistador: la ciudad se le ofrece entera con la nitidez de una comarca virgen, ilimitada, que él deberá colonizar con sus pasos. La

nomenclatura del planeta solitario retratado por la guía empieza a hallar referentes tangibles: Castro, el barrio que ostenta en porches, patios, balcones y ventanas los colores del arcoiris estampados en la bandera que ondea en uno de sus parques como símbolo de la autonomía gay; el Mission District, cuyos murales policromos antologan décadas de búsqueda de la identidad latinoamericana; SoMa, el equivalente californiano del SoHo neoyorquino que alberga un sinnúmero de galerías artísticas y ha bautizado la revista del mismo nombre; Civic Center, donde despunta el cilindro medular del Museo de Arte Moderno, el delirio arquitectónico de Mario Botta; North Beach, capital del ajo y las pastas recién hechas coronada por Coit Tower, fálico emblema que domina los suaves contornos urbanos y sirve de referencia para dar con la casa donde vivirá por siempre John Ferguson, el perseguidor hitchcockiano. Presidido por la Transamerica Pyramid y situado a orillas de la bahía se revela el Financial District, sede de los rascacielos que, en medio de un temblor monetario igual al que se percibe en Wall Street, levantan una imponente muralla para impedir que la ciudad caiga al mar. Al norte, entre la bruma que conduce a Sausalito, surge en toda su magnificencia el Golden Gate, la roja sonrisa de San Francisco bajo la que Kim Novak se colocó para intensificar el vértigo del *flâneur*.

Ulises no deja de pensar en la teoría benjaminiana de los pasajes -«una cosa intermedia entre la calle y el interior»- mientras avanza a toda velocidad por el Bay Bridge, que lo conecta con el lado este de la bahía donde se ubican las ciudades de Oakland y Berkeley. Recuerda los nombres que ratifican a San Francisco como una metrópoli de puentes

que bien pudo ser producto de la invisibilidad calviniana: San Mateo Bridge, Golden Gate Bridge, Richmond-San Rafael Bridge y el que ahora atraviesa. Nada más intermedio que un puente, reflexiona Ulises; nada más cercano a la sensación de no pertenencia, de extranjería, que estos dechados de perfección tecnológica que penden como gestos metálicos sobre las aguas del mundo. Deberían exigir un pasaporte especial, la visa con que cruzamos los pasajes del sueño, al entrar y salir de cada puente; debería haber una aduana cuyos empleados fotografiaran al viajero al cabo de su incursión en esa tierra de nadie: en sus rasgos se insinuaría la felicidad de quien ha estado suspendido en el tiempo y el espacio. No obstante, cumplimos con estos requisitos migratorios al llegar al otro lado y darnos cuenta de que se ha operado un cambio profundo; el vuelco que ha sufrido nuestra intimidad es la mejor carta de presentación. Relevos del cordón umbilical, los puentes nos llevan a un interior que desconocíamos. Confirman nuestro tránsito y nos impulsan a decir:

-Estoy en Berkeley. He viajado.

El otoño se ensaña con los árboles de California. El viento alza sus torres de frescura y despierta un fragor de colores desconcertantes: verde desfalleciente, amarillo de tintes azules, naranja amoratado, rojo chianti, rojo sangre vieja, magenta, púrpura, terracota. Bajo la luz mercurial, la sinfonía de las hojas tiene un dejo de acero que remite a las sístoles y diástoles de los instrumentos de una orquesta al volver a sus estuches y entregarse al frío nocturno. Ulises