

Mauricio Montiel

**PASEOS SIN
RUMBO**



**Diálogos entre cine
y literatura**

fórcola

PASEOS SIN RUMBO



Mauricio Montiel Figueiras

PASEOS SIN RUMBO

Diálogos entre cine y literatura

**Prólogo de
Eduardo Becerra**

fórcola

Señales

Director de la colección: Francisco Javier Jiménez

Diseño de cubierta: portland & 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, distribuyeren 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

forcola.ediciones@telefonica.net

Depósito legal: M-17157-2010

ISBN: 978-84-936321-3-7

Imprime: Elece Industria Gráfica, S. L.

Encuadernación: Moen, S. L.

Impreso en España, CEE. Printed in Spain

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 crujiir 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

¹ *Infancia en Berlín hacia 1900*, traducción de Klaus Wagner, Alfaguara, Madrid, 1982.

El *flâneur/voyeur* o 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.

10 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 Ismail 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 alcohóli-

co protagonista de *Leaving Las Vegas*, la novela de John O'Brien llevada al cine por Mike Figgis.

12 «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».

13

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

14

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 tráfico 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 ajeteo 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.

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 estatuaria 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.

16 En deuda con el tráfigo 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*.

21

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 dedalo de avenidas surcado por tranvías, son el hábitat físico y anímico de los personajes. Así lo señala Eugenio Triás:

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 comparado 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 filmica? 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:

23

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.

24

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.

25

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.

27

Hay un encanto especial en las guías turísticas, en los mapas que cuadrícula 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 hospedará, 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.

28

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 Financiamiento 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*.

29

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 intimi-

dad 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.

30 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 amaratado, 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 añora escuchar los más de tres minutos de silencio propuestos por John Cage para llenarlos con el rumor que producen tardes y mañanas al frotarse sobre Berkeley. Atravesar el campus universitario acentúa esta añoranza; dispersos por los jardines, adictos al *piercing* y la parafernalia *dark*, los estudiantes permanecen hundidos en sus lecturas en una inusitada celebración de la quietud a la que se unen los edificios de aspecto clásico de las distintas facultades. Más allá de la universidad se extiende Telegraph, una de las arterias principales de la ciudad, sede de sigilosas librerías como Cody's y Moe's, notable esta última por su sección de rarezas bibliográficas donde es posible hallar la primera edición de las *Illuminaciones* de Benjamin preparada por Hannah Arendt. La única nota disonante la pone el *homeless* que arenga a la multitud desde su púlpito callejero sin preocuparse por las hojas con que el aire lo alimenta.

Situada en lo alto de las colinas de Berkeley, la casa donde Ulises se hospeda ofrece una vista embriagadora de la bahía de San Francisco. Las noches en la terraza son el mejor antídoto contra la incredulidad; quizá uno de los últimos espectáculos feéricos, la galaxia que cintila a lo

lejos echa raíces hasta en los sueños más hondos. M., la anfitriona, advierte que hay días en que la niebla matutina cubre por completo esta visión: San Francisco se reduce a las puntas rojas del Golden Gate que logran horadar la blanca espesura. El puente, piensa Ulises, es entonces un diabólico guardián que eleva sus cuernos para dar fe de la urbe invisible que le ha sido encomendada por la luz y el océano: una imagen que se antoja nacida de la lente de Richard Misrach, el fotógrafo de los cielos que —Ulises lo ignora— acaba de mudarse con su familia justo a las colinas de Berkeley, a una casa desde cuyo porche delantero retratará obsesivamente el Golden Gate.

31

De haber sospechado que la ingeniería del futuro se desarrollaría a tal extremo que las ciudades podrían conectarse —coleccionarse— mediante pasajes submarinos, quizá Walter Benjamin habría construido otro de sus ensayos alrededor de una estampa diríase onírica: túneles recorridos por vehículos que semejan radiantes peces abisales. El texto podría haber sido fechado en Estados Unidos, donde Theodor W. Adorno aguardaba al amigo al que varias cápsulas de morfina terminaron atando irremediablemente a Port Bou. No deja de producir cierto vértigo futurista el que a las costas gala y británica las una desde hace años la carretera que cruza por debajo el Canal de la Mancha; la idea de un ferry bamboleándose rumbo a Inglaterra, desdoblándose en cientos de automóviles que traspasan la penumbra oceánica con los faros encendidos, es digna de Jules Verne.

Viajar en uno de los vagones del BART (Bay Area Rapid Transit System), el metro más cercano a los trenes europeos que al *subway* neoyorquino que enlaza San Francisco con el lado este de la bahía, provoca la misma sensación. De pie por vez primera en el andén de Downtown Berkeley, Ulises no sabe aún a qué se refería M. cuando aseguró que había que atravesar una oscuridad total para

acceder a la luz franciscana. El tren de la ruta Richmond-Colma/Daly City llega puntual de acuerdo con el horario marcado en un folleto gratuito. Una vez a bordo, atraído por el mapa que reduce el periplo subterráneo a una red de líneas que se entrecruzan, Ulises coteja la nomenclatura en caracteres negros con las estaciones que va dejando atrás: Ashby, MacArthur, 19th Street/Oakland, Oakland City Center/12th Street, West Oakland. Descubre que entre este último nombre y San Francisco media una sima acuática, y justo entonces se hunde en las sombras de las que M. hablaba con tal familiaridad. La súbita presión en los tímpanos es una prueba elocuente: el mar se cierne sobre los pasajeros. Diez minutos tarda el BART en volver a la superficie; diez minutos que para el iniciado que mira por las ventanillas en busca de una señal terrestre son una eternidad en la que al recuerdo de los terremotos californianos se añade la imagen de un vagón expelido por un túnel roto que boga para siempre por el fondo del océano. Diez minutos que acaban en Embarcadero, estación que inaugura el otro lado y disipa las tinieblas legadas por los filmes de catástrofes. Luego vienen Montgomery Street, Powell Street y al fin, en lo alto de las escaleras mecánicas, el primer atisbo del centro de San Francisco y su luz fracturada en destellos gastronómicos.

A diferencia de Nueva York, que desde la terminal de autobuses de Port Authority recibe al viajero con el efluvio a orín de la historia, San Francisco se caracteriza por su aura culinaria. V., guía experta en estos menesteres, revela una de las estadísticas que harán de la estancia de Ulises un verdadero reto mnemotécnico: existe un restaurante por cada diez habitantes. Conforme el *flâneur* participa en las ceremonias olorosas de la urbe, la cifra cobra su inapelable dimensión: el viento inunda el olfato con una antología de fragancias preparada al parecer por todas las cocinas allende el mar. El portal que da la bienvenida al

Barrio Chino más famoso es ya un aroma en sí, el perfumado ideograma que preludia un orbe donde los negocios de electrónica, postales anodinas, equipaje para el turista incauto y parafernalia oriental hecha en un Hong Kong que ha cambiado la tradición por la producción en serie no logran opacar la limpidez del hielo desde el que pescados y mariscos lanzan un recordatorio del océano que devuelve a Ulises a la inocencia de Marco Polo. La amalgama de lenguas en que se sumerge cristaliza en las fantasías alimenticias de los menús: entre las frases cortas del japonés se oculta el *sushi* que será develado por los palillos chinos y acompañado por los diversos arroces que pueblan el mandarín. El abismo entre Oriente y Occidente se antoja insalvable al repasar la nomenclatura de la cocina vietnamita y brindar con una bebida hecha con leche de coco, gelatina y frijol. Pese a que intenta reconocerse en sus picantes fronteras, la comida tailandesa se le presenta a Ulises como un país que no acepta pasaportes y le refrenda su extranjería a cada bocado.

33

Para pasar de un continente a otro bastan unos cuantos metros. A través del callejón bautizado en honor a Jack Kerouac, Ulises llega a Columbus Avenue, la arteria principal de North Beach, barrio donde la luz exuda un olor a ajo y gana cierta densidad de vino tinto, donde los años cuarenta y cincuenta resucitan en forma de anuncios extraídos de *Good Housekeeping* y enmarcados en tiendas invadidas por la voz de Bing Crosby: Asia, Italia y la Norteamérica del *revival* unidas por un *beatnik*. Justo en la esquina de Kerouac y Columbus se yergue la célebre City Lights Bookstore, fundada en 1953 por Lawrence Ferlinghetti, a quien aún es posible ver trabajando en su oficina arriba del local. En el flanco de la librería que da al callejón un émulo de Basquiat ha pintado un enorme Baudelaire que mira las ventanas del Vesubio, uno de los *bistrós* predilectos de la escritura que se forja entre la fragancia del café esparcida por el aire vespertino de North Beach.

Caminar por San Francisco, piensa Ulises, es caminar por una red de aromas y países que se entrecruzan como avenidas.

34

Pese a que en 1958 el ojo hitchcockiano las había captado en todo su esplendor al seguir la odisea fantasmal de James Stewart, no fue sino hasta los años setenta que las calles de San Francisco quedaron grabadas en la memoria gracias a las persecuciones encabezadas por autos frenéticos en la pantalla del televisor. Si con *Contra el imperio de la droga*² el asfalto neoyorquino refrendó su poderío al volverse escenario de una de las cacerías más salvajes del cine, con cada capítulo de la serie protagonizada por Karl Malden y Michael Douglas la topografía franciscana demostró ser la prueba de fuego idónea para mofles y suspensiones. El televidente versado en los programas policíacos que inundaron esa época —de *Kolchak* a *Cannon*, de *Baretta* a *Starsky & Hutch*— aprendió a distinguir un buen coche de acuerdo con la lluvia de chispas que producía al aterrizar contra el pavimento de Chinatown o Nob Hill tras haber efectuado en el aire una cabriola circense.

Aunque sin llegar a los extremos de Nueva York, suerte de set donde el viajero es el transgresor que a cada paso corre el peligro de verse envuelto en una escena planeada por Paul Auster o Woody Allen, San Francisco es a todas luces una ciudad de celuloide. Sus calles conforman un dédalo escarpado y no obstante sinuoso que el peatón —el alpinista urbano— atraviesa aferrándose a cuerdas invisibles que el viento le tiende junto con la promesa de que allá, en la cima, lo aguarda una cámara que registrará su hazaña para deleite de millones de espectadores. Justamente en lo alto de California, la arteria cuya marcada

² Estrenada en América Latina con el título *Contacto en Francia*.

inclinación hace que el tráfico fluya con lentitud, despunta como un emblema filmico el Fairmont: el hotel construido por la hija del magnate James Grantham Fair, derribado por el Gran Temblor del 18 de abril de 1906 –8.3 en la entonces inexistente escala de Richter– y reinaugurado un año después de la tragedia. Vagar por la barroca inmensidad del *lobby*, subir a la terraza que domina la ciudad para luego descender al Tonga Room, el bar cuyo exotismo es acentuado por la tormenta artificial que azota las mesas a intervalos regulares, es lo más cerca que uno puede estar de la máquina del tiempo soñada por H. G. Wells. Cruzar los pasillos equivale a entrar en una de las instalaciones fúnebres de Christian Boltanski, o mejor aún, a *El resplandor* de Stanley Kubrick; tapizadas de gestos de principios y mediados del siglo xx, las paredes acechan con la mirada fija que sólo otorga el blanco y negro. No sería difícil localizar, entre la multitud que brinda con la cámara en una fotografía fechada hace ya muchos Años Nuevos, la sonrisa de Jack Nicholson, ese eterno guardián de los hoteles.

35

La exposición *Police Pictures: The Photograph as Evidence*, montada en el Museo de Arte Moderno, confirma que la muerte posee un sesgo artístico. De las iluminaciones decimonónicas de Alphonse Bertillon y Cesare Lombroso a los avances del FBI en la década de los sesenta; de los cuadernos donde quedaron asentadas las pertenencias de antiguos reos de Alcatraz a los retratos de «Weegee», el fotógrafo de nota roja que desnudó la Nueva York de los treinta y cuarenta e inspiró el personaje de Joe Pesci en *El ojo público*, la muestra documenta la evolución de la criminología gracias a un ojo –el de la curadora Sandra Phillips– tan público como privilegiado, tan feroz como poético. A la duda benjaminiana –«¿No es cada rincón de nuestras ciudades un lugar del crimen?»– se añade de golpe una certidumbre: la historia de toda metrópoli se

36

cifra en secreto en los archivos policiales. Conforme aumenta la sensación de que se halla en el gran mausoleo del siglo xx, Ulises invoca la presencia de Roland Barthes, que quizá coincidiría en que el *punctum* de aquella fotografía está en el rostro que se asoma a un corredor del París de los años veinte donde una viuda yace tendida en un charco de sangre. El *punctum* persiste en los Yerba Buena Gardens, un claro en medio de la espesura urbana justo enfrente del museo que ofrece las mesas del café Pasqua como espacio idóneo para la *flânerie* mental al aire libre. El dialecto cristalino de la fuente en memoria de Martin Luther King no puede opacar la elocuencia de esas facciones parisinas captadas por una cámara anónima; los jardines dominan un espectáculo arquitectónico en el que confluyen la rocola del hotel Marriott y las fantasías del más puro *art déco*, y entre el que Ulises aún distingue la mirada que por querer contemplar el cadáver de una época ganó accidentalmente la inmortalidad.

«El desorden de la ciudad —escribe Charles Simic— es sagrado. Todas las cosas se interrelacionan. Así en el cielo como en la tierra. Somos parte de una totalidad inenarrable. El significado siempre anda en busca de sí mismo. Revelaciones insospechadas esperan a la vuelta de la esquina.» En Fisherman's Wharf, donde los muelles convalecen de su nostalgia oceánica, un hombre interrumpe su almuerzo para alimentar a una gaviota que se hunde en un libro hojeado por la luz; ese gesto de súbita comunión —la mano humana extendida, el pico animal hurgando entre las páginas— preludia de algún modo la estela del ferry a punto de zarpar hacia la Isla del Ángel. En Nob Hill, donde se yergue una copia casi exacta de Nuestra Señora de París, un veterano de Vietnam que obtuvo por condecoración una silla de ruedas festeja la belleza femenina con un cartel que por un lado dice «Hi» y por el otro «Smile». En una de las tiendas de corte gótico que pue-

blan Haight-Ashbury, uno de los últimos bastiones *hippies* donde el duelo por Jerry Garcia llenó las calles de ácidos y marihuana, los nenúfares de Monet se despliegan en un paraguas de treinta dólares como una invitación a la lluvia que empieza a diluir el fulgor de los parques. En Green Apple, auténtico laberinto ubicado en el área de Richmond, los libros usados erigen al cabo de media hora de escudriñarlos una urbe tipográfica donde es posible distinguir los rascacielos del Financial District, el umbral de Chinatown, las galerías de SoMa, el Palacio de la Legión de Honor, la bandera gay de Castro, las avenidas que ascienden rumbo a nubes liberadas por los destellos del Pacífico. Desde el mirador del Golden Gate, puente cuya implacable cuota de acceso es un suicidio semanal, la isla de Alcatraz refrenda su mítica condición al ser bañada por un rayo solar en medio de una llovizna repentina. ¿Quién, se pregunta Ulises, podría negar que San Francisco es un lugar pródigo en revelaciones insospechadas?

37

Para Mildred (Gena Rowlands), la viuda protagonista de *Volver a vivir*, de Nick Cassavetes, los barcos que cabecean en la bahía de San Francisco sólo pueden cargar libertad, promesas de una vida lejos de Ethan, el hijo que la reclama en esa ciudad como niñera de su primer vástago; lejos de Annie, la hija dispuesta a sacrificar un poco de orgullo a cambio de unos dólares; lejos de Monica, la joven vecina en la que ha hallado un extraño espejo; lejos de J. J., el hijo de Monica que ha adoptado a lo largo de tantas tardes llenas de enciclopedias y juegos absurdos. Algo en la transparencia de San Francisco hará que Mildred comience a generar un brillo insólito en medio de la vejez: con una sonrisa rechazará la oferta de Ethan y, de regreso en su pueblo sombrío, dejará de buscar a J. J. para que el pequeño la busque en el parque donde solían almorzar y comprenda el significado de la ausencia. Acep-

tará por fin cenar con Tommy, el trailerero que ha cifrado sus ilusiones en la tersa eufonía de Miami; ya no entregará los periódicos de la madrugada y preferirá recorrer los bares del ocaso, clausurar el aprendizaje de la soledad en un vértigo de martinis. Después de vender su casa y donar la llave de su pasado al vacío que aguarda al próximo inquilino, se perderá en el aeropuerto desde el que volará a su nuevo y secreto atardecer.

38

Al aterrizar en el aeropuerto internacional de Newark, Nueva Jersey, en el verano de 1994, hay dos opciones para trasladarse a la capital de los rascacielos, hundida en el corazón de la noche: rentar una limusina por alrededor de sesenta dólares o comprar un ticket de autobús. La más inquietante es la segunda. Hay que salir a la carretera y aguardar el camión bajo una estructura de plexiglás, envuelta en un halo fluorescente, que evoca una *road movie*; una vez en el así llamado expreso, entre un pasaje que dormita o habla en murmullos, la inquietud no disminuye: por las ventanillas de la izquierda desfilan *billboards* que promocionan Toyota y Panasonic y como telón de fondo, al otro lado del río Hudson, el fulgor de Manhattan, la pléyade arquitectónica que ha conformado una de las geografías más entrañables de la memoria colectiva. A la entrada del Lincoln Tunnel, un anuncio de Kahlúa da la bienvenida al delirio insomne de Nueva York. El viaje llega a su fin en Port Authority, la estación de autobuses ubicada en la esquina de la calle 42 y la Octava Avenida justo a una cuadra de Times Square, otrora edén de la transgresión. El primer atisbo netamente neoyorquino que se tiene al abandonar la terminal en busca de un taxi es un tugurio, el Playground, y a su lado un decrepito edificio de apartamentos; en una de las ventanas zumba, roja herida de neón, un letrero admonitorio: «Jesus Knows». En la secuencia climática de

*Teniente corrupto*³, el maratón infernal emprendido por el policía al que alude el título es atajado por un par de disparos cerca de ese punto, bajo un rótulo que reza «It all happens here»; poco antes de su muerte, en un intento por lavar sus culpas, el teniente se había asegurado de que dos violadores adictos al crack abordaran en Port Authority un autobús rumbo al olvido. ¿Habrá alcanzado a ver su condena en neón rojo? Es posible; a fin de cuentas, todo sucede aquí. Y Abel Ferrara lo sabe.

39

Miembro de la estirpe callejera fundada por el Martin Scorsese de *Malas calles*⁴, Ferrara se ha empeñado en depurar su conocimiento de la penumbra humana. Así lo ha establecido:

Hacemos películas para adultos, nos desnudamos en la pantalla. Eso es lo que hay allá afuera, eso es lo que vemos. ¿Quieren hablar de la belleza de la vida? Éste es el horror de la vida: ¿por qué la gente se jode mutuamente, por qué uno quiere herir al otro? Me gusta observar a los que van al cine: ¿qué esperan encontrar? ¿Qué hacen, perder el tiempo?

Este pesimismo rayano en el nihilismo, este cuestionamiento existencial que en varias cintas cobra un cariz religioso, es la marca del director oriundo del barrio de Sal Mineo, un arqueólogo de los límites que explota con lujo de violencia lo que Laura Mulvey –tras los pasos de Freud– ha llamado la escopofilia contemporánea, es decir, la tendencia a fetichizar el acto de ver. Como el escopófilo que paga por un escape de dos horas en la taquilla, los entes urbanos de Ferrara se han creado fetiches: el sexo, la droga, el alcohol y el dinero sucio. Frank White (Chris-

³ Estrenada en América Latina con el título *Corrupción judicial*.

⁴ Estrenada en América Latina con el título *Calles peligrosas*.

topher Walken), el narcotraficante salido de prisión que contempla desde la cima del hotel Plaza la carnicería que lo coronará rey de Nueva York, cínico demiurgo capaz de implantar un nuevo orden con estas palabras espetadas al líder de sus perseguidores (Victor Argo): «Este país gasta millones de dólares al año en drogarse. No es mi culpa. Yo no soy el problema, soy sólo el negociante»; el policía sin nombre (Harvey Keitel) que cifra su salvación en el bate de Strawberry durante una Serie Mundial segada por dos balazos, inquilino de los sótanos de la ley dispuesto a arrastrarse hacia un Cristo que acecha –mudo e indiferente– al fondo de un callejón sin salida sembrado de heroína y cocaína; Eddie Israel (otra vez Keitel), emblema del artista cuya obra representa un *striptease* emocional, especie de áter ego de Ferrara que entabla un peligroso juego especular consigo mismo a través de su último filme, titulado *Mother of Mirrors*; Ray Tempio (otra vez Walken), el mafioso que pese a haber vendido su alma a los demonios de la corrupción no puede impedir la debacle familiar desatada a raíz del funeral de su hermano menor (Vincent Gallo): todos intentan hallar en sus pulsiones más oscuras, en sus más bajos instintos, un asidero en la tiniebla que termina por sofocarlos. Feroz paradoja: una vez en el fango de la noche interior, cualquier esfuerzo por salir provocará un mayor hundimiento; Ferrara sugiere que es imposible huir de Nueva York, cuna de los extremos y los apetitos insaciables. «Los vampiros tienen suerte porque se alimentan de los demás –arguye una yonqui en *Teniente corrupto*–; nosotros, en cambio, debemos alimentarnos de nosotros. Debemos devorarnos hasta que no quede más que el apetito.»

Los noctívagos ferrarianos, casta que en *The Addiction* encuentra su encarnación definitiva, rondan las calles neoyorquinas buscando en las farmacias del exceso –abiertas las veinticuatro horas– una panacea que los redima; pero conforme se ensancha el precipicio a sus pies

descubren que sus fetiches, aun la religión y la fe, funcionan únicamente como ilusión óptica. Eddie Israel se convierte en personaje de su propia ficción y acaba postrado en un charco de vómito durante el clímax de *Juego peligroso*⁵; Frank White y el policía de *Teniente corrupto* mueren, solos y desangrados, a bordo de automóviles de cuyos retrovisores penden sendos crucifijos. Y mientras Woody Allen compone sus rapsodias gershwinianas, Abel Ferrara eleva un réquiem por la metrópoli que agoniza cuando nace el neón.

41

Un hombre se adentra en el dédalo de avenidas que un lápiz fantástico ha vuelto luminosa cuadrícula a orillas del mar. Conforme avanza, delgado y de rostro prematuramente envejecido —tiene apenas veintiséis años pero la ciudad ya le ha heredado sus cruces y esquinas en forma de arrugas—, parece atravesar cajas y no calles debido al diseño urbano. Es 1929, es Nueva York, es el sur de Manhattan. Es un hombre que vende muestras de lana de puerta en puerta y que, para matar el tiempo entre las citas anotadas en una agenda en la que le gusta pegar fotos antiguas y recortes de revistas, se entretiene en librerías y tiendas de baratijas cuyos escaparates despliegan los trozos del orbe que le interesa reinventar con ojos y manos de niño. Ignorando que en realidad es elegido, elige aquí unas páginas con diversas efigies de aves, ahí un juego de pelotas veteadas que le recuerdan los globos terráqueos de la Phillips Academy en Massachusetts, allá el brazo de una muñeca triste. Mete sus adquisiciones en el pequeño saco que tanto perturba a su patrón y luego acude a la cita de la una de la tarde; antes de entrar en el edificio donde lo espera uno de sus mejores clientes, se

⁵ Estrenada en América Latina con el título *Juego violento*.

agacha y recoge de la acera un llavero roto que lo hechiza. Joseph Cornell sonríe, saboreando el instante vespertino en que, recluso en el sótano de la casa prefabricada que su familia acaba de comprar en Utopia Parkway en Queens, todos esos talismanes se hermanarán en las cajas donde intenta erigir su propia ciudad invisible, su mundo hecho de fragmentos.

42

«Mi trabajo es muy sencillo —confiesa el viejo coleccionista de *Ciudad de cristal*, de Paul Auster—. Encuentro en las calles [de Nueva York] una fuente incesante de material, un almacén inagotable de cosas destrozadas. Salgo todos los días con mi bolsa y recojo objetos que me parecen dignos de investigación.» De no haberle fallado el corazón el 20 de noviembre de 1972, un mes y cuatro días antes de llegar a los sesenta y nueve años, Joseph Cornell habría continuado junto al coleccionista austero en su búsqueda de un lenguaje que rebautizara el orbe desde sus añicos. ¿Qué nombre escoger para las cosas que han cumplido su función? ¿Cómo llamar a un zapato sin agujetas, a un paraguas mutilado, a un lápiz que ha ideado fantásticas geometrías pero que ahora yace partido a la mitad al filo de una alcantarilla? De no haber nacido un 24 de diciembre, fecha en que las cajas del mundo funcionan como emblemas del secreto, Cornell no habría guardado los secretos del mundo en sus cajas feéricas, misteriosas, construidas en el sótano donde él se refugió a su vez como dentro de una caja durante cuarenta y tres años.

Un hombre se adentra en el dédalo de objetos que la vista y el tacto de Joseph Cornell han vuelto vitrina del orbe. Yugoslavo de origen, estadounidense adoptivo, neoyorquino *motu proprio*, descubre que comparte con el artista ermitaño —el *flâneur* que, siguiendo a José Lezama Lima, declinó viajar para resucitar en sus mapas

interiores— su devoción por las cosas sin nombre, sin señas de identidad, que convalecen en el limbo al que han sido condenadas. De golpe recuerda haber hablado «del presentimiento/ de una existencia más elevada/ en las cosas familiares y cotidianas»; haber sostenido que «no vale la pena vivir la vida si no se le examina»; haber creado una geografía poética transitada por objetos y sonidos que remiten al más remoto pasado humano y en los que la historia pervive; haber concebido sus poemas como cajas en las que, gracias a una mirada infantil —diríase cornelliana— amplificada por los anteojos de la madurez, han podido convivir las efigies atesoradas a través del tiempo: nieve y lluvia, balas y estrellas, piedras y polvo, palomas y cucarachas, huesos y dientes, nubes y viento, sueños y ocasos, la luz de unos muslos y el fulgor de un vaso de leche. Consciente de que el poeta debe dismantelar el silencio si quiere fundar un nuevo lenguaje para las cosas huérfanas, Charles Simic decide dialogar con la obra de Joseph Cornell. Toma su lápiz y empieza a escribir *Dime-store Alchemy*, afirmando que las cajas cornellianas son «un lugar donde guardar secretos» y «reliquias de aquellos días en que imperaba la imaginación», revelando que «en algún [sitio] hay tres o cuatro objetos desconocidos que embonan uno con otro». Sabe que la ciudad invisible ideada por Cornell «ocupa el mismo espacio que Nueva York» y entonces se entrega a una fascinante errancia por esa cuadrícula a orillas del mar, cruzando también cajas y no calles, abriendo su poesía paso a paso para al final cerrarla y desde adentro enviar «postales en sepia de una ciudad desconocida con manchas de dedos grasientos» en cuyo reverso se leerá: «Ahora en la cajita/ tenemos el mundo entero en miniatura».

En un ensayo sobre Cornell, Simic da cuenta del vagabundeo del artista por la Gran Manzana en busca de los detritos urbanos que luego eternizaría dentro de sus cajas: «La ciudad tiene un número infinito de objetos interesantes en un infinito número de sitios insólitos». Miembro del club de *flâneurs* que cumplen a diario una rutina asfáltica, coleccionista contumaz, Suzanne Vega se ha afanado en recoger pedazos de ciudad para guardarlos en su voz, practicando una suerte de taxidermia lírica que obliga a pensar en el escaparate de un bazar que ofrece lo mismo una paloma disecada, una canica, que el maniquí de una gitana o un instante vespertino contemplado a través de una reja. Cajas translúcidas, sus canciones transmiten el asombro que provoca el encuentro de un paraguas y una máquina de coser sobre esa mesa de disección que es la calle. Si ya en *Suzanne Vega*, su debut, se delineaba un ojo preocupado por enfocar tanto la cisura esquizofrénica como los ritos infantiles y el romance a bordo de un tren rumbo a ninguna parte, con *Solitude Standing* se inauguró definitivamente una mirada que patrullaría la «ciudad/del hecho/ indescifrable» —Paul Auster *dixit*— en pos de una niña maltratada, un ciego oculto en su habitación, una leyenda femenina o el fantasma de Kaspar Hauser. Disco de transición, *Days of Open Hand* presentó a una Vega experimental empeñada en fundir lo acústico y lo eléctrico; una fusión que no se consumaría sino hasta *99.9°F*, donde logró madurar el sonido simbolizado posteriormente por la manzana que la cantante sostiene en la cubierta de *Nine Objects of Desire*. Al igual que en los anteriores, Suzanne Vega se solaza en este álbum con su pasatiempo predilecto: mojar sus magdalenas en el café cotidiano mientras frente al *diner* de costumbre una figura encorvada se detiene, mira hacia adentro y luego, protegiéndose con un periódico, prosigue su camino bajo la lluvia neoyorquina.

«Me acuerdo –dice Rodrigo Fresán que dice William Burroughs– de estar sentado en una cafetería de Nueva York, en uno de esos compartimientos, desayunando. Me acuerdo de haber pensado cómo uno se siente todo el tiempo compartimentado en Nueva York, pasando de una caja a otra. Miré por la ventana y vi cómo avanzaba por la calle un camión gigante y *cut-up*: compaginar lo que ocurre afuera con lo que uno está pensando. Éste es mi mensaje: mantengan los ojos abiertos.»

45

Menos que uno, de Joseph Brodsky, permite asomarse a una mirada acuática, transparente, sentenciada por el régimen soviético a una *flânerie* que culminó en Estados Unidos. Originario de Leningrado, San Petersburgo o Petrogrado –«Yo prefiero llamarla Peter»–, la ciudad rebautizada a la que consagra las hermosas páginas de una guía incluida en el libro, Brodsky supo desde que salió de Rusia que su tránsito estaría ineluctablemente ligado al agua, «forma condensada del tiempo», y que por ello su escritura no podría renunciar a esa suerte de diáfana sinuosidad que se adivina en su obra tanto poética como prosística. Acorde con su propio axioma –«mirar atrás es más compensador que lo contrario»–, devoto de los fetiches, vivió el destierro territorial y lingüístico bajo el influjo de su ciudad natal, esa narcisista «filmada constantemente por [el río Neva] que descarga su caudal en el golfo de Finlandia, el cual, en un día soleado, parece un depósito de [...] imágenes cegadoras».

Fotografiado por Richard Avedon para *The New Yorker*, Brodsky da la impresión de haber desviado la vista de la cámara para fijarla en todas las imágenes que su pluma logró atrapar y que no dejarán de enceguecernos. «Hoy en día –escribe–, cuando uno recibe una tarjeta postal, necesita un buen rato para averiguar si ha sido enviada desde Caracas [...] o Varsovia.» Sus postales, sin embar-

46

go, rehuyen la uniformidad de las grandes urbes porque han sido remitidas desde el agua, mudanza perenne, mirada errante: el agua bautismal que duplica el cielo de San Petersburgo, bajo el cual andar «es en sí una prolongación de la vida y una escuela de visión lejana»; el agua atávica de las fuentes de Roma, ese «cerebro viejo que hace mucho abandonó todo interés en el mundo»; el agua invernal de Venecia, «esa acuarela gigante» en la que había que diluirse año tras año para sentir «la pena de no estar mortalmente enfermo» al igual que el Gustav von Aschenbach de Thomas Mann y Luchino Visconti, según registra la bitácora llamada *Marca de agua*. Al repasar este libro queda aún más claro por qué, después de elegir Michigan como primera residencia estadounidense, Brodsky decidió echar raíces en Nueva York. Flanqueada por el río Hudson y el East River, con sus mil ojos de vidrio puestos en el Atlántico, horadado su corazón por los lagos que salpican las trescientas cuarenta hectáreas de Central Park, la Gran Manzana debe haberle parecido al poeta ruso el doble de su íntimo mapa veneciano, la melliza moderna de Petrogrado, una galaxia de espejos por la que su vista podía bogar hasta encallar en un reflejo conocido. Si, como él mismo apunta, «uno es lo que mira», entonces Joseph Brodsky lo es cabalmente: una ciudad que engloba todas las ciudades, el ojo devuelto por las aguas que discurren —lentas y secretas— por los canales de la historia.

Justo cuando Auggie Wren (Harvey Keitel) se alista para relatar a Paul Benjamin (William Hurt) el cuento navideño que éste acabará entregando a *The New York Times* al final de *Smoke*⁶, primera parte del díptico broo-

⁶ Estrenada en Argentina con el título *Cigarros*.

klyniano —rematado por *Blue in the Face*⁷— que Wayne Wang y Paul Auster filmaron en 1995, hay una aparición que no carece de cierto tinte espectral. Por la derecha del encuadre, que va cerrándose sobre el rostro de Keitel conforme transcurre su monólogo, se cuele en segundo plano, medio difuminada por la luz que estalla en el ventanal junto al que se encuentra, una mesa a la que está sentado el tercer parroquiano de la cafetería neoyorquina donde ocurre el clímax del filme. Se trata de una figura casi beckettiana —las ojeras profundas denotan la espera de un Godot particular— que viste abrigo y sombrero oscuros, bebe café y de pronto, acorde con el *leitmotiv* de la cinta, enciende un cigarro —o mejor, un purito Schimmelpenninck— y permite que el humo lo envuelva en una crisálida. El espectador atento puede advertir, a la primera fumada, que ese parroquiano que de vez en vez se vuelve a la cámara como resistiéndose a salir de cuadro no es otro que Paul Auster, en un *cameo* que remite forzosamente a *La música del azar*, la adaptación de Philip Haas de su novela homónima. Al final —de nuevo al final— de este filme, el escritor se presenta bajo el disfraz de conductor solitario y recoge en la carretera a uno de sus propios personajes.

47

Sin embargo, la imagen de Auster resulta más sugestiva en *Smoke* ya que, en los minutos iniciales, su hijo Daniel roba un *paperback* de la Brooklyn Cigar Co., el estanco atendido por Wren-Keitel. ¿Qué libro será? Quizá —adentrémonos en el ordenado caos de las casualidades— una de las novelas del padre que, según revelaría una hipotética historia austeriana, ha estado ausente desde hace varios años. Quizá, tras abandonar la tienda a toda velocidad, perseguido por los gritos de Wren-Keitel, el ladronzuelo se refugia en Central Park y empieza a leer;

⁷ Estrenada en América Latina con el título *El humo del vecino*.

meses después regresa a su barrio y pasa ante la cafetería semidesierta donde el padre al que continúa rastreando acaba de prender un purito, pendiente del cuento navideño que un parroquiano le narra a otro, y se deja envolver por el humo tras el que una vez más se esfumará. El viaje que emprende el corpus austeriano es, en primera instancia, la odisea de la orfandad: la búsqueda de un padre desertor, evanescente, aun ficticio. La búsqueda de un padre de humo.

En *La invención de la soledad*, su réquiem por el vacío paterno, Auster confiesa: «Por lo visto, buscaba a mi padre desde el comienzo». Sin duda: su pesquisa escritural arranca con poemas «replegados sobre sí mismos como puños», reunidos bajo el título emblemático de *Desapariciones*, y cristaliza en dos muy bellos, «S. A. [Samuel Auster] 1911-1979» y «Reminiscencia del hogar», en el que se lee:

*Lo que está encerrado
en el ojo que te poseyó
todavía sirve
como imagen del hogar: la barricada
de una silla vacía y el padre, ausente,
floreciendo aún en su urna
de honestidad.*

Tiene razón Gérard de Cortanze al apuntar que «los libros de Auster constituyen profundos cantos a la ausencia. En efecto, es la ausencia lo que empuja a Walt, Nashe, Quinn, Anna, Peter Aaron y Benjamin Sachs». Daniel Quinn: el detective por accidente de *Ciudad de cristal* que diluye su identidad en el asfalto conforme se enreda en el caso de Peter Stillman, el autista marcado por la impronta de Kaspar Hauser que teme el retorno del padre que redujo su niñez a una habitación cerrada. Anna Blume: la gemela novelística de Ana Frank que desde

El país de las últimas cosas envía su desesperación en forma de cartas a un buzón neoyorquino que aparece fugazmente en *El Palacio de la Luna*. Jim Nashe: el vagabundo existencial que renuncia a su biografía para seguir *La música del azar*, embarcándose en una *road novel* que lo lleva a la tumba del padre desaparecido treinta años atrás y lo convierte a su vez en el padre invisible de Juliette, la hija abandonada en Minnesota. Peter Aaron y Benjamin Sachs: los álter egos austerianos que confluyen en la América convulsa de *Leviatán*; al segundo Auster le atribuye la caída de su padre, detenida por un milagroso tendadero y referida en *El cuaderno rojo*, ese objeto heredado por el Quinn de *Ciudad de cristal*. Walter Claireborne Rawley: el pícaro que aprende a volar sobre los años veinte gracias a las enseñanzas del Maestro Yehudi en *Mr. Vértigo*, y cuyo padre fue asesinado en Bélgica en 1917. A este recuento hay que agregar otros nombres centrales de la obra austeriana: Marco Stanley Fogg, el soñador que en *El Palacio de la Luna* descubre que el padre perdido es autor de una sola novela en la que relata la búsqueda de su propio fantasma paterno; Rashid Cole (Harold Perrineau Jr.), otro de los bribones privilegiados por Auster, empeñado en *Smoke* en localizar a un progenitor manco (Forest Whitaker); Willy G. Christmas, el poeta descastado de *Tombuctú* cuyo padre no fue más que «un acertijo» y que lega su orfandad a Mr. Bones, su mascota con espíritu de hombre; David Zimmer, el académico de *El libro de las ilusiones* cuya orfandad a la inversa —pierde a su mujer y sus dos hijos en un accidente aéreo: de nuevo, siempre el accidente— lo lanza a la titánica traducción de las *Memoorias de ultratumba* de Chateaubriand y a la cacería de un enigma del cine mudo: Hector Mann, prototipo de la invisibilidad; y Sidney Orr y John Trause —Trause es anagrama de Auster—, los escritores que en *La noche del oráculo* abdican a la responsabilidad paterna por motivos radicalmente distintos.

Antoni Aloy*El cielo* (1999)**Alejandro Amenábar***Los otros* (2001)**Michael Anderson***1984* (1956)**Michelangelo Antonioni***El desierto rojo (Il deserto rosso)*, 1964)**George Armitage***Miami Blues* (1990)**Albert Band***Zoltan, el perro de Drácula (Dracula's Dog)*, 1978)**Luc Besson***Léon, el profesional (The Professional)*, 1994)**Nick Broomfield***¿Quién mató a Kurt Cobain? (Kurt & Courtney)*, 1998)**Tod Browning***Drácula (Dracula)*, 1931)**Luis Buñuel y Salvador Dalí***Un perro andaluz (Un chien andalou)*, 1929)**Tim Burton***Ed Wood* (1994)**John Carpenter***La cosa. El enigma de otro mundo (The Thing)*, 1982)**Nick Cassavetes***Volver a vivir (Unhook the Stars)*, 1996)**Jack Clayton***Suspense (The Innocents)*, 1961)

Joel Coen

Sangre fácil (Blood Simple, 1984)

Muerte entre las flores (Miller's Crossing, 1990)

Barton Fink (1991)

Francis Ford Coppola

El Padrino (The Godfather, 1972)

El Padrino II (The Godfather: Part II, 1974)

El Padrino III (The Godfather: Part III, 1990)

Drácula, de Bram Stoker (Bram Stoker's Dracula, 1992)

Sofia Coppola

Las vírgenes suicidas (The Virgin Suicides, 1999)

Lost in Translation (2003)

Michael Corrente

American Buffalo (1996)

Alex Cox

Sid y Nancy (Sid & Nancy: Love Kills, 1986)

Wes Craven

Pesadilla (A Nightmare on Elm Street, 1984)

David Cronenberg

Rabia (Rabid, 1977)

La zona muerta (The Dead Zone, 1983)

Videodrome (1983)

Inseparables (Dead Ringers, 1988)

Crash (1996)

Eloy de la Iglesia

Otra vuelta de tuerca (1985)

Jonathan Demme

El silencio de los corderos (Silence of the Lambs, 1991)

Brian De Palma

La Dalia Negra (The Black Dahlia, 2006)

Carl Theodor Dreyer

Vampyr, la bruja vampiro (Vampyr: Der Traum des Allan Grey, 1932)

Atom Egoyan

Guiones cambiados (Speaking Parts, 1989)

El liquidador (The Adjuster, 1991)

Exótica (Exotica, 1994)

Roland Emmerich

Independence Day (1996)

Roberto Faenza

Sostiene Pereira (1996)

Abel Ferrara

El rey de Nueva York (King of New York), 1990)

Teniente corrupto (Bad Lieutenant), 1992)

Juego peligroso (Dangerous Game), 1993)

The Addiction (1995)

El funeral (The Funeral), 1996)

New Rose Hotel (1998)

Mike Figgis

Pasiones prohibidas (Liebestraum), 1991)

Leaving Las Vegas (1995)

David Fincher

Alien 3 (1992)

Seven (1995)

La habitación del pánico (Panic Room), 2002)

Terence Fisher

Drácula (Horror of Dracula), 1958)

Gary Fleder

Cosas que hacer en Denver cuando estás muerto (Things to Do in Denver When You're Dead), 1996)

James Foley

Hasta la noche, mi amor (After Dark, My Sweet), 1990)

Éxito a cualquier precio (Glengarry Glen Ross), 1992)

Bryan Forbes

The Stepford Wives (1975)

Freddie Francis

Drácula vuelve de la tumba (Dracula Has Risen From the Grave), 1968)

Howard Franklin

El ojo público (The Public Eye), 1992)

Stephen Frears

Los timadores (The Grifters), 1990)

William Friedkin

Contra el imperio de la droga (The French Connection), 1971)

Tay Garnett

El cartero siempre llama dos veces (*The Postman Always Rings Twice*, 1946)

Terry Gilliam

Brazil (1985)

El rey pescador (*The Fisher King*, 1991)

12 monos (*12 Monkeys*, 1995)

Peter Greenaway

292 *Zoo* (*A Zed and Two Noughts*, 1985)

El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante (*The Cook, the Thief, His Wife and Her Lover*, 1989)

David W. Griffith

Intolerancia (*Intolerance*, 1916)

Ulu Grosbard

Confesiones verdaderas (*True Confessions*, 1981)

Daniel Gruener

Sobrenatural (1996)

Robert Harmon

Carretera al infierno (*The Hitcher*, 1986)

Byron Haskin

La guerra de los mundos (*The War of the Worlds*, 1953)

Todd Haynes

Virus (*Safe*, 1995)

Werner Herzog

Nosferatu (*Nosferatu: Phantom der Nacht*, 1979)

Alfred Hitchcock

Rebeca (*Rebecca*, 1940)

La ventana indiscreta (*Rear Window*, 1954)

Vértigo (*Vertigo*, 1958)

Psicosis (*Psycho*, 1960)

Los pájaros (*The Birds*, 1963)

Tobe Hooper

El misterio de Salem's Lot (*Salem's Lot*, 1979)

Dennis Hopper

Labios ardientes (*The Hot Spot*, 1990)

Jim Jarmusch

Dead Man (*Hombre muerto*, 1995)

Neil Jordan

Entrevista con el vampiro (Interview with the Vampire, 1994)

Lawrence Kasdan

Fuego en el cuerpo (Body Heat, 1981)

Abbas Kiarostami

El pan y el callejón (Nan va koutcheh, 1970)

El viajero (Mossafer, 1974)

Párvulos (Avaliha, 1984)

¿Dónde está la casa de mi amigo? (Khane-ye doust kodjast?, 1987)

Deberes (Mashgh-e Shab, 1989)

Primer plano (Nema-ye Nazdik, 1990)

Y la vida continúa (Zendegi va digar hich, 1991)

A través de los olivos (Zire darakhatan zeyton, 1994)

El sabor de la cereza (Ta'm e guilass, 1997)

Randal Kleiser

El lago azul (The Blue Lagoon, 1980)

Steve Kloves

Como uña y carne (Flesh and Bone, 1993)

Stanley Kubrick

El beso del asesino (Killer's Kiss, 1955)

Atraco perfecto (The Killing, 1956)

Senderos de gloria (Paths of Glory, 1957)

Espartaco (Spartacus, 1960)

¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú (Doctor Strangelove, or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb, 1964)

2001: Una odisea del espacio (2001: A Space Odyssey, 1968)

La naranja mecánica (A Clockwork Orange, 1971)

Barry Lyndon (1975)

El resplandor (The Shining, 1980)

La chaqueta metálica (Full Metal Jacket, 1987)

Eyes Wide Shut (1999)

Kiyoshi Kurosawa

Kyua (Cure, 1997)

Karisuma (Charisma, 1999)

Kairo (*Pulse*, 2001)

Akarui mirai (*Bright Future*, 2003)

Dopperugengâ (*Doppelgänger*, 2003)

Sakebi (*Retribution*, 2006)

John Landis

Sangre fresca: una chica insaciable (*Innocent Blood*, 1992)

Spike Lee

Camellos (*Clockers*, 1995)

294 *Girl 6* (1996)

Rusty Lemorande

Otra vuelta de tuerca (*The Turn of the Screw*, 1992)

Robert Longo

Johnny Mnemonic (1995)

Sidney Lumet

Trampa mortal (*Deathtrap*, 1982)

Veredicto final (*The Verdict*, 1982)

David Lynch

Cabeza borradora (*Eraserhead*, 1977)

Terciopelo azul (*Blue Velvet*, 1986)

Corazón salvaje (*Wild at Heart*, 1990)

Twin Peaks: el fuego camina conmigo (*Twin Peaks: Fire Walk With Me*, 1992)

Carretera perdida (*Lost Highway*, 1997)

Extraño camino hacia los sueños (*Mulholland Drive*, 2001)

Inland Empire (2006)

Terrence Malick

Días del cielo (*Days of Heaven*, 1978)

Louis Malle

La pequeña (*Pretty Baby*, 1978)

David Mamet

La casa del juego (*House of Games*, 1987)

Oleanna (1994)

La trama (*The Spanish Prisoner*, 1997)

Michael Mann

Hunter (*Manhunter*, 1986)

Heat (1995)

Collateral (2004)

Chris Marker

El muelle (La jetée, 1962)

Sin sol (Sans soleil, 1982)

Phillip Marshak

Dracula Sucks (1979)

John McNaughton

Henry, retrato de un asesino (Henry: Portrait of a Serial Killer, 1986)

Peter Medak

Doble juego (Romeo is Bleeding, 1993)

Sam Mendes

American Beauty (1999)

Nick Millard

Otra vuelta de tuerca (The Turn of the Screw, 2003)

Paul Morrissey

Sangre para Drácula (Andy Warhol's Dracula, 1974)

F. W. Murnau

Nosferatu, el vampiro (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens, 1922)

Hideo Nakata

The ring (Ringu, 1998)

Andrew Niccol

Gattaca (1997)

Frank Oz

Las mujeres perfectas (The Stepford Wives, 2004)

Alan Parker

El corazón del ángel (Angel Heart, 1987)

Sam Peckinpah

La huida (The Getaway, 1972)

Mark Pellington

Arlington Road, temerás a tu vecino (Arlington Road, 1999)

Mothman: la última profecía (The Mothman Prophecies, 2002)

Sean Penn

Cruzando la oscuridad (The Crossing Guard, 1995)

Roman Polanski

Repulsión (Repulsion, 1965)

El baile de los vampiros (The Fearless Vampire Killers or Pardon Me, But Your Teeth Are in My Neck, 1967)

La semilla del diablo (Rosemary's Baby, 1968)

El quimérico inquilino (The Tenant, 1976)

Michael Radford

1984 (1984)

Bob Rafelson

El cartero siempre llama dos veces (The Postman Always Rings Twice, 1981)

296

Philip Ridley

La piel que brilla (The Reflecting Skin, 1990)

Franc Roddam

Aria (Liebestod, 1987)

Tim Roth

Zona de guerra (The War Zone, 1999)

Josef Rusnak

Nivel 13 (The Thirteenth Floor, 1999)

Walter Salles

Estación Central (Central do Brasil, 1998)

Jimmy Sangster

Deseos de vampiro (Lust for a Vampire, 1971)

Joel Schumacher

Jóvenes ocultos (The Lost Boys, 1987)

Un día de furia (Falling Down, 1993)

Martin Scorsese

Malas calles (Mean Streets, 1973)

Taxi Driver (1976)

Toro salvaje (Raging Bull, 1980)

Uno de los nuestros (Goodfellas, 1990)

Casino (1995)

Ridley Scott

Alien, el octavo pasajero (Alien, 1979)

Blade Runner (1982)

Tony Scott

El ansia (The Hunger, 1983)

Amor a quemarropa (True Romance, 1993)

Dominic Sena

Kalifornia (1993)

Steven Shainberg

Hit Me (1996)

Don Siegel

La invasión de los ladrones de cuerpos (*Invasion of the Body Snatchers*, 1956)

Bryan Singer

Sospechosos habituales (*The Usual Suspects*, 1995)

Robert Siodmak

El hijo de Drácula (*Son of Dracula*, 1943)

Alexander Sokurov

Días del eclipse (*Dni zatmeniya*, 1988)

Madre e hijo (*Mat i syn*, 1997)

Steven Spielberg

Encuentros en la tercera fase (*Close Encounters of the Third Kind*, 1977)

E.T., el extraterrestre (*E.T.: The Extra-Terrestrial*, 1982)

Oliver Stone

Asesinos natos (*Natural Born Killers*, 1994)

Charles Sturridge

Cuento de hadas (*Fairy Tale: A True Story*, 1997)

Lee Tamahori

La brigada del sombrero (*Mulholland Falls*, 1996)

Alain Tanner

En la ciudad blanca (*Dans la ville blanche*, 1983)

Quentin Tarantino

Reservoir Dogs (1992)

Pulp Fiction (1994)

Gus Van Sant

Elefante (*Elephant*, 2003)

Paul Verhoeven

Instinto básico (*Basic Instinct*, 1992)

El hombre sin sombra (*Hollow Man*, 2000)

Erich von Stroheim

La reina Kelly (*Queen Kelly*, 1929)

Francis von Zerneck

Olvidado por Dios (*God's Lonely Man*, 1996)

Andy y Larry Wachowski

Lazos ardientes (Bound, 1996)

Matrix (1999)

Fred Walton

Cuando un extraño llama (When a Stranger Calls, 1979)

Wayne Wang

Smoke (1995)

Blue in the Face (1995)

Peter Webber

La joven de la perla (Girl With a Pearl Earring, 2003)

Nicholas Webster

Santa Claus conquista a los marcianos (Santa Claus Conquers the Martians, 1964)

Peter Weir

Picnic en Hanging Rock (Picnic at Hanging Rock, 1975)

Sin miedo a la vida (Fearless, 1993)

El Show de Truman: una vida en directo (The Truman Show, 1998)

Orson Welles

Ciudadano Kane (Citizen Kane, 1941)

Wim Wenders

Alicia en las ciudades (Alice in den Städten, 1974)

París, Texas (Paris, Texas, 1984)

Cielo sobre Berlín (Der Himmel über Berlin, 1987)

Hasta el fin del mundo (Bis ans Ende der Welt, 1991)

Historia de Lisboa (Lisbon Story, 1994)

Billy Wilder

El crepúsculo de los dioses (Sunset Boulevard, 1950)

Nick Willing

Fotografiando hadas (Photographing Fairies, 1997)

Michael Winner

Los últimos juegos prohibidos (The Nightcomers, 1971)

Edward D. Wood Jr.

Vampiros del espacio sideral (Plan 9 from Outer Space, 1959)

Robert Zemeckis

Contacto (Contact, 1997)

SERIES DE TELEVISIÓN

Baretta (1975-1978)

299

Cannon (1971-1976)

Cosmos (miniserie, 1980)

Kolchak: The Night Stalker (1974-1975)

Star Trek (*Viaje a las estrellas*, primera generación, 1966-1969)

Starsky & Hutch (1975-1979)

Las calles de San Francisco (*The Streets of San Francisco*, 1972-1977)

La dimensión desconocida (*The Twilight Zone*, 1959-1964)

Expediente X (*The X-Files*, 1993-2002)

Twin Peaks (1990-1991)

Kenneth Anger

Hollywood Babilonia

Tusquets, colección Fábula, Barcelona, 1994

Hollywood Babilonia II

Tusquets, colección Fábula, Barcelona, 1996

Roland Barthes

La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía

Paidós, colección Comunicación, Barcelona, 1992

Jean Baudrillard

América

Anagrama, colección Crónicas, Barcelona, 1987

La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos

Anagrama, colección Argumentos, Barcelona, 1991

El crimen perfecto

Anagrama, colección Argumentos, Barcelona, 1996

Walter Benjamin

Infancia en Berlín hacia 1900

Alfaguara, Madrid, 1982

Cuadros de un pensamiento

Selección de Adriana Mancini

Imago Mundi, colección Primera Persona, Buenos Aires, 1992

Poesía y capitalismo. Iluminaciones II

Taurus, colección Humanidades, Madrid, 1993

Discursos interrumpidos

Planeta-Agostini, Barcelona, 1994

Guillermo Cabrera Infante*Cine o sardina*

Alfaguara, colección Extra, Madrid, 1997

Italo Calvino*Las ciudades invisibles*

Minotauro, Buenos Aires, 1988

Seis propuestas para el próximo milenio

Siruela, colección Libros del Tiempo, Madrid, 1989

302

Gilles Deleuze*Cinema 2: The Time-Image*

University of Minnesota Press, Minneapolis, 1989

Mark Dery*Velocidad de escape. La cibercultura en el final del siglo*

Siruela, Madrid, 1998

The Pyrotechnic Insanitarium: American Culture on the Brink

Grove Press, Nueva York, 1999

Hal Foster*Design and Crime (and Other Diatribes)*

Verso, Londres/Nueva York, 2002

Mike Gane (ed.)*Baudrillard Live: Selected Interviews*

Routledge, Londres/Nueva York, 1993

Sergio González Rodríguez*El Centauro en el paisaje*

Anagrama, colección Argumentos, Barcelona, 1992

El hombre sin cabeza

Anagrama, colección Crónicas, Barcelona, 2009

Fredric Jameson*Signatures of the Visible*

Routledge, Londres/Nueva York, 1992

La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial

Paidós, colección Comunicación/Cine, Barcelona, 1995

Gilles Lipovetsky

La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo

Anagrama, colección Argumentos, Barcelona, 1986

Miguel Morey

Deseo de ser piel roja. Novela familiar

Anagrama, colección Argumentos, Barcelona, 1994

Eugenio Trías

Vértigo y pasión. Un ensayo sobre la película Vértigo de Alfred Hitchcock 303

Taurus, colección Pensamiento, Madrid, 1998

Paul Virilio

Estética de la desaparición

Anagrama, colección Argumentos, Barcelona, 1988

La máquina de visión

Cátedra, colección Signo e Imagen, Madrid, 1989

La velocidad de liberación

Manantial, Buenos Aires, 1997

VV. AA.

Blade Runner

Tusquets, colección Fábula, Barcelona, 1996

- Adorno, Theodor W., 31
 Agustín, san, 119
 Allen, Woody, 34, 41,
 Alighieri, Dante, 193, 197
 Aloy, Antoni, 137
 Amadpur, Babak, 55, 56
 Amenábar, Alejandro, 169
 Amis, Martin, 199-201
 Ananishnov, Alexei, 89
 Anderson, Gillian, 182
 Anderson, Michael, 253
 Anger, Kenneth, 214, 215, 217,
 218, 220, 221, 223, 232
 Antonioni, Michelangelo, 258
 Arendt, Hannah, 30
 Argo, Victor, 40
 Armitage, George, 203
 Arquette, Patricia, 230, 283
 Arquette, Rosanna, 252
 Astaire, Fred, 222
 Astor, Mary, 217
 Athey, Ron, 191, 192, 252
 Auster, Paul, 34, 42, 44, 47-50,
 115, 148, 149-151, 156, 177,
 199, 200, 267
 Avedon, Richard, 45
 Bacon, Kevin, 67
 Baldwin, Alec, 203
 Ballard, James Graham, 23,
 174, 175, 251-253
 Balthus, Balthasar Klossowski
 de Rola, 102, 196
 Band, Albert, 122
 Baricco, Alessandro, 71-73, 274, 276
 Barthes, Roland, 13, 36, 95,
 100, 104, 193, 221, 223, 241,
 242, 245
 Basquiat, Jean-Michel, 33
 Bass, Saul, 254
 Bauchau, Patrick, 58
 Baudelaire, Charles, 15, 33, 235
 Baudrillard, Jean, 13, 23, 24,
 105, 190, 192, 193, 228,
 232, 234, 235, 241, 244,
 252, 273, 275
 Bauer, Felice, 79
 Beckett, Samuel, 225
 Bel Geddes, Barbara, 22
 Bellocq, Ernest J., 100
 Bellmer, Hans, 193
 Belmont, Lara, 145
 Benjamin, Walter, 9, 13, 15, 20,
 22, 30, 31, 110, 177, 226
 Bergman, Ingmar, 225
 Besson, Luc, 51
 Bianco, José, 131
 Blake, Robert, 286
 Blake, William, 247
 Blanchot, Maurice, 133, 135,
 136
 Blavatsky, Elena Petrovna Gan,
 70
 Bloch, Robert, 24
 Böcklin, Arnold, 81
 Bogart, Humphrey, 204, 212,
 213, 266
 Boileau, Pierre, 24
 Bolaño, Roberto, 195

- 306 Bolnes, Catharina, 154
 Boltanski, Christian, 35, 178,
 193, 254
 Booth, Frank, 283, 285
 Borges, Jorge Luis, 23, 63, 74,
 131, 136, 198, 213
 Bosch, Hieronymus, 242
 Botta, Mario, 28
 Bourdin, Guy, 191
 Bournsnell, Richard, 96
 Bow, Clara, 217
 Bowie, David, 123, 191, 192
 Bresson, Robert, 53
 Breton, André, 181
 Bricarelli, Stefano, 105
 Bridges, Jeff, 175, 187, 279
 Brino, Giovanni, 104
 Britten, Benjamin, 137
 Brod, Max, 78-81
 Brod, Otto, 78
 Brodsky, Joseph, 45, 46, 59
 Broomfield, Nick, 183, 184
 Browning, Tod, 121
 Buford, Bill, 173
Bugsy Siegel, Benjamin, 217,
 232
 Buguet, Édouard, 96
 Bukowski, Charles, 226, 236
 Bulwer-Lytton, Edward, 70
 Buñuel, Luis, 241
 Burgess, Anthony, 229
 Burks, Robert, 20, 25
 Burroughs, William, 45, 246
 Burton, Tim, 180
 Byrne, Gabriel, 173, 213
 Cabrera Infante, Guillermo, 55,
 56, 282, 284
 Cagney, James, 213
 Cain, James Mallahan, 202
 Calvino, Italo, 26, 51, 63, 71-73,
 80, 106, 214, 265, 266
 Camillo, Giulio, 197
 Camus, Albert, 236, 237
 Capote, Truman, 138
 Carpenter, John, 182
 Carrère, Emmanuel, 263
 Carrey, Jim, 278
 Carroll, Lewis, 191
 Carvalho, Joaquim de, 62
 Carver, Raymond, 157-159, 267
 Casorati, Felice, 103
 Cassavetes, Nick, 37
 Cassidy, Joanna, 244
 Cavalcanti, Guido, 197
 Cave, Nick, 126, 127, 191
 Chambers, Marilyn, 122
 Chandler, Raymond, 198
 Chaplin, Charles, 216
 Chateaubriand, François René
 de, 49
 Chaucer, Geoffrey, 193
 Cheshire, Godfrey, 54-56
 Chevalier, Tracy, 154
 Chirico, Giorgio de, 81
 Chrisman, Kimberly, 87, 88
 Christie, Agatha, 198
 Cicerón, Marco Tulio, 76
 Cioran, E. M., 279
 Clarke, Arthur C., 12, 248
 Clayton, Jack, 137, 138
 Clemens, Christopher, 96
 Cobain, Kurt, 183-185
 Coen, Ethan, 173, 194, 212, 283
 Coen, Joel, 173, 194, 212, 283
 Coetzee, John M., 50
 College, Appleyard, 138, 141,
 142
 Collins, Wilkie, 81, 198
 Collodi, Carlo, 151
 Conan Doyle, Arthur, 96-99,
 198
 Connelly, Jennifer, 224
 Cooper, Jeremy, 123
 Coppola, Francis Ford, 122, 231
 Coppola, Sofia, 10, 138, 269
 Cornell, Joseph, 42-44, 155, 250
 Corrente, Michael, 208
 Cortanze, Gérard de, 48

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Cortázar, Julio, 20, 63, 65, 109,
256, 269
- Craven, Wes, 268
- Cronenberg, David, 122, 123,
186, 249, 252, 256, 282
- Crosby, Bing, 33
- Crouse, Lindsay, 206
- Crowley, Aleister, 70, 214
- Cruise, Tom, 125
- Cunliffe, Freddie, 145
- D'Annunzio, Gabriele, 62, 103
- Dahmer, Jeffrey, 187
- Dalí, Salvador, 241
- Danto, Arthur C., 19
- Davenport, Guy, 81, 82
- Davis, Bette, 202
- Davis, Essie, 154
- De Niro, Robert, 232
- De Palma, Brian, 224
- Dean, James, 266
- Deane, Ada Emma, 96
- Dekker, Albert, 217
- Deleuze, Gilles, 194, 280, 284
- DeLillo, Don, 170, 177, 178,
225, 274, 275
- DeMille, Cecile B., 219, 221,
222
- Demme, Jonathan, 187
- Deneuve, Catherine, 123
- Dery, Mark, 183, 225
- Deulen, Eric, 175
- Dick, Philip K., 12, 245, 249,
262-265, 268, 279
- Dickinson, Emily, 152
- Dietrich, Marlene, 202, 217,
266
- Donaldson, Roger, 203
- Dooley, Paul, 227
- Dorsett Case, Henry, 248
- Douglas, Michael, 34
- Dreyer, Carl Theodor, 121
- Drummond de Andrade, Car-
los, 64
- Du Maurier, Daphne, 24
- Dubin, Al, 111
- Duchovny, David, 182
- Duguid, David, 96
- Dullea, Keir, 260
- Duncan, Lindsay, 124
- Dürrenmatt, Friedrich, 199
- Duvall, Robert, 224
- Dylan, Bob, 127
- Easton Ellis, Bret, 188
- Edwards, Eugene, 210
- Egoyan, Atom, 256, 267, 274 307
- Einstein, Albert, 259
- Eisner, Michael, 275
- Eliot, Thomas Stearns, 174
- Ellroy, James, 199, 224
- Emmerich, Noah, 278
- Emmet Walsh, Michael, 243,
246
- Entwistle, Peg, 214
- Escher, Maurits Cornelis, 59
- Eugenides, Jeffrey, 138-141
- Faenza, Roberto, 61
- Fairbanks, Douglas, 216
- Fancher, Hampton, 245
- Farmer, Frances, 217
- Fatty* Arbuckle, Roscoe, 216
- Faulkner, William, 226
- Ferlinghetti, Lawrence, 33
- Ferrara, Abel, 39-41, 192, 205,
227, 251
- Ferrari, Fulvio, 105
- Figgis, Mike, 12, 204, 235
- Fincher, David, 11, 169, 192,
194
- Firth, Colin, 155
- Fischl, Eric, 156
- Fisher, Terence, 121
- Flaubert, Gustave, 72, 112, 131
- Fleder, Gary, 162
- Flynn, Errol, 217
- Foley, James, 203, 208
- Fonseca, Rubem, 199
- Forbes, Bryan, 276
- Ford, Harrison, 242, 245, 273

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Fossati, Paolo, 103
 Foster, Jodie, 169, 260
 Francis, Freddie, 121
 Frank, Ana, 48, 151
 Fears, Stephen, 203
 Freeman, Morgan, 194
 Fresán, Rodrigo, 45
 Freud, Sigmund, 39, 149, 269
 Friedrich, Caspar David, 86-91
 Frost, Alex, 175
 308 Galilei, Galileo, 259
 Gallo, Vincent, 40
 Ganz, Bruno, 126
 Garbo, Greta, 266
 García Lorca, Federico, 62
 García, Andy, 162
 García, Jerry, 37
 Gardner, Edward, 97, 98
 Garfield, John, 202
 Garland, Judy, 217
 Garnett, Tay, 202
 Gauguin, Paul, 61
 Gershon, Gina, 211, 212
 Getty, Balthazar, 283
 Geyer, Gudrun, 89
 Gibson, William, 12, 249-251,
 265
 Gilliam, Terry, 12, 187, 253,
 268, 273
 Giorgione, Giorgio B. da Castel-
 franco, 114, 115, 117, 120, 127
 Godard, Jean-Luc, 56
 González Rodríguez, Sergio,
 110, 194, 288
 Gordon, Mary, 227
 Grace Blue, Baby, 191
 Grantham Fair, James, 35
 Gray, Vivean, 143
 Greenaway, Peter, 154, 197, 257
 Grey, Richard, 68, 70
 Griffith, David W., 215
 Griffith, James, 22
 Griffiths, Frances, 97, 98
 Grillparzer, Franz, 79, 81
 Grosbard, Ulu, 224
 Gruener, Daniel, 113
 Gunzburg, Nicholas de, 121
 Gutiérrez, Zaide Silvia, 113
 Haas, Philip, 47
 Hals, Frans, 258
 Hammett, Dashiell, 198
 Hannah, Daryl, 246
 Harmon, Robert, 283
 Harrelson, Woody, 169
 Harris, Ed, 279
 Harris, Eric, 170-173
 Harris, Thomas, 195-197
 Harrison, M. John, 178
 Haskin, Byron, 179
 Hauer, Rutger, 242, 283
 Hauser, Kaspar, 44, 48
 Hawke, Ethan, 253
 Hawking, Stephen, 201
 Hawthorne, Nathaniel, 74, 75,
 144
 Haynes, Todd, 277
 Hearst, William Randolph, 217
 Hedren, Tippi, 24
 Herff Applewhite, Marshall,
 172, 176
 Hersey, John, 270
 Herzog, Werner, 121
 Hitchcock, Alfred, 19, 20, 22,
 23, 25, 144, 147, 161, 213,
 254
 Hitler, Adolf, 170, 261
 Hockney, David, 105
 Hodel Jr., George, 224
 Hodel, Steve, 224
 Hoffman, Dustin, 245
 Hoffmann, Ernst Theodor
 Amadeus, 62
 Holanda, Walter de, 191
 Holden, William, 218, 221
 Hölderlin, Friedrich, 151
 Hooper, Tobe, 122
 Hope, William, 96, 97
 Hopkins, Anthony, 195

- Hopper, Dennis, 204
 Hopper, Edward, 10, 27, 117,
 120, 123, 144, 147, 148, 153-
 163, 222, 225, 246
 Hopper, Hedda, 217, 219
 Houseman, John, 179
 Hughes, Robert, 156, 157, 159
 Hunter, Holly, 252
 Hurt, John, 261
 Hurt, William, 46, 201, 202
 Hustvedt, Siri, 113, 115-119, 178
 Idziak, Slawomir, 258
 Iglesia, Eloy de la, 137
 Ince, Tom, 217
 Iyer, Pico, 86
 Jabès, Edmond, 151
 James Olmos, Edward, 243
 James, Brion, 246
 James, Henry, 10, 112, 131-140,
 163, 169
 Jameson, Fredric, 89, 90, 160,
 253-255, 257, 258, 267-269,
 283-285
 Jarmusch, Jim, 282
 Jay, Ricky, 207
 Johansson, Scarlett, 154
 John, Elton, 141
 Johnson, Denis, 203
 Johnson, Don, 204-206
 Jones, Jim, 176
 Jordan, Neil, 125
 Kadaré, Ismail, 10, 146
 Kafka, Franz, 77-83
 Kafka, Ottla, 82
 Kan, Kublai, 71, 72, 74, 179
 Kara Unger, Deborah, 252
 Kardec, Allan, 252
 Kasdan, Lawrence, 11, 201, 202
 Kaufman, George, 217
 Keaton, Buster, 219
 Keitel, Harvey, 40, 46, 47, 205
 Kelly, Grace, 268
 Kennedy, Joseph Patrick, 220
 Kennedy, William, 156
 Kerouac, Jack, 33
 Khayyam, Omar, 53
 Kiarostami, Abbas, 50, 53-58
 King, Carole, 141
 King, Martin Luther, 36
 King, Stephen, 122
 Kinski, Klaus, 121
 Kirk, Robert, 99
 Kirshner, Mia, 224
 Klebold, Dylan, 170-173
 Kloves, Steve, 162
 Koresh, David, 172, 176
 Koteas, Elias, 252
 Krabbé, Tim, 193
 Kubrick, Stanley, 12, 35, 229-
 231-233, 249, 253, 260,
 280-282, 284
 Kurosawa, Akira, 269
 Kurosawa, Kiyoshi, 12, 269-271
 La Marr, Barbara, 216
 Lahr, John, 207-209, 211
 Lambert, Anne, 142
 Landis, Carole, 217
 Landis, John, 122
 Landolfi, Tommaso, 105-108,
 110, 111
 Lange, Jessica, 202, 203, 206
 Lartigue, Jacques-Henri, 68
 Lauterbach, Ann, 156
 Law, Jude, 254
 Lawrence, D.H., 249, 251
 Lee Thomas, Dana, 112
 Lee, Sheryl, 170
 Lee, Spike, 231, 268
 Leigh, Janet, 24
 Lemorande, Rusty, 137
 Lerner, Jesse, 191
 Levin, Ira, 12, 109-112, 271,
 273, 276, 277
 Lewis, Juliette, 169, 205, 206
 Lezama Lima, José, 42
 Licofrón, 152
 Liebling, Jerome, 193
 Liles, Ken, 274

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Lindsay, Joan, 142
 Linney, Laura, 278
 Lipovetsky, Gilles, 13, 233
 Lloyd Webber, Andrew, 219
 Loggia, Robert, 285
 Longis, Franco de, 64, 65
 Longo, Robert, 251
 Love, Courtney, 184, 185
 Lovecraft, Howard Phillips, 108
 Luciano, Lucky, 217
 310 Lugosi, Bela, 121
 Lumet, Sidney, 202, 276
 Lynch, David, 13, 28, 170, 182,
 188, 204, 256, 257, 268,
 269, 282-286
 Lyons, Donald, 282
 Madsen, Michael, 231
 Madsen, Virginia, 204
 Magritte, René, 23, 156
 Mailer, Norman, 156
 Makhmalbaf, Mohsen, 56
 Malaparte, Curzio, 74
 Malden, Karl, 34
 Malick, Terrence, 161
 Mallarmé, Stéphane, 50, 61,
 151, 152
 Malle, Louis, 100
 Mamet, David, 11, 204, 207-211
 Mann, Michael, 195, 232
 Mann, Thomas, 46
 Mansfield, Jayne, 217
 Manson, Charles, 170
 Manson, Marilyn, 169
 Mantegna, Joe, 206
 Maquiavelo, Nicolás, 196
 Maradona, Diego Armando, 57
 Mariás, Javier, 61, 112
 Marker, Chris, 21
 Marshak, Phillip, 122
 Martin, Steve, 210
 Mastroianni, Marcello, 61
 Matisse, Henri, 56
 Maupassant, Guy de, 112, 113
 McCarthy, Cormac, 67
 McComb, Heather, 227
 McConnell, Elias, 175
 McDowell, Malcolm, 281
 McGavin, Darren, 182
 McGraw, Ali, 202
 McNaughton, John, 11, 189
 McQueen, Steve, 202
 McVeigh, Timothy, 174
 Medak, Peter, 11, 204
 Melville, Herman, 76, 77, 137
 Mendes, Sam, 219
 Méndez, Juan Crisóstomo, 100-
 102
 Mesmer, Franz, 270
 Miles, Vera, 24
 Millard, Nick, 137
 Millhauser, Steven, 144
 Milton, John, 193
 Misrach, Richard, 31
 Mitchum, Robert, 213
 Mollino, Carlo, 101, 103-105
 Monaco, James, 285
 Monet, Claude, 37
 Monroe, Marilyn, 119, 120, 170,
 217
 Montenegro, Fernanda, 50
 Moore, Darrell, 121, 122
 Moore, Julianne, 277
 Morey, Miguel, 185, 186
 Morrison, Jim, 122, 184
 Morrissey, Paul, 121
 Morse, Helen, 142
 Mortensen, Viggo, 124
 Mulvey, Laura, 39
 Mumler, William H., 95, 96
 Murnau, Friedrich Wilhelm,
 121
 Murphy, Peter, 126
 Nabokov, Vladimir, 23, 229
 Nakashima-Brown, Chris, 180
 Nakata, Hideo, 268
 Narcejac, Thomas, 24
 Nazimova, Alla, 217
 Nelson, Margaret, 143

- Newman, Paul, 201
 Niccol, Andrew, 12, 253, 258, 279
 Nichols, Nichelle, 177
 Nichols, Terry, 174
 Nicholson, Jack, 35, 202, 203, 206, 243
 Nitsch, Hermann, 191
 Nivison, Josephine, 153
 Nolte, Nick, 224
 Normand, Mabel, 216
 Nourse, Alan, 246
 Novak, Kim, 20, 22, 29
 O'Brien, John, 12, 235, 236
 O'Sullivan, Gilbert, 141
 Oates, Joyce Carol, 226
 Oldman, Gary, 184, 205
 Olin, Lena, 205
 Oliveira, Vinicius de, 50
 Olivier, Laurence, 20
 Olson, Nancy, 218
 Ondaatje, Michael, 100
 Oz, Franz, 276, 277
 Ozu, Yasujiro, 53
 Pantoliano, Joe, 212
 Parker, Alan, 204
 Parker, M. F., 96
 Parsons, Louella O., 217
 Pascal, Blaise, 151
 Paz, Octavio, 58
 Peckinpah, Sam, 11, 202, 203, 231
 Pellington, Mark, 11, 174, 175, 268
 Penn, Sean, 226
 Peoples, David, 245
 Perkins, Anthony, 21
 Perrineau Jr., Harold, 49
 Pesci, Joe, 35, 232
 Pessoa, Fernando, 58-60, 64
 Phillips, Sandra, 35
 Pickford, Jack, 216
 Pidgeon, Rebecca, 210
 Pileggi, Nicholas, 231
 Pinter, Harold, 208
 Pirandello, Luigi, 58, 62
 Pitt, Brad, 125, 194
 Pleshette, Suzanne, 24
 Poe, Edgar Allan, 107-109, 111, 198
 Polanski, Roman, 111, 113, 121, 177, 276
 Polo, Marco, 33, 71, 72, 74
 Praz, Mario, 192
 Presley, Elvis, 181
 Preston, Thomas Austin, 211
 Prevost, Marie, 217
 Priest, Christopher, 68, 70, 71
 Proust, Marcel, 154
 Pullman, Bill, 268, 282
 Purviance, Edna, 216
 Puzo, Mario, 231
 Pynchon, Thomas, 67, 76
 Quaid, Dennis, 162
 Quincey, Thomas de, 189
 Rabinbach, Anson, 63
 Radford, Michael, 253
 Rafelson, Bob, 202
 Raleigh, Walter, 151
 Rank, Otto, 62
 Rauschenberg, Robert, 193
 Ray, Man, 191
 Reed, Lou, 229
 Renn, Max, 248
 Reza, Yasmina, 65
 Rice, Anne, 125
 Ridley, Philip, 122, 161
 Robbe-Grillet, Alain, 198, 200
 Roberts, Rachel, 142
 Robinson, John, 175
 Robson, Karen, 142
 Roddam, Franc, 234
 Roelfs, Jan, 257
 Rogers, Ginger, 222
 Roth, Joseph, 236
 Roth, Tim, 145, 147
 Rourke, Mickey, 213
 Rowlands, Gena, 37

- Rubens, Alma, 216
 Russell, John L., 25
 Ryan, Meg, 162
 Ryan, Paul, 97
 Sade, D.A.F. marqués de, 193
 Sagan, Carl, 259, 260
 Salinger, Jerome David, 67
 Salles, Walter, 50
 Sanderson, William, 246
 Sangster, Jimmy, 121
 312 Sarandon, Susan, 123
 Satie, Eric, 177
 Savater, Fernando, 243, 244
 Schnitzler, Arthur, 229
 Schrader, Paul, 88
 Schreck, Max, 121
 Schuler, Christine, 142
 Schumacher, Joel, 122, 186
 Schwob, Marcel, 64, 112
 Sciascia, Leonardo, 199
 Sciorra, Annabella, 205
 Scorsese, Martin, 11, 39, 186,
 227, 229, 231-233
 Scott Fitzgerald, Francis, 226
 Scott, Campbell, 209
 Scott, Ridley, 12, 204, 241, 243-
 247, 249, 273
 Scott, Tony, 122, 123, 230, 244
 Sebald, Winfried Georg, 81-86,
 90, 135
 Sena, Dominic, 186
 Sennet, Mack, 214
 Serling, Rod, 182
 Serrano, Andres, 193
 Shainberg, Steven, 203
 Sherman, Cindy, 19, 20, 22
 Shields, Brooke, 26
 Short, Elizabeth, 223, 224
 Siegel, Don, 182
 Simic, Charles, 36, 43, 44, 127
 Simmel, Georg, 15
 Singer, Bryan, 193
 Siodmak, Robert, 121
 Slater, Christian, 125, 230
 Smith, Gavin, 231, 232
 Soares, Bernardo, 60
 Sokurov, Alexander, 88-91, 258
 Sontag, Susan, 190, 194
 Spacey, Kevin, 193, 219
 Spader, James, 252
 Spielberg, Steven, 180
 Stendhal, Henri Beyle, 81
 Stevens, Cat, 141
 Stevenson, Robert Louis, 109
 Stewart, James, 20, 34, 144
 Stompanato, Johnny, 217
 Stone, Oliver, 11, 169, 188
 Stone, Sharon, 232
 Strauss, Richard, 233
 Strieber, Whitley, 123, 180
 Stuart, Alexander, 145
 Sturridge, Charles, 99
 Swanson, Gloria, 216, 218, 219-
 221
 Swinton, Tilda, 145
 Tabucchi, Antonio, 60-64, 114,
 115, 199, 200
 Tamahori, Lee, 224
 Tanner, Alain, 25
 Tarantino, Quentin, 11, 229,
 230, 233
 Tarkovski, Andrei, 89, 90
 Tate, Sharon, 110, 121, 170, 217,
 276
 Taylor, Jordan, 175
 Taylor, Rod, 24
 Taylor, Samuel, 20
 Taylor, William Desmond, 216
 Tellegen, Lou, 217
 Tepes, Vlad, 121
 Thackeray, William, 229
 Thomas, Dave, 172
 Thomas, Olive, 216
 Thompson, Jim, 203, 229
 Thurman, Uma, 257
 Tilly, Jennifer, 212
 Todd, Thelma, 217
 Tomás de Aquino, santo, 193

- Travolta, John, 231
 Trias, Eugenio, 21, 22, 144, 145
 Turguénev, Iván, 112
 Turkel, Joe, 243
 Turner, J. M. William, 87
 Turner, Kathleen, 202
 Turner, Lana, 203, 217
 Turturro, John, 173
 Unamuno, Miguel de, 70
 Valente, José Ángel, 125
 Valentino, Rodolfo, 217
 Vallis, Jane, 142
 Van Gogh, Vincent, 152
 Van Os, Ben, 154, 257
 Van Sant, Gus, 11, 174, 175
 Velázquez, Diego Rodríguez de
 Silva, 62
 Vélez, Lupe, 217
 Verhoeven, Paul, 67, 202
 Vermeer, Johannes, 152, 154, 155
 Vermeer, María, 154
 Verne, Jules, 31
 Vertov, Dziga, 56, 59
 Vicious, Sid, 184
 Virilio, Paul, 232
 Visconti, Luchino, 46, 196
 Vogler, Rüdiger, 59
 Von Stroheim, Erich, 217, 218,
 220, 221
 Von Zerneck, Francis, 226
 Vonnegut Jr., Kurt, 173
 Wachowski, Andy, 12, 211, 212
 Wachowski, Larry, 12, 211, 212
 Wagenbach, Klaus, 82
 Walken, Christopher, 40
 Wallace, Frank R., 210
 Walpole, Horace, 111
 Walser, Robert, 84
 Walsh, M. Emmet, 243, 246
 Wang, Wayne, 47
 Warren, Harry, 111
 Wayne, John, 248
 Weaver, Sigourney, 192
 Webb, Chloe, 184
 Webber, Peter, 153
 Webster, Nicholas, 182
 «Weegee», Arthur Fellig, 35
 Weir, Peter, 10, 12, 138, 142,
 278, 279
 Weiss, Diane, 227
 Welles, Orson, 179, 180
 Wells, Herbert George, 35, 180
 Wenders, Wim, 51, 58, 59, 126
 West, Mae, 217
 Whitaker, Forest, 49
 Wilde, Oscar, 62
 Wilder, William, 219- 221
 Williams, Robin, 187
 Willing, Nick, 99
 Willis, Bruce, 21, 268
 Winstone, Ray, 145
 Witkin, Joel-Peter, 189, 193
 Wolfe, Thomas, 225-227
 Wood Jr., Edward D., 180
 Wright, Elsie, 97, 98
 Wyeth, Andrew, 156
 Wyle, Michael, 226
 Wyllie, Edward, 96
 Yakusho, Kôji, 270
 Young, Sean, 242, 274
 Zabaleta, Susana, 113
 Zadora, Pia, 182
 Zambrano, María, 114
 Zemeckis, Robert, 12, 260, 262

ÍNDICE

Prólogo de Eduardo Becerra	9
Introducción	15
I. El fantasma y el <i>flâneur</i>	17
II. La percepción gótica	93
III. Ventanas indiscretas	129
IV. <i>American way of death</i>	165
V. Larga vida a la nueva carne	239
Posfacio	287
Índice de películas	289
Series de televisión	299
Bibliografía esencial	301
Índice onomástico	305

Este libro se terminó de imprimir en mayo de 2010.

*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.*

Mauricio Montiel Figueiras



Señales En la misma colección

«Los lectores no se fabrican en serie.» *Si quieres... lee*, del escritor y poeta mexicano Juan Domingo Argüelles, es un alegato por el placer de la lectura y el amor a los libros. «La lectura es un enorme fracaso en la escuela y la universidad porque hemos hecho obligación del placer. Leemos, sobre todo y más que nada, para aportar un elemento de placer, alegría o felicidad a nuestras vidas.»



«Internet ha creado una nueva burocracia.» Carlos Eymar explora la doble condición de los funcionarios poetas, aquellos escritores que, reconciliados o no con su destino, no renuncian a sus sueños estéticos. «Las obras de Kafka o Pessoa, al igual que películas de culto como *Matrix* o *Brazil*, ejemplifican la guerra contra la burocracia o el control tecnológico de la Red emprendida por hombres aislados o escindidos.»



Para más información visítanos en
www.forcolaediciones.com