

EL PALIMPSESTO URBANO: PAUL AUSTER, WAYNE WANG, WONG KAR WAI

MANUEL BROULLÓN LOZANO

UNIVERSIDAD DE SEVILLA (ESPAÑA)

mVfci `cb@i gYg _____

Resumen: uno de los espacios más recurrentes de las películas cinematográficas ha sido, desde el cine de los orígenes, el espacio urbano. Trenes entrando y saliendo de ciudades, calles abarrotadas... Pero también el espacio de conflicto en el primer cine narrativo (Chaplin) y en las *Sinfonías de una ciudad* de las primeras vanguardias. En el siglo XXI Wayne Wang –en relación directa con Paul Auster– y Wongg Kar Wai dibujan una línea de continuidad con estas tendencias del cine primitivo para contribuir a la caracterización de los personajes.

Palabras clave: Paul Auster. Espacio urbano. *Sinfonía de una ciudad*. Wayne Wang. Wongg Kar Wai.

Abstract: one of the most recurrent spaces on the motion pictures has been the urban space since the origin of cinema. Railways coming up and down all along the city, crowds on the streets... But even the space of conflict in the first narrative cinema (Chaplin) and at the *Symphonies of the city* during the first vanguards. Nowadays Wayne Wang –related to Paul Auster– and Wongg Kar Wai draw a clear line with that silent films to contribute on the characterization.

Key words: Paul Auster. Urban space. *Symphony of the city*. Wayne Wang. Wongg Kar Wai.

Résumé: un certain espace des films, depuis de la naissance du cinéma, est l'espace urbain. Des trains en parcourant la cité, des multitudes autour les rues... Mais c'est aussi l'espace de conflit dans le premier cinéma narratif (Chaplin) et dans les *Symphonie de la cité* de l'avantgarde. Au XXIème siecle Wayne Wang –mis en relation avec Paul Auster– et Wong Kar Wai travaillent dans la même tendance pour contribuer à la caractérisation des personnages.

Mots-clés: Paul Auster. L'espace urbain. *Symphonie de la cité*. Wayne Wang. Wong Kar Wai.

1. INTRODUCCIÓN: ENSIMISMAMIENTO URBANO

Las grandes ciudades son falsas

(Jean-Luc Godard)

El sensual *glissando* de un clarinete inaugura la ensoñación en blanco y negro. En una rápida contestación, empieza a sonar *Rhapsody in blue* de Gershwin. Y tras –o sobre– la melodía surgen las imágenes de Nueva York. Es el célebre inicio de *Manhattan* con la voz de Woody Allen haciendo aquel irónico monólogo en el que elogia a su ciudad y se examina a sí mismo. Y desde entonces la imagen de esta la ciudad real ha quedado indisolublemente ligada a la que se ofrece de ella

en esta película. Pero la ciudad fílmica no solo se asocia a lugares reales, sino que ilustra y condiciona a los personajes en ella contenidos. La sucesión de imágenes de Manhattan corre en paralelo a la conciencia de Isaac Davis, protagonista de la película, en un ir y venir de personajes entre rascacielos iluminados por las luces nocturnas como en el musical *La calle 42* o como en el paseo al amanecer de Holly Golightly (Audrey Hepburn) por la Quinta Avenida en *Desayuno con diamantes*.

La ciudad, y Nueva York como protociudad, como icono de todas las ciudades del mundo euro-occidental y posmoderno, es un elemento estético inseparable de personajes memorables. El espacio urbano forma parte del personaje y viceversa. La ciudad fílmica y la especificidad de los elementos que la componen hacen de esta especialidad compleja una herramienta privilegiada para la caracterización en la era de «lo neobarroco» (Calabrese) para poner sobre la mesa –o más bien sobre la página de papel o sobre la pantalla– los componentes de nuestro tiempo y el temperamento correspondiente a Isaac Davis o a Holly Golightly: ritmo y repetición, límite y exceso, detalle y fragmento, inestabilidad y metamorfosis, desorden y caos, nudo y laberinto, complejidad y disipación, imprecisión, y distorsión y perversión.

Las ciudades literarias y fílmicas no solo son la imagen del espacio en el que suceden las acciones, sino que más bien son signos. Signos de una altísima densidad semántica en nuestra semiosfera. Y es que nuestro tiempo es el tiempo de la revalorización de la conciencia de espacio, ahora en red, para la construcción de las identidades. Y desde aquí, un motivo más de conflicto:

Vivimos en el tiempo de la simultaneidad, de la yuxtaposición, de la proximidad y la distancia, de la contigüidad, de la dispersión. Vivimos en un tiempo en que el mundo se experimenta menos como vida que se desarrolla a través del tiempo que como una red que comunica puntos y enreda su malla (Focault, 2008: 1).

La ciudad es ese espacio de simultaneidad, dispersión y paradojas. Una inmensa colmena, una gigantesca red que conecta puntos dispersos y diversos. Esta gran construcción espacial está recorrida también por el tiempo, cuyo discurrir irreversible deja sus huellas en ese espacio. En el siglo XXI, en un momento de crisis y reconversión de la propia ontología de la imagen cinematográfica, la ciudad vuelve a ser un motivo recurrente que remite directamente a las vanguardias de los años 20, a las «silent movies» de los pioneros e incluso al cine de los orígenes: la *Arrivée d'un train a la gare de Ciotat* de los Hermanos Lumière¹ y las filmaciones de *Le Prince* por las calles de Leeds. Y esto sucede en un terreno de arenas

¹ Reunidas y comentadas por Henry Langlois y Jean Renoir en el documental de Eric Rohmer *Louis Lumière*

movedizas, en el espacio aún por explorar que queda en medio de nuevos trasvases entre el cine y la literatura –la colaboración de Paul Auster, narrador de espacios urbanos por excelencia, con el cineasta independiente Wayne Wang– y del trabajo sobre la puesta en escena y el montaje –que propone Wong Kar Wai a través de la remarcada dominante fotográfica de sus películas–. Además de tender una compleja red de conceptos, ideas, relaciones y psicologías, pues complejos son sus personajes, en ambos casos se pone de manifiesto una recuperación de las *Sinfonías de una ciudad*, toda una modalidad fílmica de los años 10 y 20, en las que los personajes son en sí mismo complejidad y lucha en el espacio urbano no sin ciertos tintes trágicos, constituyendo unas de las fuentes estéticas de la tradición fílmica de los orígenes:

La ciudad fílmica compone un entramado de imagen, lenguaje, vida y muerte. Incesantemente asume y descarta sus múltiples figuras y manifestaciones, y a través de su último matiz monocromo o de su lívido píxel, su eje vital permanece en contradicción. [...] La textura de la ciudad fílmica comprende una inestable amalgama de rastros sexuales y corpóreos, de luces y de sombras, de ambiciones arquitectónicas y de su abolición, y de súbitos movimientos que oscilan entre la revolución y la estasis (Barber, 2002: 14).

En definitiva, la ciudad se convierte en la era de la hiperdiscursividad en un signo de doble vertiente que sirve tanto para la ubicación de las acciones como de pantalla receptora del reflejo de la interioridad del personaje. Además, en que en la era de la interculturalidad supone un gran palimpsesto por el que circulan todo tipo de discursos: estéticos y no estéticos, verbales y no verbales: étnicos, religiosos, sociales, ideológicos, historias personales, trayectorias vitales...

El espacio que habitamos, que nos hace salir fuera de nosotros mismos, en el cual justamente se produce la erosión de nuestra vida, de nuestro tiempo y de nuestra historia, este espacio que nos consume y aventaja es también en sí mismo un espacio heterogéneo. En otras palabras, no vivimos en una especie de vacío, en cuyo seno podrían situarse las personas y las cosas. No vivimos en el interior de un vacío que cambia de color, vivimos en el interior de un conjunto de relaciones que determinan ubicaciones mutuamente irreductibles y en modo alguno superponibles (Foucault, 2002: 2).

En este sentido y como espacio de conflicto de emplazamientos, desplazamientos e identidades, el palimpsesto urbano de las ciudades literarias y fílmicas en la posmodernidad –en la era de las comunicaciones globales y de las telecomunicaciones, de la sociedad en red– son el espacio del azar por excelencia. En las calles se dibujan trayectorias, unas cotidianas y otras casuales. Y ese incesante tránsito humano plantea un azar de encuentros y de ausencias que, de acuerdo

con Foucault, es síntoma del devenir temporal entendido como «erosión de nuestra vida».

2. ESPACIO URBANO EN LITERATURA Y CINE

La revolución industrial, como acontecimiento que señala inauguración de la modernidad, tiene implicaciones sobre la configuración moderna de la ciudad. Los cambios que traen el éxodo rural y la tecnificación de la vida se plasman en la configuración de una nueva espacialidad urbana. Como indica Barroso Villar, citando a Georg Simmel: «la gran ciudad no es un fenómeno espacial de consecuencias sociológicas, sino a la inversa: un hecho sociológico que se formaliza espacialmente» (Barroso Villar, 2001: 22). Pensemos en la forma en que la historia de una ciudad se inscribe en el urbanismo: los cascos históricos, los ensanches de las ciudades industriales, los barrios obreros, la ciudad jardín de los años sesenta del siglo XX... Cada concepción urbanística se corresponde con una mentalidad y una época que refleja las relaciones del hombre con su entorno humano y urbano. Pero regresemos a la ciudad decimonónica de la revolución industrial: grandes fábricas que reciben cada día a cientos de obreros alojados en barrios residenciales configurados por pequeños habitáculos dispuestos en hileras en los que residen familias enteras. Las catedrales se oscurecen, las ciudades del pasado se tiñen de negro con el humo y el hollín de la nueva sociedad industrial. La imagen que la literatura y la fotografía nos devuelven de ellas, erosionadas por el tiempo y la agencia del hombre, se corresponde con un sentimiento general de vacío e incertidumbre. Con una tensión entre la pertenencia a un organismo social como una pieza más en el enorme engranaje social y una profunda e inefable soledad por el hacinamiento y por el automatismo de los modos de vida inscritos en la nueva ciudad tecnificada.

Tanto Simmel como el sociólogo Max Weber afirman que, al competir con el campo, el espacio urbano se ha mostrado superior tanto desde el punto de vista social como estético. «Y es que el discurso artístico, una vez más, tenía que acusar el impacto de tan fascinante novedad, viéndole el rostro atractivo, el preocupante o los dos» (Barroso Villar, 2001: 22). El urbanismo también encuentra su reflejo en una cierta literatura –Wilkie Collins, Franz Kafka, Dostoievski o Charles Dickens– que luego pasa al cine –desde Lumière, Skladanowski y *Le Prince* hasta Fritz Lang o Charles Chaplin, el western o el musical americano–. Fue Sergei Eisenstein quien afirmó que el cine empieza con Charles Dickens, con todos los elementos estéticos que esta relación de préstamo a largo plazo

conlleva, sobre todo en la espacialidad de la ciudad filmica.

Los trayectos de los personajes dickensianos responden a esta nueva mentalidad de la revolución industrial aunque siempre se reconducen hacia un final feliz: *David Copperfield* o Pip, protagonista de *Grandes esperanzas*, habitan en un Londres con varias caras y ambientes. Por un lado transitan los callejones oscuros y llenos de hollín, las funerarias y los tenebrosos sótanos de los internados de los que procede. Esta cara oscura de la ciudad se postula en contraposición con las elegantes casas de campo, los *cottages* en los que viven sus benefactores. Así se observa en *Grandes esperanzas*, donde llama la atención cómo Dickens dibuja un mundo que cae de nobleza rural que está abocada a la desaparición. Este espacio soleado y feliz es al mismo tiempo el horizonte utópico y el paraíso perdido, una forma de vida del pasado que ya nunca más será posible en el nuevo mundo. Es el caso de Miss Havisham en *Grandes Esperanzas*. Su palacio y su caracterización es la de un fantasma en medio de telas de araña y velas a punto de consumirse. El nuevo espacio de la vida moderna es la ciudad, esa vorágine a la que el infante debe enfrentarse para alcanzar la madurez. La ciudad es en definitiva el espacio del conflicto en los relatos de Dickens, espacio de luchas y aventuras en medio de un bullicio caótico que si bien a veces dificulta las acciones otras veces actúa como el coro que expresa la voluntad popular, como sucede en el tumulto que pone fin a *Oliver Twist*. Este ritual de paso en la ciudad hostil, como veremos, va a tener mucha importancia en las trayectorias del nomadismo urbano.

La ciudad industrial con sus múltiples caras se convierte en un palimpsesto que puede ser leído e interpretado. Es el signo depositario de la memoria colectiva, pero también de la memoria individual, de las historias de vida. Con la memoria del pasado, que aún gravita en los espacios públicos, la dimensión temporal –dinámica– se superpone a la espacial –estática–. Esta coincidencia de los ejes sincrónico y diacrónico adopta la forma de una fantasmagoría a menudo sombría:

Algunos espacios conservan los trazos sentimentales de aquello que han acogido en el pasado. En su quietud aparente, este paisaje de emociones mantiene intactas las señas de un drama, de una tragedia, de un amor efímero. El cineasta busca esta cicatriz, que sabe que normalmente es dolorosa, porque siente que el paisaje no se expresa a través de la monumentalidad, sino a por medio de la conciencia de las historias ocultas (Balló, en AA.VV. 2001: 12).

Por eso la mirada del narrador –sea narrador con palabras o con imágenes– es siempre una mirada «micro», que busca el pequeño punto perdido en la inmensidad. La estética que se interesa por la ciudad industrial busca lo oculto, lo que escapa a la mirada y lo que a menudo no puede ser expresado fácilmente.

Curiosamente, con el cine digital estamos asistiendo a una renovación de esta tendencia en el movimiento de rescate de elementos pasados que reubican al cine en el sistema de las artes. Se trata de una mirada que se apoya en lo documental, en la observación pausada y en la observación del personaje. En su documental *En Construcción*, José Luís Guerín, practica esta técnica de minuciosa microscopía a través de las lentes de la cámara cinematográfica para encontrar esas huellas del pasado en el barrio del Raval de Barcelona, de modo que la película logra ser una especie de historia arqueológica del espacio en la medida en que busca las huellas que han quedado impresas en el paisaje según el paso del tiempo.

Algo similar viene haciendo Pedro Costa en Lisboa con su díptico *No quarto de Vanda* y *Juventude en marcha*. Filmando del espacio vacío descubre el tránsito de los personajes que lo pueblan. Estos sujetos siempre están en movimiento, deben abandonar el barrio de Fontainhas cuando va a ser derruido, y en esta operación observacional emergen las huellas del pasado. La cámara se convierte en una suerte de *voyeur*, de ventana indiscreta que nos permite conocer aquello que estaba en sombra incluso en sus aspectos más sórdidos, como sucede con el cine de Costa.

Del mismo modo, la ficción de Paul Auster emplea a menudo esta forma de relato basada en la observación o incluso en el espionaje: personajes que persiguen a otros personajes –*La trilogía de Nueva York*–, nómadas de la carretera –*La música del azar*–, por el medio urbano –*Smoke/Blue in the face*–, fugitivos del fatal destino –*Sunset Park*–... Analizando las incursiones en el cine de Paul Auster, Echart destaca cómo este escritor sitúa a sus personajes en microespacios, en rincones habitables bien lejos de los espacios turísticos y monumentales, que por contra son inhumanos al fin y al cabo. Auster ambienta *Smoke* y *Blue in the face* en lo aparentemente oculto, en el más modesto y habitable barrio de Brooklyn y no en en la tópica Manhattan:

Brooklyn, en definitiva, que se convierte en una hermosa alternativa frente a la recurrente -aunque no única- imagen cinematográfica de Nueva York –y de Manhattan, sobre todo–: una metrópoli que por sus desproporcionadas dimensiones y su estilo de vida se ha convertido en epítome del anonimato y de la agresividad, en «símbolo de todos los peligros que acechan al hombre moderno concretados en la terrorífica pérdida de la identidad que produce en aquellos que la habitan»² (Echart, 2006: 23).

Con esta caracterización el espacio urbano representado por el hiperdiscurso cinematográfico incide sobre la construcción del personaje, de los habitantes de ese espacio:

² Echart cita aquí entre comillas a DELEYTO, Celestino (2000): *Smoke*. Barcelona, Paidós, 59.

Pero el cine actúa también en otro sentido: además de la poderosa telaraña de pantallas mediáticas que la configura, la ciudad digital está embalsamada con las delicadas proyecciones visuales y emocionales de sus habitantes, y esa aparición a menudo alucinante de la ciudad viene representada y narrada predominantemente en estilo cinematográfico (Barber, 2002: 145).

Entendiendo por «estilo cinematográfico» los géneros más o menos difusos –sinfonías de la ciudad, el western, la road movie– pero también las tradiciones filmicas nacionales o individuales, pues en Wayne Wang y Wong Kar Wai se produce una fusión entre lo americano-occidental y la mirada oriental pausada y contemplativa. Por lo tanto en la ciudad la corporeidad del individuo se funde con el entorno en una serie de impulsos y movimientos agónicos –entendiendo «agón» en el sentido de lo trágico, como veremos más adelante– de la forma del personaje con el fondo del espacio urbano en relaciones de proyección, autoafirmación o negación.

3. EL FERROCARRIL: UN MÓVIL DEL AZAR

El lugar de una cosa no era sino un punto en su movimiento (Foucault).

Al principio fue el tren. El ferrocarril es el elemento central del cine de los orígenes en la ciudad filmica: la *Llegada del tren a la Estación de Ciotat* de los Hermanos Lumière. Haciendo un poco de interpretación, el tren que recorre y comunica las ciudades es también la mejor metáfora y mitificación de la ontología de la imagen cinematográfica sostenida por André Bazin en la teoría realista de la imagen en movimiento³. Máximo Gorki lo formuló así tras la primera proyección de los Lumière en el Salón Indien del Grand Café en el Boulevard de Capucines de París en diciembre de 1896: «anoche estuve en el reino de las sombras [...] No es la vida sino su sombra, no es la realidad, sino su espectro silencioso». El ferrocarril de las películas no es un tren de verdad, sino un tren de sombras.

Desde el punto de vista de la ontología de la imagen cinematográfica el registro del movimiento a través de la película fotosensible sobre la que se imprime la imagen reflejada es una paradoja en sí misma. Supone el la fijación del instante, pero también se convierte en la inquietante huella del paso del tiempo. El fluir de la realidad que ya nunca volverá a situarse en el mismo intervalo de espacio en otro tiempo distinto. El complejo de la momia baziniano, pulsión escópica que

³ Formulada en el artículo: BAZIN, André (1945): «Ontología de la imagen fotográfica».

mueve la Historia del Arte desde la invención de la perspectiva renacentista, entronca con el concepto aristotélico de mimesis o imitación que tiene como contrapartida la faceta fantasmagórica de la sombra capturada por el fotograma en el doble de sombras de la realidad. El tren, como primer objeto filmado, se erige como signo de ese tránsito fugaz.

La caracterización fílmica del tren no solo se da en su faceta externa, esto es, desde el emplazamiento del espectador que lo ve pasar galopando sobre las vías de hierro y desaparecer en el horizonte. La plasmación del complejo de la momia se simboliza en el interior del tren, como un «no lugar», de acuerdo con la terminología de Marc Augé:

la sobremodernidad es productora de «no lugares» [...], espacios que no son en sí lugares antropológicos y que, contrariamente a la modernidad baudeleriana, no integran los lugares antiguos: éstos, catalogados, clasificados y promovidos a la categoría de ‘lugares de memoria’, ocupan allí un lugar circunscripto y específico. Un mundo donde se nace en la clínica y donde se muere en el hospital, donde se multiplican, en modalidades lujosas o inhumanas, los puntos de tránsito y las ocupaciones provisionales —las cadenas de hoteles y las habitaciones ocupadas ilegalmente, los clubes de vacaciones, los campos de refugiados, las barracas miserables destinadas a desaparecer o a degradarse progresivamente—, donde se desarrolla una apretada red de medios de transporte que son también espacios habitados, donde el habitué de los supermercados, de los distribuidores automáticos y de las tarjetas de crédito renueva con los gestos del comercio «de oficio mudo», un mundo así prometido a la individualidad solitaria, a lo provisional y a lo efímero, al pasaje, propone al antropólogo y también a los demás un objeto nuevo cuyas dimensiones inéditas conviene medir antes de preguntarse desde qué punto de vista se lo puede juzgar (Augé, 1992: 83-84).

El vagón de tren y sus espacios aledaños —estaciones, cafeterías— son espacios de paso, de anonimato. Salas de espera sobre ruedas para el lapso de tiempo que se requiere para llegar de un lugar a otro. Tal es la simbología del tren en las películas de David Lean. En sus filmes de corte melodramático sobre encuentros y separaciones de parejas y amores prohibidos e imposibles el tren es el espacio en el que se producen los furtivos encuentros entre los enamorados. O, al menos, aquellos que cuentan con unas implicaciones sustanciales en el desarrollo de la personalidad del sujeto. En *Breve encuentro* (David Lean, 1945) Laura Jesson conoce al doctor Alec Harvey en un vagón del tren y recibe la funesta noticia de que nunca volverá a verlo en la cantina de la estación —tierra de nadie, espacio neutral donde pueden permanecer ocultos como dos desconocidos— mientras los segundos agotan el tiempo restante de este breve encuentro. Igualmente, en *Doctor Zhivago* (David Lean, 1965), se repite la estructura circular de encuentro y separación con el tranvía —tren urbano al fin y al cabo— como telón de fondo. El narrador fílmico nos muestra por primera vez a Yuri Zhivago

(Omar Sharif) y a Lara (Julie Christie) juntos en un tranvía de Moscú cuando aún no se conocen. Justo en el momento en el que Lara se baja del vagón y roza a Yuri el hábil narrador nos coloca un plano del tendido eléctrico del tranvía urbano echando chispas por la maniobra de frenado. Del mismo modo Yuri viaja en un tren con su familia hacia Varikino, y Sterlnikov –Pasha, marido de Lara– consigue ser omnipresente en toda Rusia para sembrar el terror entre los ejércitos blancos del zar viajando a toda velocidad en tren. En uno de esos cruces, al final de la primera parte, el tren de Yuri y los refugiados se cruza con el de Sterlnikov. Incluso al final de la historia de amor, Yuri muere mientras baja a toda velocidad del tranvía persiguiendo al fantasma de Lara por las calles de Moscú. Los tres momentos de ferrocarril son manifestaciones del encuentro por azar entre personajes en tres momentos vitales diferentes que tienen consecuencias cruciales en el devenir de los hechos. Y los tres encuentros tienen consecuencias sobre la personalidad de los personajes, sea el amor pasional de Yuri y Lara –las chispas en el tendido–, la metamorfosis de Pasha en Sterlnikov o el fatal espejismo que hiera a Zhivago de muerte por ese amor nunca satisfecho del todo.

De otra parte, el tren en la historia del cine tiene una acepción trágica en los filmes de David Lean. El plano de las chispas y la muerte de Zhivago son la manifestación del programa de fatalidades que una voluntad ajena ha trazado para Yuri, herido desde su infancia como vemos en la escena del entierro de su madre al comienzo del filme. La forma de filmar cielos y tempestades de David Lean nos ponen sobre aviso de esta oscuridad que amenaza la felicidad del personaje. Siguiendo a Huici, *Lawrence de Arabia* (1962), David Lean y Robert Bolt incurren en una «utilización simbólica del tren» que, de acuerdo con Moreno Cantero «adquiere un valor de metáfora inexorable que avanza sin pausa» para pasar a ser en el plano filmico «la imagen más adecuada de la realidad inexorable» (Huici, 2002: 48). Esta relación del personaje de Lawrence con el medio de transporte sirve para poner en imágenes el agón trágico del personaje que lucha por escribir su propio destino, por autoafirmar y por construir su identidad en una actualización de la tragedia ática en el cine a través de esa sustancia que, como destaca Huici, ha pasado a la Historia del Arte a través de «determinados valores y elementos básicos que constituyen lo que se ha llamado lo trágico» (Ibid., 2002: 38). El ferrocarril como transporte que sigue una sola dirección en línea recta es, por tanto, lo que Lawrence, como héroe trágico, ataca y destruye en el desierto. Precisamente en su momento de mayor apogeo y justo antes de la caída lo vemos caminar triunfante sobre el tren derribado convertido en su propio mito.

En pleno siglo XXI el ferrocarril reaparece como signo de la espacialidad urbana del azar que da lugar a una cosmología muy particular de la inestabilidad y del tránsito. El tren vuelve a ser un móvil del azar, signo de la inmensa complejidad

que es que es la vida en la posmodernidad, en nuestro tiempo. En *Smoke, Blue in the Face* –ambas firmadas por Paul Auster y Wayne Wang– o en *My blueberry nights* –Wong Kar Wai– vemos planos generales, vistas de la ciudad al modo de las sinfonías del al ciudad. Se trata de trenes vienen y van cada vez que cambia una secuencia. El cabalgado de sonido en *My blueberry nights*, que adelante el sonido del plano siguiente en los últimos instantes del anterior, además, señala acústicamente la presencia del tren de forma anticipada y dibuja una atmósfera de lo provisional y de una oscura incertidumbre que se cierne sobre el presente del que disfrutan –o que padecen– los personajes. Pero también está filmado como «no espacio» emplazando la cámara en el interior del vagón y considerando el espacio ferroviario como esa sala de espera improvisada para aguardar el tiempo requerido para trasladarse de un lugar a otro. Y en este espacio se producen encuentros entre desconocidos y se reconocen las pérdidas. Se identifican las ausencias. Se trata, por lo tanto, del espacio privilegiado para poner en imágenes la sensación inquietante recogida por la ontología baziniana de la imagen cinematográfica: el recuerdo de algo que sucedió en este lugar pero que nunca más volverá a estar aquí y ya solo es una sombra en los recuerdos. Esta es, precisamente, la premisa que da lugar a la historia de *En la ciudad de Sylvia*, de José Luis Guerín (2007), que se desarrolla en las calles de Estrasburgo y, precisamente, en sus tranvías. En este filme el transporte juega un papel crucial en las idas y venidas, entre los recuerdos y olvidos del personaje del dibujante constituyendo incluso una presencia. O más bien, como manifestación de la ausencia que ha dejado la fugitiva Sylvia.

No obstante hay que precisar que el ferrocarril, como signo, es un palimpsesto en sí mismo, un *hiperdiscorso* en la medida en que se convierte en punto de encuentro y entrecruzamiento entre trayectorias, esto es, entre otros discursos:

la posibilidad de una polifonía en la que el entre cruzamiento virtualmente infinito de los destinos, de los actos, de los pensamientos, de las reminiscencias puede reposar sobre un bajo continuo que emita las horas del día terrestre y que marque el lugar que en ella ocupaba (que podría aún ocupar) el antiguo ritual (Augé, 1992: 81).

Igual que en *Breve encuentro*, *Doctor Zhivago* o *Lawrence de Arabia*, cabe preguntar: ¿qué papel juega el personaje en relación con el móvil del azar? Frente a la concepción del ferrocarril como proyectil hacia un destino, el tren se revaloriza como espacio de encuentros, como espacio de lo provisional y de manifestación del azar. Frente al tren como principio y fin, como salida y destino, tenemos ahora la suma de vectores y la manifestación de la ausencia, de la acechanza de una cierta oscuridad en ciernes sobre el devenir de los personajes.

4. BROOKLYN, SINFONÍA DE UNA CIUDAD: PAUL AUSTER Y WAYNE WANG

1. EXT: DÍA. TREN DEL METRO ELEVADO

Contra el telón de fondo de los rascacielos de Manhattan vemos un tren del metro elevado dirigiéndose hacia Brooklyn.

Al cabo de un momento empezamos a oír voces. Una animada discusión está teniendo lugar en la Compañía Cigarrera de Brooklyn.

(Auster, 1995: 31; Wang, 1995: [00:01:19])

Con estas imágenes y el sonido que anticipa el plano siguiente (la tertulia en el estanco de Auggie en el que Paul explica la historia del peso del humo de un cigarro) se inicia la película *Smoke*. Esta primera imagen ya está diferenciando dos espacios diferentes. Están separados por el río Hudson, pero son complementarios. Un tren ligero sale de Manhattan y se dirige hacia Brooklyn. Sale de la ciudad cinematográfica por excelencia y marcha hacia un barrio más humilde y sencillo. Con el tren la acción se traslada, como ya hemos visto en las páginas precedentes, de las grandes avenidas por donde caminan turistas y corren ejecutivos a toda prisa a los espacios cotidianos, donde la vida transcurre más despacio y donde se libran las batallas personajes contra los verdaderos problemas individuales. Los reflejos multicolor emitidos por los cristales de edificios patrocinados por grandes empresas se cambian por destartalados escaparates y paredes de ladrillo visto con carteles pegados. Acompañando la dirección del tranvía urbano, nuestra mirada y nuestra atención se desplaza del mundo proyectado al mundo de la vida, invitándonos a partir del plano siguiente, que muestra a los hombres conversando mientras fuman, a hacer una pausada microscopía de quienes frecuentan el estanco de Auggie Wren.

Mientras que los personajes de Auster en *La trilogía de Nueva York* deambulan sin rumbo por las frías y sórdidas calles de la gran manzana a menudo sin identidad – caso del señor rojo y el señor azul de la segunda parte de la trilogía –, los habituales en el estanco de Auggie son personajes con una historia. Con unas heridas profundas, pero también con un entrañable destello de bondad en su personalidad que se deja entrever en sus actos cotidianos. Una cosa es el símbolo del laberinto plasmado en el complicado entramado de calles y otra bien distinta es el laberinto de relaciones, recuerdos y emociones en el que habitamos. Apreciamos así la oposición de espacios: los grandes rascacielos frente a los pequeños apartamentos y el estanco. Los lujosos restaurantes y clubes de Manhattan frente a los humildes restaurantes en los que Auggie y Paul se encuentran. El lujo de los coches frente al pequeño – y vacío – taller de Cyrus. Y si esta puesta en escena se basa en el espacio también lo hace en el uso del tiempo, que reviste de un ambiente al espacio descrito. En

oposición al tópico de las grandes avenidas nevadas de la comedia romántica, *Smoke* y *Blue in the face* están ambientadas en un verano. Tanto en e la luz amarilla como en el vestuario, más allá de los diálogos, se hace notar el calor, el ambiente cálido que en cierto modo contribuye a ralentizar las acciones. Lo frío se opone a lo cálido, atribuible a lo cercano y en ocasiones también asfixiante por la presión del entorno que el personaje recibe –caso del encuentro de Auggie con Ruby.

Por tanto el espacio principal de *Smoke* y *Blue in the face* es el espacio cotidiano del estanco, parada obligada en la rutina de los personajes. Es «nuestra esquina», y el relato no deja de ser «la crónica de nuestra esquina». Este valor, este elemento afectivo con respecto al espacio se introduce de varias maneras en el relato, como puede ser la caracterización por medio del humo de los cigarros. El acto de fumar es un elemento de cohesión. Pero en el vicio social por excelencia se introduce también un elemento trágico del que los personajes fumadores son conscientes. «Cada vez que das una calada es como darte cuenta de que se te escapa un poco de vida», afirma Jim Jamrusch en *Blue in the face* (Wang, 1995: [00:21:18]). Este elemento, aunque en ocasiones se verbaliza, permanece latente, oculto en relación con ese trasfondo de culpa primigenia y de destino fatuo, de la herida pasada y de la temida desgracia que puede estar por venir que gravita sobre los personajes, pues «vivir es también morir» (Wang; 2005:[00:48:00]⁴). Todos los personajes esconden una herida trágica: Ruby es tuerta, Paul ha enviudado por accidente, Cyrus perdió la mano derecha y ha sido sustituida por un garfio mecánico para poder continuar trabajando. Más allá de ser una tragedia con los patrones de la tragedia ática, sobre estos personajes gravita la estética de los trágico de acuerdo con Huici:

la tragedia, primero, y lo trágico después ha sido una semilla que ha fructificado en el tiempo, en todo tiempo en infinidad de obras literarias siempre que se ha querido reflejar la vida y la problemática del hombre⁵ (Huici, 2002: 37).

Pues bien, esa problemática se ubica, se simboliza y significa a través de las relaciones del hombre entre ellos y simbolizadas en función de la puesta en escena. Esta puesta en valor de los espacios urbanos como elemento oscuro funciona en consonancia con la «cosmología del azar»: «simplemente ha dado la casualidad de que estaba aquí. En el lugar oportuno en el momento oportuno» (Auster, 1995: 42), es la respuesta de Rashid cuando salva a Paul Benjamin de una muerte segura al cruzar la calle. El azar y las circunstancias llevaron a la difunta mujer de Paul a colocarse por error en un tiroteo, pero también llevan a Rashid a tirar del brazo del señor Benjamin.

⁴ En *Blue in the face*.

⁵ Alude con esta afirmación a Francisco Rodríguez Adrados en su prólogo al libro de Alberto Dí az Tejera, *Ayer y hoy de la tragedia* (1989).

Esta ley es la premisa del guion según reconoce su propio autor: «eso me llevó a otros pensamientos sobre la clase de encuentros que uno tiene en Nueva York con personas a las que ve todos los días pero no conoce realmente» (Auster, 1995: 11). Y ese orden cosmológico del universo creado por Paul Auster tiene también sus rigores para mantener el equilibrio del universo creado:

RASHID: está bien, señor, no tiene importancia.

PAUL: yo creo que la tiene. Es una ley del universo. Si te dejo marchar, la luna se saldrá de su órbita... La peste reinará sobre la ciudad durante cien años...

RASHID: bueno, si usted lo ve así...

PAUL: tienes que dejarme hacer algo para que la balanza se equilibre.

(Auster, 1995: 42)

La ley de la ciudad crea deudas entre los personajes creando el palimpsesto de trayectorias vitales que pueblan un espacio urbano aséptico en un principio. Por tanto esta cosmología del azar responde a una estética que, como hemos visto, es la del espacio urbano, que rescata elementos comunes con la tradición fílmica de ese cine de los orígenes que fueron las sinfonías de la ciudad de principios del siglo XX. De hecho, el primer plano de *Smoke* es idéntico al de *Berlín, sinfonía de una ciudad* (1927, Walter Ruttmann): «un viaje en tren hacia el interior de la ciudad: un tren que se acelera en lugar de detenerse, acumulando y manipulando en torno suyo una inexorable euforia sensorial» (BARBER, 2002:30). Esta entrada, heredera de la *Llegada del tren a la estación de Ciotat* o la *Entrada del tren en la ciudad de Lyon* de los Hermanos Lumière, repetida hasta la saciedad en los años siguientes, inaugura una película en la que la ciudad, el espacio urbano, es el único protagonista en un juego con los elementos fílmicos de ritmo y montaje en función de imágenes que contraponen espacialidad y temporalidades urbanas diversas:

oscila entre el rastreo de sus superficies se refiere a Berlín como las huellas efímeras que el paso del día a la noche deja sobre edificios y avenidas, y el examen de la naturaleza perceptiva de la ciudad, con la cámara siguiendo la mirada de los habitantes ante el incesante espectáculo urbano (Barber, 2002:31).

5. FOTOGRAFÍAS DE NUESTRA ESQUINA: MEMORIA Y HERIDA

Esta misma operación de «miradas ante el incesante espectáculo urbano» de las sinfonías de la ciudad es la que queda reproducida en el proyecto fotográfico incluido en muchos de los libros de Paul Auster. La cuestión de la memoria a

través de las imágenes es capital, juega un papel fundamental en la obra de Paul Auster. En la misma fotografía, en esa «huella» que señala la teoría realista baziniana, está presente la miasma trágica, el sentimiento primigenio de culpa en el momento de la toma de conciencia del paso de la fugacidad del tiempo, de aquello que pasó y nunca más volverá. Volviendo una vez más sobre el complejo de la momia, la fotografía sirve como complemento perfecto a la noción del tren como móvil del azar. Si el ferrocarril es el móvil, la fotografía es la huella, es la prueba fidedigna de que ese móvil estuvo en un emplazamiento espacial y temporal concreto. Embalsamando el instante en la fotografía se establece un intento de rebelión contra el tiempo lineal. En *Smoke* Auggie y Paul hablan de lo que significa hacer una foto diaria:

PAUL: (Atónito) Son todas iguales.

AUGGIE: Exactamente. Más de cuatro mil fotografía del mismo sitio. La esquina de la calle 3 con la Séptima Avenida a las ocho de la mañana. Cuatro mil días seguidos haga el tiempo que haga. (Pausa) Por eso no puedo cogerme vacaciones nunca. Tengo que estar en mi sitio todas las mañanas. Todas las mañanas en el mismo sitio a la misma hora (Auster, 1995: 55).

Además, con la operación fotográfica pasamos del «no espacio» al «espacio antropológico» constituido por recuerdos y huellas. ¿Cómo se produce este tránsito? Porque habitamos el espacio. Porque es «mi sitio», como dice Auggie aferrándose al espacio en el que habita para afirmar que está vivo. Es nuestra esquina. De algún modo se produce un nuevo arraigo urbano mediante vínculos espaciales, pero también por medio de vínculos humanos. Y en este punto, de nuevo se vuelven a cruzar, influir y codeterminar los espacios y los personajes.

AUGGIE: Al fin y al cabo es mi esquina. solo una pequeña parte del mundo, pero también allí pasan cosas, igual que en cualquier otro sitio. Es un documento de mi pequeño lugar (Auster, 1995: 56).

Desde el punto de vista analítico se nos plantean dos espacialidades superpuestas en la misma imagen: el espacio estático y el espacio dinámico. Los dos se relacionan e incluso entran en conflicto por medio de los elementos que permanecen inalterables –la arquitectura, los edificios, el mobiliario urbano– y los elementos en movimiento, a saber, desde la meteorología hasta los personajes que pueblan la esquina fotografiada.

AUGGIE: son todas iguales, pero cada una es diferente de todas las demás. Tienes mañanas luminosas y mañanas sombrías. Tienes luz de verano y luz de otoño. Tienes días laborables y fines de semana. Tienes gente con abrigo y botas impermeables y gente con

pantalones cortos y camiseta. A veces son las mismas personas, otras veces son diferentes. Y a veces las personas diferentes se convierten en las mismas y las mismas desaparecen. (Auster, 1995: 56).

La actitud observacional y aparentemente maniática de Auggie se relaciona directamente con la sensibilidad descriptiva del escritor en formación de *En busca del tiempo perdido* describiendo el campanario de la iglesia de Combray según la estación del año⁶. O también en el relato de la desorientación que experimenta el sujeto cuando despierta y, entre el sueño y la vigilia, no sabe exactamente en qué espacio se encuentra físicamente. Del mismo modo en las fotografías de Auggie los edificios siempre están en el mismo sitio, pero el paisaje cambia según los fenómenos y trayectorias humanas. La observación de los emplazamientos y desplazamientos permite además formular la pregunta por la identidad, cuestión fundamental de lo trágico, de acuerdo con Huici. De este modo, por medio de la huella impresa en la fotografía, el sujeto observador experimenta la inestabilidad del mundo y se convierte en una especie de Prometeo fotográfico que vuelve a ser encadenado por medio de la imagen momificada. En la rebelión fotográfica para embalsamar el instante fugaz hay un elemento oscuro y muy perturbador: el intento de anular la temporalidad lineal termina con la trágica instauración del tiempo cíclico. El motivo de esta tremenda derrota consiste en que la huella fotográfica abre de nuevo la herida interior nunca cicatrizada del todo provocada por aquello que se perdió, quedó atrás en el tiempo y que jamás regresará, del mismo modo que Prometeo encadenado a la roca es devorado por el cuervo cada nuevo amanecer.

Por este motivo, Paul Benjamin llora al ver a su mujer (Wang; 1995:[00:16:49]): ha aparecido en una de las fotografías de Auggie por azar, por casualidad. Pero ella ahora está muerta por ese mismo azar que la hizo estar en el momento exacto entre la bala y el objetivo del tiroteo. Es la imagen, por la potencia memorística del fluir de la realidad impreso en ella, la que reabre su herida, la que le hace experimentar el pathós. La fotografía por tanto nos pone sobre aviso acerca del azar que rige los destinos.

6. MICROSCOPIA DE UNA CIUDAD. INTERIORIDAD Y PERSONAJES

Tanto en *Smoke* como en *Blue in the face* se hace notar el trayecto de ida y vuelta existente en las relaciones de los personajes con sus espacios. Por un lado, el espacio urbano enmarca y sitúa la acción. Y de otra parte la disposición laberíntica

⁶ PROUST, Marcel (2001): *En busca del tiempo perdido. El camino de Swann*. Madrid, Alianza Editorial, 77 y ss.

—no solo en la configuración espacial, sino también en la temporal por el carácter fluctuante que hemos visto) afecta el desarrollo de la personalidad del personaje afectando a sus emociones por el pathós emanado de la imagen registrada, prueba fidedigna del paso del tiempo e incómodo recordatorio del tiempo lineal.

De otra parte, el personaje se proyecta sobre el espacio. En este sentido distinguimos entre espacios exteriores y públicos —donde se manifiesta el tránsito) y espacios interiores, sean íntimos —el apartamento de Paul— o sociales —el estanco de Auggie—. El espacio íntimo tiene el valor de lugar de encuentro pero también de confesión. Los hombres mantienen viva su amistad y su complicidad en el tiempo que pasan fumando juntos en el estanco. Siguiendo a Xavier Pérez y Nuria Bou hay un regustillo fordiano-hawksiano propio del western en esta relación de amistad entre hombres a través del diálogo íntimo (Echart, 2006: 27). Pero también hay un elemento especular que da lugar a la confesión, en la medida en que proyecta hacia el exterior al propio personaje. La amante de Auggie en *Blue in the face* que emprende un monólogo larguísimo ante el espejo en una especie de camerino donde su personalidad se transforma. Por un lado sus palabras y entonaciones son la materia propia de la confesión. El discurso pronunciado ante el espejo con la propia imagen de frente nos guía por una serie de paisajes interiores, por los cambios emocionales del personaje en una película en la que la palabra tiene más importancia que las acciones. Y por otro los cambios de vestido y de maquillaje —en consonancia con su estado de humor) ponen en escena desde el tópico de mujer despechada y herida hasta el de vampiresa devorahombres dispuesta a recuperar a Auggie por las armas de la seducción.

En Paul Auster el monólogo íntimo en un espacio doméstico cobra cada vez mayor importancia en el desarrollo de los personajes a lo largo de la novela. Así sucede desde *Smoke* hasta su más reciente publicación: *Sunset Park* (2010). En el espacio íntimo, donde nadie me puede ver, donde permanezco oculto en la inmensidad de la ciudad, la confesión y el autoexamen verbalizado surge a raudales, imparable, en una corriente de pensamiento del yo ante el espejo.

El equipo de Wayne Wang pone en imágenes y sonidos es una mirada «hacia adentro» pero también «hacia abajo», hacia el espacio privado. Por una parte, es una mirada macroscópica que sitúa lo concreto —el estanco o el apartamento— en lo general —la gran ciudad— y por otra parte, una mirada que focaliza en una especie de microscopia social que parte del propio diseño de situaciones y escenas y que encuentra continuidad en los elementos más puramente fílmicos. En este sentido, Auster elogia mucho el trabajo de Kalina Ivanov en dirección artística para crear esta microscopia de detalles que proyectan a los personajes en sus espacios:

Filosóficamente hablando, la dirección artística es una disciplina fascinante. Tiene

un componente verdaderamente espiritual. Porque entraña mirar muy atentamente el mundo, ver las cosas como realmente son y no como quisieras que fuesen, y luego recrearlas con fines totalmente imaginarios o ficticios. Cualquier trabajo que te exija mirar tan cuidadosamente el mundo tiene que ser un buen trabajo (Auster, 1995:20).

Esta mirada hacia abajo, de los pequeños detalles que conforman el espacio habitado, contribuye a la constitución de la personalidad del personaje. En el caso de Paul Benjamin el escritor estamos hablando de su apartamento, construido en un estudio de sonido en Long Island ex profeso para la película. En él se exterioriza el caos existencial y creativo del personaje y la sencillez de su estilo de vida a partir de una concienzuda reflexión de puesta en escena en función del carácter y de la historia de vida del personaje:

El piso que Kalina diseñó parece real, y lo que hizo supone un montón de trabajo y reflexión, cosas que a menudo no se ven en la pantalla. Las pequeñas tazas de café sobre la mesa, la postal de Herman Melville sobre el escritorio, el procesador de textos arrumbado en el rincón, mil y un detalles minúsculos (Auster, 1995:19).

Del mismo modo, el estanco de Auggie Wren, la Compañía Tabaquera de Brooklyn, tiene detrás un minucioso trabajo de desorden pretendido que es, igual que sucede con Paul Benjamin, un trasunto de la personalidad del personaje. En el estanco las cajetillas de cigarros, los paquetes almacenados bajo el lavabo, las postales, los expositores de chicles y revistas pornográficas, e incluso los ritmos de trabajo de Auggie tras el mostrador o de su ayudante barriendo la entrada parecen responder a un orden que solo ellos conocen en el tremendo caos que es la propia tienda. Y es que Auggie está concebido como un personaje que es caos en sí mismo, pero con orden interior oculto que le otorga una coherencia abierta a una bondad oculta: «todo se vuelve del revés en Auggie Wren. ¿Qué es robar? ¿Qué es mentir? ¿Qué es decir la verdad? Todas esas preguntas se barajan de maneras bastante raras y poco ortodoxas» (Auster, 1995:12).

Y es que esta mirada de la microscopía, esta mirada «hacia abajo» es la clave de la inclusión del espacio doméstico y del encuentro reposado como el ascender del humo del tabaco en la cosmología del azar. En la inmensidad que representan los grandes rascacielos de la otra orilla del río Hudson el individuo no es más que un punto. Pero esta mirada «hacia abajo» y «hacia adentro» –que permiten la puesta en escena atenta a los más pequeños detalles en coherencia con los personajes y la confesión ante el espejo– es una mirada cómplice, compasiva y bondadosa hacia el universo que representa cada uno de los personajes en sí mismo.

6. CIUDAD DIURNA Y CIUDAD NOCTURNA

Llegados a este punto, cabría preguntarse qué tienen en común Wayne Wang y Wong Kar Wai y sus películas *Smoke/Blue in the face* y *My blueberry nights* respectivamente. A pesar de la diferencia de casi una década en las fechas de producción y de estreno se trata de dos autores que se encuentran muy cercanos en sus planteamientos de puesta en escena en el espacio urbano. Su visión está estrechamente relacionada en la medida en que estamos ante dos realizadores de ascendencia oriental que reformulan la imagen de la ciudad americana y, por ende, occidental. Con ellos se cumple la máxima de los habitantes de Brooklyn inventados por Auster: «todas las naciones están presentes en este barrio de la ciudad» (Wang, 1995: [00:30:12]⁷). Nos interesa esta mezcla de tradiciones que enriquece el palimpsesto urbano. Uno de estos elementos es la parsimonia en el transcurso de la narración, la cadencia pausada del relato. En el caso de *Smoke*, eso beneficia al sinuoso ascender del humo del tabaco planificado por Auster. En la misma línea en *My blueberry nights* Wong Kar Wai privilegia las escenas de diálogo y encuentro, de confesión íntima entre Elizabeth (Norah Jones) y Jeremy (Jude Law), pero en lugar de con tabaco con la tarta de arándanos como intermediaria, elemento muy sugerente como veremos a continuación y que interpretaremos como signo.

De otra parte encontramos una clara división de la película en capítulos que ordena la narración a modo de diario enumerando los días desde la partida de Elizabeth. Igual que en *Smoke* o incluso en *Blue in the face*, donde cada capítulo fílmico lleva el nombre de un personaje. La personalización de los capítulos en el título y la cesión de la voz narrativa a los personajes es algo muy habitual en la obra de Paul Auster. Además esta división reconecta al relato cinematográfico con la estructura de la novela, trayendo al primer plano el acto de escritura inscrito en el filme a través de la narración.

Hay también una serie de elementos comunes que nos devuelven una vez más a la definición de ciudad fílmica de Barber: la herida, el laberinto frente al espacio íntimo de encuentro, la identidad y la ciudad como signo de doble cara –espacio de situación pero también semiotizado en relación con el personaje–. No obstante, también existen diferencias: mientras que *Smoke* es un relato diurno –con todo lo que ello implica de acuerdo con los conceptos de régimen nocturno y régimen diurno de Gilbert Durand⁸–, *My blueberry nights* es un relato nocturno. Es obvio afirmar que en el filme de Wong Kar Wai predomina la oscuridad puesto que las acciones transcurren durante varias noches, pero esto tiene una serie de implicaciones. En primer lugar, implicaciones sobre la iluminación del propio espacio. La utilización de luces artificiales, sobre todo de luces publicitarias y de

⁷ *Blue in the face*.

adorno —neones, fluorescentes— permite al director de fotografía utilizar interesantes juegos de cromáticos y reflejos sobre paredes, superficies y, lo que tiene más valor simbólico, sobre los cristales de los escaparates y mostradores que se encuentran en la cafetería de Jeremy o sobre el coche de Leslie (Natalie Portman). De acuerdo con las tesis de Durand, en lo nocturno predomina lo unitivo sobre lo diairético, tal como se refleja en el devenir de las relaciones entre Jeremy y Elizabeth plásticamente representado en los sensuales planos de la tarta de arándanos.

Por otro lado, y en relación a lo unitivo propio del régimen nocturno para Durand, *My blueberry nights* es una historia más de mujeres que de hombres no así en *Smoke*, que es una película eminentemente masculina: los personajes protagonistas de Auster suelen ser siempre hombres, aunque también es muy importante la presencia de la mujer, sea como oponente (Ruby, ex mujer de Auggie Wren), sea como ayudante (la segunda esposa de Cyrus)—. En *My blueberry nights*, los personajes están sumidos en la espiral del tiempo, de los deseos, de las frustraciones y de las heridas por las rupturas, en la misma dimensión existencial de búsqueda de identidad que emprenden de formas diversas a lo largo del discurso fílmico. Se nos presentan tres de mujeres, las tres heridas: Sue (Rachel Weisz), Leslie (Natalie Portman) y Elizabeth (Norah Jones). Conforman un tríptico de cosmovisiones, de pactos vitales, de maneras de entender y afrontar la realidad y las circunstancias, en especial las rupturas amorosas y el universo como azar, siendo el personaje de Norah Jones el hilo conductor entre todas ellas. Y en los tres temperamentos hay una correspondencia entre los espacios nocturnos y urbanos en los que se desenvuelven y su psicología.

En este sentido, debemos volver sobre el elemento escenográfico y el uso de la luz y de los colores en la fotografía de la película. Los reflejos de las luces sobre las superficies dibujan un ambiente sicodélico, prácticamente onírico y capaz de reflejar formas y colores. Actúan, por tanto, como espejos. Entre estos espejos de reflejos inciertos y deformados, reflejos similares a los del esperpento de Valle Inclán, los personajes inician parlamentos de confesión. Se proyectan a ellos mismos por medio de la palabra haciendo examen de conciencia. En la cafetería de Jeremy, en el episodio de la tarta de arándanos, los cristales que están reflejando luces sicodélicas por todas partes funcionan en la esfera de lo íntimo de la conversación privada entre dos personas como espejo improvisado en un lugar público en el que los espejos como tales son poco frecuentes o de menor tamaño.

⁸ Recogido en DURAND, Gilbert (1982): *Estructuras de lo imaginario antropológico. Introducción a la arquetipología general* Madrid, Taurus.

7. LAS TRAYECTORIAS DEL NOMADISMO URBANO EN WONG KAR WAI

Desde un punto de vista funcional, los espacios en los que los personajes habitan son espacios de lo provisional: cafeterías, carreteras, moteles de carretera... lugares en los que las personas que pasan, que entran y salen, a veces coinciden. Otras cambian y en ocasiones no regresan nunca más. Destacamos por tanto una vez más el elemento del azar como telós –y por tanto como categoría perteneciente a lo trágico– inscrito en la ciudad fílmica. Esto se plasma tanto en los espacios estáticos –la cafetería de Jeremy o el *pub* en el que todas las noches Elizabeth atiende al policía divorciado o el casino por ejemplo–, como también en los dinámicos. *My blueberry nights* es la historia del nomadismo. El nomadismo urbano es la renovación, por un lado, del viaje mítico del héroe, pero también una puesta al día de la *road movie* como modalidad de relato y de puesta en escena. Este género supone un trasunto del viaje iniciático, del ingreso en la madurez tomando un compromiso y una actitud vital ante el mundo. De acuerdo con Huici como «una peregrinatio que implica el paso del existir al ser», esto es, un esfuerzo, más de autoconstrucción que de autoafirmación: «el self de C.G. Jung, el espejo en el cual ver su propio rostro» (Huici, 2002: 43).

Aquí el móvil del nomadismo es el coche como indicio –siempre ilusorio– de control. La idea de ruta a través del desierto es también un elemento mítico americano: desde las diligencias y la conquista del oeste –el mito fundacional americano plasmado en el western clásico de los años 30 y 40 de John Ford y Howard Hawks) a la ya del siglo XX ruta 66 –que es el mito de la formación, del ritual de paso a la madurez). Sin embargo, en los giros y transformaciones que sufren los hiperdiscursos con su actualización –no olvidemos que para Genette el hipertexto implica, por definición, una transformación del hipotexto (Genette, 1989: 14 y ss.)– el destino se muestra como algo oculto e inaccesible. El telós que gobierna sobre el personaje no es otro que el del azar, siempre transparente e imprevisible. El episodio de Leslie es un capítulo en el que Elizabeth está sujeta al azar en el casino, donde se juega todo lo que tiene hasta el último minuto. Como las parcas sujetando el hilo de la vida, las dos jóvenes están condicionadas por la voluntad invisible y siempre oculta, pero en esta época ya no hay parcas y el desconcierto absoluto. Si lo trágico se caracterizaba por...

el descubrimiento de la distancia entre las expectativas del hombre y lo que parece ya escrito, en su decisión de luchar para torcer el camino y la voluntad de esa fuerza o de esos dioses incontrolables e inescrutables, en lugar de acatar sumisamente lo aparentemente ya resuelto (Huici, 2002: 44)

Entonces, en nuestro tiempo, tras «la muerte de Dios», la dimensión

existencial por lo tanto supone un ingreso forzoso en la incertidumbre. Como dijo Sartre sobre el hombre trágico: «El hombre solo será después, y será como se haya hecho [...] No hay una naturaleza puesto que no hay Dios para concebirla» (Sartre, 1998). Frente a la trascendencia lineal y proyectiva, por muy fatal que esta sea, el sentimiento trágico parte del sentimiento individual de pérdida en una recién inaugurada teología del caos con la consiguiente lucha personal por la autoafirmación, por la autoconstrucción. Este es el sentimiento que da lugar al periplo de Elizabeth, lo que acota su inicio –la constatación de la soledad una vez que es traicionada abandonada por su novio– y su fin –el reencuentro en la cafetería con Jeremy–.

En este nuevo paradigma de lo trágico y del azar, además del sentimiento de incertidumbre se suma el elemento de la temporalidad del presente. Se trata de la revalorización del instante, como pone de manifiesto la secuencia final. Wong Kar Wai dispone un un tiempo del discurso superior al tiempo de la historia, hábil y coherentemente puesto en imágenes microscópicas en las que contemplamos otro punto de vista del beso con el fluir sensual y pausado del queso con arándanos del pastel favorito de Elizabeth. La recreación en el instante, que tendrá una duración finita se opone tanto a la utopía futura como a la recreación nostálgica en el pasado. El presente del tránsito, el estar paso por tanto, se revaloriza en tanto que tiempo vivido con intensidad y en el corresponde la lucha contra el azar en pos de la autoconstrucción del sujeto a través del símil urbano de la carretera, del tránsito nómada sin destino concreto.

Por otro lado, Wong Kar Wai retoma la cuestión de la microscopía, que queda plasmada en el emplazamiento del personaje en el paisaje urbano, en la encrucijada entre las idas y venidas de automóviles y trenes frente a la inmovilidad monolítica de los edificios. En medio de la inmensidad del continente que la carretera cruza de este a oeste: ¿acaso no es el individuo un mísero punto en la inmensidad de 5.000 kilómetros de carretera que separan las dos costas del continente americano? El personaje, en consonancia con el espacio, es un elemento dinámico que aparece y desaparece. En este sentido la ciudad fílmica no es una ciudad acotada, aislada, limitada por un término municipal, región o estado, sino que ya estamos ante la ciudad global. Las ausencias, las apariciones y las desapariciones de los personajes dependen también de las comunicaciones, con las posibilidades y recursos que aportan al discurso cinematográfico.

Este es el caso de la búsqueda que emprende Jeremy llamando por teléfono a todos los restaurantes con el mismo nombre de un estado y enviando cientos de postales para devolver el mensaje que Elizabeth le envía desde cada lugar por el que pasa en su viaje. Paradójicamente, las comunicaciones –más bien por sus

limitaciones que por sus posibilidades, más por la incomunicación que por la comunicación— constituyen una serie de áreas de vacío que funcionan en coherencia con la idea de nomadismo, de tránsito y de cambio de emplazamiento en el espacio que constituyen al personaje, una vez más, como móvil del azar. En este desplazamiento por el espacio los personajes dudan incluso de la veracidad de los encuentros que han mantenido. Esta configuración globalizada y dinámica —mutable, más bien— de la espacialidad da lugar a un universo muy inestable. Por eso es muy importante la huella que dejan en cada espacio y en cada persona a través de diversos elementos como prueba de verdad del hecho. En este universo de (in)comunicaciones la imagen adquiere, al igual que en *Smoke* y de nuevo de acuerdo con la teoría baziniana un papel central como huella por su carácter indicial. La cámara de seguridad de la cafetería no solo sirve a Jeremy para denunciar al ladrón, sino que también se vale de ella como instrumento de verificación, pues confiesa que a menudo revisa las grabaciones para no dudar de que Elizabeth ha existido realmente.

Finalmente y como ya hemos esbozado al estudiar el tren como móvil del azar, la plasmación de lo trágico en el relato se completa con la presencia, una vez más, del ferrocarril. En *My blueberry nights*, el ferrocarril funciona como corifeo gracias al cuidadoso montaje de William Chang y Suk Ping. El tren ligero aparece como cortinilla de separación entre secuencias, que, como es normal en el montaje cinematográfico sirve para ubicarnos en un espacio concreto en el que se desarrolla la acción que vamos a ver, en este caso, el espacio urbano durante la noche. Pero también funciona como un elemento inquietante, a veces tético, pasa de fondo o cruza hasta el primer plano. A veces solo escuchamos sus chirridos. Su presencia queda oculta en ocasiones por otras acciones y detalles el deslumbramiento de colores y reflejos del bar de Jeremy o simplemente forma parte del paisaje sonoro. En definitiva, el sonido omnipresente del tren hace las veces de corifeo, recordándonos su presencia con todos los matices y significaciones implícitas que ya hemos descrito trayectoria, azar, tránsito y marca de lo provisional .

8. CONCLUSIONES

Para tratar de sistematizar el análisis de las ciudades que hemos estudiado tendríamos que considerar varias clases de ciudades fílmicas. En todos los casos son espacios semiotizados en función de la situación que atraviesa el personaje en una etapa concreta del relato. Otras veces, estas ciudades están en una relación de contigüidad y hay que atravesar una para llegar a la otra. Sea una fase dinámica —el tren, móvil del azar y la carretera, signo del viaje de formación del personaje—

o sea una fase estática –espacios de confusión, azar y esquizofrenia o bien de resistencia–. Siguiendo a Rivera, podríamos hacer una pequeña cronología de la representación estética de la ciudad en cine y literatura. Rivera representa la primera etapa con el conjunto de películas del entorno del expresionismo alemán, trayecto comprendido entre *El gabinete del doctor Caligari* y *El proceso* (Orson Welles) como herencia de las ciudades de Dickens, Dostoievski y sobre todo, de Franz Kafka:

Siguiendo la convención romántica establecida a finales del siglo XVIII y popularizada por la «novela gótica» hasta finales del siglo XIX, la arquitectura medieval y el pasado con sus maldiciones fueron colocados por el cine en el lado negativo de la balanza. El pasado se oponía a la libertad y la modernidad, resistiéndose al cambio exitosamente con la ayuda de sus profundas raíces (Rivera, 2005: 11).

La segunda etapa es la que emplea la arquitectura del Movimiento Moderno para expresar el aislamiento y el hermetismo vacío de la sociedad urbana, representado por las puestas en escena de *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959), *La Dolce Vita* (Federico Fellini, 1960), *La notte* (Michelangelo Antonioni, 1961), *Le mépris* (Jean-Luc Godard, 1963), *Fahrenheit 451* (François Truffaut, 1966) o *Zabriskie Point* (Michelangelo Antonioni, 1970), con el sentido crítico propio de los heterogéneos movimientos y diversos protagonistas de la Modernidad Cinematográfica:

La limpieza formal, la organización diáfana, las formas plásticamente neutras y la apertura cristalina hacia el exterior adquieren el atributo de un mal aséptico y ubicuo que anula al ser humano y lo tortura de mil maneras, pero cuya naturaleza no es fácil de individualizar, o, dicho de otra forma, no podemos reconocer como parte nuestra. Si bien no parece presentar una amenaza directa contra nuestra integridad física –a diferencia de la arquitectura oscura y torcida de las pesadillas expresionistas– la arquitectura del Movimiento Moderno aprisiona nuestra mente indefensa. Llevando hasta el extremo su afán de austeridad nos priva de todo referente y nos moldea, después, a su antojo (Rivera, 2005: 13).

A esta cronología del espacio urbano añadiríamos una tercera etapa, la que hemos examinado, y que, como es propio en la era de lo neobarroco, retoma motivos pasados y los transforma. Hemos visto que el espacio urbano de esta nueva época se mueve entre dos polos: Manhattan y Brooklyn, en las idas y venidas de los personajes en el viaje que emprenden en el relato. Manhattan es el espacio inhumano. Brooklyn, por el contrario es una heterotopía (Foucault) caracterizada por nuevas ideas. Ya no es –o al menos no solo– el sentimiento de inestabilidad del mundo habitado, ni la sensación de vacío de la vida moderna, sino el nuevo humanismo cívico:

Un Brooklyn donde se plasma lo que Alejandro Llano ha llamado «humanismo cívico»: el protagonismo otorgado a las personas frente a las instituciones e instancias abstractas como el Estado o el mercado; el reconocimiento del valor positivo que tiene la dependencia respecto de los otros, frente a la quimérica autonomía llamada a desembocar en la soledad; o la reivindicación de una ética humanista en la que el «dar y el recibir no están sometidos a cálculo» (Echart, 2006: 22).

Lo mismo sucede en la cafetería de Jeremy de *My blueberry nights*. Es un perfecto ejemplo de heterotopía, además puesto en escena en forma de espejo en el que los personajes se encuentran y se confiesan en busca de su identidad. El enriquecimiento del relato con la semiotización espacial ya no depende del espacio urbano como espacio, sino como palimpsesto que representa, más que la Aldea Global, la torre de Babel: lugar de tránsito pero también de resistencia. Un hiperdiscurso proyectado desde y hacia el personaje y contenedor de pequeños puntos contenidos una enorme colmena, red compleja e inabarcable en su totalidad que es en sí un signo.

REFERENCIAS

Bibliográficas

- AUSTER, P. (1995): *Smoke & Blue in the face*. Barcelona, Anagrama, 1995.
— (1998): *La música del azar*. Barcelona, Anagrama.
— (2010): *Sunset Park*. Barcelona, Anagrama.
- AUGÉ, M. (2000): *Los «no lugares» espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona, Gedisa.
- BARBER, S. (2006): *Ciudades proyectadas. Cine y espacio urbano*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- BARROSO VILLAR, M^a E. (2001): *Andalucía, universo narrativo del siglo XXI*. Sevilla, Alfar.
- BAZIN, A. (1991): «Ontología de la imagen fotográfica», en: BAZIN, André (1945): *Problèmes de la peinture* o en: BAZIN, André (1958-61): *¿Qué es el cine?* Rialp. Madrid.
- CALABRESE, O. (1994): *La era neobarroca*. Madrid, Cátedra.
- CLARKE, D. B. (2001): *The cinematic city*. Nueva York, Routledge.
- DICKENS, Ch. (1985): *Grandes esperanzas*. Madrid, Cátedra.
- DURAND, G. (1982): *Estructuras de lo imaginario antropológico. Introducción a la arquetipología general*. Madrid, Taurus.

- ECHART, P. (2006): «La restitución de identidades en *Smoke*», FRAGO PÉREZ, M.; MARTÍNEZ ILLÁN, A.; CUEVAS ÁLVAREZ, E. (2006): *Personaje, acción e identidad en cine y literatura*. Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias - Letras de cine.
- FOUCAULT, M. (1967): «Des espaces autres (Los espacios otros)», *Astrágalo*, nº 7, septiembre de 1997, <http://goo.gl/bEX1w> (28/04/ 2011).
- GENETTE, G. (1982): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Traducción de Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1989.
- GORKI, M. (1896): «El reino de las sombras», *Zinema.com*, <http://www.zinema.com/textos/enelrein.htm> , (28/04/2011).
- HUICI MÓDENES, A. (2002): *Cine y Tragedia: de Edipo Rey a Lawrence de Arabia*. En: *Comunicación: Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*. Núm. 1. 2002, 37-62.
- MENNEL, B. (2008): *Cities and cinema*. Nueva York, Routledge.
- PROUST, M. (2001): *En busca del tiempo perdido*. Madrid, Alianza Editorial.
- RIVERA, D. (2005): *Tabula rasa. El movimiento moderno y la ciudad maquinista (1960-2000)*. Madrid, Fundación Diego Sagredo/Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la U.P.M.
- SARTE, J.-P. (1998): *El existencialismo es un humanismo*. Madrid, Edhasa.
- VV. AA. (2001): *La ciutat del cineastes*. Barcelona, Diputación de Barcelona.

Filmográficas

- ALLEN, W. (2000): *Manhattan*. Madrid, MGM Home Entertainment.
- ANTONIONI, M. (2004): *La notte (La noche)*. Madrid, Vellavisión.
— (2009) *Zabriskie Point*. Madrid, Turner Entertainment - Co./Warner España.
- COSTA, P. (2008): *Juventude em marcha*. Barcelona, Intermedio.
— (2008): *No cuarto de Vanda*. Barcelona, Intermedio.
- EDWARDS, B. (2004): *Breakfast at Tiffany's (Desayuno con Diamantes)*. Madrid, Paramount España.
- FELLINI, F. (2010): *La dolce vita*. Vilassar del Mar (Barcelona), Llamentol S.L.
- GODARD, J.-L. (2010): *Le mépris (El desprecio)*. Madrid, Studio Canal.
- GUERÍN, J. L. (2002): *En construcción*. Barcelona, S.A.V.
— (2007): *En la ciudad de Sylvia*. Barcelona, Cameo Media, 2007.
- LEAN, D. (2001): *Doctor Zhivago*. Madrid, Turner Entertainment Company / AOL Time Warner España.
— (2009) *Lawrence de Arabia*. Madrid, Sony Pictures Home Entertainment-

España.

— (2009): *Breve encuentro*. Barcelona, Filmax.

RESNAIS, A. (2002): *Hiroshima mon amour*. Barcelona, Filmax Home Video.

ROHMER, E. (1968): *Louis Lumière*. Documental para televisión.

TRUFFAUT, F. (2009): *Fahrenheit 451*. Madrid, Universal.

KAR WAI, W. (2009): *My blueberry nights*. Barcelona, Studio Canal.

WANG, W. (2001): *Smoke*. Barcelona, Cameo Media.

— (2005): *Blue in the face*. Barcelona, Miramax.