

Bohemios, implicados, emigrantes

JUAN BOSCO DÍAZ-URMENETA MUÑOZ

I

Empezaré recordando una opinión de Benjamin: en el cine, como en el arte dadaísta, “es imposible emplear un tiempo para recogerse y formar un juicio tal y como lo haríamos ante un cuadro de Derain o un poema de Rilke” (Benjamin, 1986, 50). Benjamin se está refiriendo a dos artistas modernos; cabe pensar, entonces, que mayor talante contemplativo se requerirá al espectador de un cuadro de Rafael. ¿Qué mirada se nos pide en este último caso?

Rafael, en su Escuela de Atenas, más que ofrecernos la suma del saber, nos propone su orden. Un orden que trasciende al tiempo y que se recoge en un espacio estructurado no sólo por una fuerte y elegante arquitectura sino por una configuración visual que remite al infinito. Este orden se ofrece a la mirada y se establece por ella. La perspectiva genera aquí sus mejores recursos; limita, en primer lugar, el espacio posible: no sabemos si estamos en un templo o en una cátedra, en todo caso en un recinto que separa al saber de la dispersión y el desorden de la ignorancia. El espacio permite además recorrer distintas formas y concepciones del saber: este ambiente de ágora hizo que algunos grabadores barrocos se empeñaran en incluir una alusión al ἄγνωστον Ζεῦ, al dios desconocido (De Piles, 1989, 41 ss.). Tal variedad de opiniones, sin embargo, no lleva a la dispersión: el fresco se centra óptica y geoméricamente en torno a Platón y Aristóteles; la elevación del punto de fuga deja clara la subordinación del espectador. La delimitación, por fin, del espacio pictórico niega el tiempo y hace que este orden del saber y de la mirada se desligue de toda marca de temporalidad, de toda amenaza de ruina. Algo parecido ocurre con su Galatea. No nos ofrece una bella mujer, sino el ideal mismo de la belleza. Y esto se hace también con el recurso a la mirada. En este caso el espacio carece de definición arquitectónica pero ni esto, ni el movimiento indudable del cuadro deben engañarnos: dos nereidas abrazadas a centauros y telquines y dos genios marinos forman sendos frisos que parecen re-

petir, dinamizándolo, el horizonte abstracto del mar; entre ellos, la figura frontal y rotunda de Galatea, elevándose por encima del desorden: la simetría y la frontalidad garantizan aquí el triunfo de Galatea mucho más que su alegórico triunfo sobre Poseidón de cuyo cortejo se ha apropiado. El punto de vista, bajo en esta ocasión, subraya la verticalidad de la diosa de la belleza que se eleva ahora, no sobre la caducidad del tiempo, sino sobre la amenaza de destrucción y disolución que lleva en sí todo cuanto es, como el mar, grande y apasionado.

El orden de la mirada exige la contemplación del espectador. No sólo se le asigna un lugar sino una distancia y una posición, fuera de los cuales el cuadro sólo es una mancha incomprensible; el cuadro, para el paseante, es sólo un plano superpuesto al muro y no se entrega más que a la mirada frontal a la distancia adecuada, de acuerdo con las exigencias de la perspectiva y la simetría. Reclama además una sosegada visión. En otras palabras: el cuadro es visualmente autosuficiente y por ello puede mostrar la figura por encima del tiempo y de lo informe. Al espectador le queda, sin duda, el juicio. Pero la imagen de la pintura clásica no sólo supera el tiempo y el desorden por su estructura formal, sino porque de ella han desaparecido el tiempo mismo de su elaboración: no sólo las huellas del artificio, sino la sombra de la incertidumbre y la duda que fueron el tiempo del autor. El espectador queda así prendido en las redes de la seducción de lo intemporal, arrebatado de su experiencia cotidiana, subyugado por lo que llamamos creación. La imagen clásica requiere la mirada y la reflexión separándolas del ajetreo de cada día. A cambio ofrece la salvación del orden.

En el cine las cosas ocurren de otra manera. No espera del espectador la contemplación reposada, sino su sensibilidad ante el ritmo; y más que la fidelidad al orden de la simetría y la frontalidad, le requiere para que ponga en juego su capacidad de alusión y connotación: la densidad colateral de la mirada; finalmente no se nos ofrece la imposible sincronía de la perfección intemporal ni el instante eterno de la forma, sino que se nos pide un saber de tiempos efímeros, que se superponen gratuitamente y que descubren en su aparente banalidad alguna terrible consecuencia. Los ejemplos pueden ser triviales, sobre todo cuando los aduce alguien que no es especialista. Pero no me resisto a citar Cotton Club: donde el ritmo supera a la belleza de las boquitas pintadas, las alusiones desbordan al orden narrativo y un gesto del ficticio "Jefe de la Mafia" cataliza y precipita la ruina final del boss real.

II

Esta nueva mirada que exige el cine se relaciona directamente con lo que se pide al artista moderno. Su visión opone al orden y a la armonía, el ritmo y la disonancia; su sensibilidad prefiere la fertilidad de flashes repentinos, que iluminan aspectos dispersos y fragmentarios de la realidad, a la ordenación de la forma, y opta en favor de la fugacidad frente a la oferta de lo intemporal. Tal vez por eso, la perfección formal de la obra de Ingres le producía a Baudelaire la impresión de una atmósfera enrarecida, un medio fantasmagórico o que imita lo fantasmagórico (Baudelaire, 1992, 728). Baudelaire, como la cámara de cine, prefiere captar el instante: “un éclair, puis la nuit”.

Esta nueva mirada del arte, la que sugiere Baudelaire en su artista moderno, es la primera que podemos atribuir al cine. Es la mirada del flâneur, del desocupado que vaga por la ciudad sin estar sujeto a horarios, trabajos ni a responsabilidades políticas, la mirada del paseante ocioso, la del bohemio.

El bohemio nace con la gran ciudad moderna. Sus espacios racionalizados, expresión de una sociedad que ha exorcizado el desorden, los ve el bohemio — como Baudelaire el París de los grabados de Méryon — sometidos al imperio de Isis, la diosa de rostro velado que tiene en su mano una secreta necesidad que resiste a toda razón. En el orden racional del París de Haussmann y en la belleza historicista de la Ringstrasse vienesa, el bohemio descubre el desasosiego de la pasión y la amenaza de la naturaleza; por ello busca, en el revés del pretendido orden, a las Olimpias que, como la de Manet, dispensan en la prostitución los antiguos dones de Venus, o las destempladas noches de los Bebedores de Ajenjo; sabe que la verdad de la ciudad se encuentra en las crónicas de la pasión de la Gazette des Tribunaux y su belleza, en la pura presencia corporal de las mujeres de Degas más que en las delicias del ballet.

El bohemio carece de espacio propio y su tiempo es el del límite. El personaje del cuento de Poe, Un hombre en la multitud, se instala en el café y acaba de escapar de la muerte. Aspira a un espacio y un tiempo que no son los suyos, sino los de la multitud que pasa y a la que no busca tanto observar cuanto sumergirse en ella, respirar su atmósfera, sus “gérmenes” y “efluvios”. Quiere dejarse poseer por ella. Es un yo que “goza del incomparable privilegio de ser a su guisa él mismo y otro”. La antigua exterioridad de la mirada se ha perdido. El arte quiere en-

trar en la muchedumbre y verla desde dentro. A la visión panorámica —o a la vista aérea— opone un paisaje que se capta en el cuerpo a cuerpo de la calle.

Naturalmente, su mirada no sigue pautas trilladas —como hacen los artistas de moda, sancionados por la academia o el mercado— sino que se dirige a lo inopinado, lo desconocido, lo cambiante, lo informe. Es una mirada que desconfía de la consciencia pero que, a diferencia del romántico, no piensa que encontrará las claves del problema en otros niveles de la subjetividad —los subterráneos del sueño, los pasadizos del sentimiento— sino en la visión periférica, colateral, en la alusión y la connotación imprevistas, en el recuerdo involuntario y en el gesto con que el cuerpo, por sí mismo, despliega todo ese potencial. La mirada, en consecuencia, se forma al compás del acontecer. El misterio del Tercer hombre no lo desvela la cámara iluminando algún abismo de iniquidad —el loco homicida de Delacroix— o los vacíos espacios de Friedrich, sino siguiendo la repentina fuga de un gato y revelando unas brillantes punteras de zapatos. El bohemio, como el personaje de Poe, entrevé un rostro que lo fascina y se lanza a seguirlo: más tarde sabrá que es la seducción del mal.

Explicar sociológicamente al bohemio es una reducción que nos priva de su secreto. Si carece de domicilio y prefiere a un tiempo propio los instantes del disfraz y la máscara es porque ha perdido las grandes visiones donde se asentaba la subjetividad occidental. Desde luego, la visión platónica del arte: el arte no es la morada eterna, ni siquiera el camino que lleva a la eternidad. Cualquier expresión artística es un grito que se levanta contra el cielo, una autoafirmación radical de la capacidad humana de creación; y si encierra algún designio de eternidad, éste se queda, como Baudelaire dice en su desesperada oración de *Les Phares*, “en cet sanglot qui roule d’age en age / et vient mourir au bord de votre éternité”, “en el sollozo ardiente que recorre los siglos / y muere en las orillas de vuestra eternidad”. El arte se mueve entre la blasfemia y el éxtasis, pero no consigue traspasar la frontera del tiempo.

El bohemio, pues, está en el tiempo, pero no en la historia, esto es, no en un acontecer ordenado cuyos caminos pueda construir hacia un fin que es siempre consumación. Baudelaire rechaza la noción stendahliana del arte —promesa de felicidad— porque no cree que éste dependa de los afanes hedonistas de cada época. La historia, como decía Herzen, no tiene libretto, carece de guión previo. Es algo que construimos a posteriori, recorriendo los hitos de la creación humana

—en el arte y la ciencia— sin que podamos decir por qué se han producido. El presente, por tanto, es tiempo abierto y el bohemio sólo puede disponer del instante. Es lo que ocurre en *El tercer hombre*: el tiempo ha cambiado radicalmente la condición de Harry Lime que no sólo no ha sido asesinado por un tercer hombre, sino que él mismo es ese malvado tercero. Pero cuando Holly Martins, impulsado por la certeza de la depravación de Lime, se convierte en su perseguidor, no puede renunciar al pasado de su amistad. Los sucesivos asesinatos de Lime debilitan tal pasado pero la contradicción no cesa y al final se exterioriza en el largo plano —cuánto ha cambiado la perspectiva— del silencio despreciativo de la mujer que no ha renunciado al pasado de su pasión.

Si algo permite al bohemio orientarse en su condición temporal —que ya no es sombra de la eternidad pero tampoco Historia con mayúscula— es el deseo. Baudelaire desprecia a los creyentes en el progreso porque se dejan orientar por algo que está fuera de ellos: sacrifican la grandeza del deseo —que permite crear, establecer valores— a la expectativa de perfeccionamientos y adelantos que poco tienen que ver con ellos. La modernidad del bohemio se opone a la modernización que desplaza el deseo hacia promesas de un bienestar que él no ha elegido. Esta renuncia a la propia condición de deseante hace que el entusiasta del progreso oscile entre la vana esperanza y la autodestrucción. No es difícil encontrar paralelismos entre este diagnóstico y los estudios de Durkheim sobre el suicidio que revelan la frialdad de la civilización racional. Tiempo y deseo agudizan la percepción del bohemio que apunta a la oscura verdad que se mueve detrás de la ordenada vida burguesa. En *El puerto de las brumas*, el desertor desvela las ficticias identidades de los pequeños burgueses, más allá de su pretendida bravuconería o sus ademanos filantrópicos; la muerte del desertor, sin embargo, no es sino la trágica consecuencia de haber revelado bajo esas máscaras la presencia del deseo.

Así se desvanece otra de las grandes visiones de tiempos pasados: la confianza en la naturaleza. El bohemio no cree en el buen salvaje ni en la racionalización de la naturaleza ni tampoco en una nueva armonía con ella, tal como la pensaron los románticos. La naturaleza ni es un libro donde todo se puede aprender, ni tampoco el marco y el entorno donde nuestras necesidades pueden ser satisfechas. Es una fuerza que arrastra, un impulso que “constríne” a vivir y a vivir a cualquier precio, que “empuja” al ser humano a “matar a su semejante, a devorarlo, secuestrarlo o torturarlo”. Es, concluye Baudelaire, la consejera del crimen (Baudelaire,

1992, 809-10). Y como la razón es demasiado débil ante ese poder, no puede ofrecer reposo ni descanso.

El bohemio, expulsado de todos paraísos y sin desear volver a ellos, sólo reposará en la imaginación y en el lenguaje. La imaginación no es evasión ni irracionalidad, sino el reducto que le permite separarse de los dictados de la naturaleza. Desde ahí sí puede considerar a la naturaleza como libro aunque sólo como diccionario: no ofrece una visión del mundo sino sólo datos aislados, los sentidos y las etimologías de las palabras. La imaginación enseña a descomponer la creación (Baudelaire, 1992, 751), a contemplarla como un "almacén de imágenes y de signos" (Baudelaire, 1992, 755) y a producir desde ahí, "según reglas cuyo origen no puede encontrar sino en lo más profundo del alma", "un mundo nuevo" (Baudelaire, 1992, 751). El primer momento de la imaginación, que bien podría llamarse crítico, es el que ejercita la mirada periférica, el empeño en la alusión, el recuerdo involuntario. En el Puerto de las brumas, el ocaso del matón no se da en una infinita pelea, sino en el instante en que un banal conflicto en una verbena provinciana se zanja con una bofetada y una nerviosa carcajada femenina. No hay coherencia lógica ni causal. Su eficacia depende de una correspondencia que sólo se abre a la imaginación. Pero esas penetrantes intuiciones aisladas que la correspondencia conecta no se quedan en hechos psíquicos: la dimensión creadora de la imaginación se deposita en el lenguaje, en el poema y en la imagen o, en nuestro caso, en el film.

El lenguaje es el término del recorrido del bohemio, del trabajo de su imaginación inventiva. Jaux dice que el predominio de la alegoría en Baudelaire no es sino el afán de encontrar en el lenguaje la oferta de unidad que se le niega por todas partes. En todo caso es un lenguaje que parece hacerse más acá de la conciencia, en el cuerpo (Baudelaire, 1992, 798), en las asociaciones ocultas de la memoria, en la osadía de una percepción que, como la del niño, no se deja dominar por la censura (Baudelaire, 1992, 797). Así, con este lenguaje libre que pretende esquivar los escollos de la identidad y de la conciencia, el bohemio abre la puerta del arte moderno, la algarabía de la vanguardia. El cine se beneficia de estas propuestas. Pero ¿queda anclada en ellas? Nos queda una duda: la afirmación de Benjamin no dice que la superación que realiza el cine sea la del arte clásico sino del moderno. ¿Desborda entonces el cine al arte del bohemio?

III

¿Por qué hemos de recogerlos ante un poema de Rilke o un cuadro de Derain? ¿Por qué nos exigen una actitud que no nos pide el cine? Creo que la respuesta es que el artista moderno, el bohemio, aun cuenta con un reducto, su propia obra, para dar solidez, densidad a su propia experiencia, a su subjetividad. Es consciente de la dispersión de órdenes y valores que lo rodea, sabe que las fronteras entre orden y desorden son borrosas, y que las antiguas visiones globales del mundo hacen agua, pero le queda su obra. Esta es, más que en ninguna otra época o cultura, lenguaje; es por tanto autorreferencial, reposa sobre sí misma y no le hace falta representar un orden. Es ella ese orden porque se dicta a sí misma sus principios y, si consigue rotundidad, encuentra su final en sí misma. Esta autorreferencialidad se la debe la obra al lenguaje; el artista moderno lo atribuye a la creación artística.

Vimos que el arte clásico pudo ocultar su proceso de elaboración. El arte moderno mantiene ese ocultamiento. Y quizá de modo más radical porque su inmersión en el entorno y su inversión en el lenguaje son, como acabamos de ver, mayores. El artista moderno guarda las antiguas prerrogativas: pretende ser un príncipe que goza en todas partes de su incógnito, algo así como los ángeles de Cielo sobre Berlin que desde su altura conservan la independencia de su mirada y pueden reunir los pequeños flashes que iluminan la vida de los humanos. El ángel termina por descender sobre la tierra y el artista hace lo mismo, más pausadamente, porque esta nueva consciencia es el resultado de una larga reflexión. En ella participa Mallarmé, al insistir en la contingencia de la obra —es, como la palabra, un soplo—, en su densidad material y en la larga deuda que mantiene con el lenguaje.

Laforgue, con su impenitente ironía, contraponen la iluminación del arte — presente en los grandes mitos literarios— con una experiencia cotidiana que empieza a rechazar el aura. La idea que se está abriendo paso es que la independencia de la conciencia del artista es una pretensión ilusoria. De ahí el malestar de Duchamp y Picabia ante el papel de artista que desempeñaba casi como obligación Apollinaire, forzado a la retórica brillante en cualquier ocasión (Cabanne, 1972, 31, 46). Ambos están convencidos de que "el arte es una de las formas más altas de la existencia a condición de que el creador escape a una doble trampa: la

ilusión de la obra de arte y la tentación de la máscara del artista” (PAZ, 1992, I, 187).

Hay dos claves decisivas en el pensamiento del siglo XX para acabar con las pretensiones de la consciencia artística: una de ellas, la obra de los fenomenólogos, que se esfuerzan —desde Husserl a Merleau-Ponty— en destacar la independencia de las cosas, su consistencia, su rudeza que impide que las podamos disolver en la consciencia (Merleau-Ponty, 1995, 212 ss); antes que ésta despliegue su magia, el cuerpo y el entorno han establecido entre ellos profundas relaciones (Merleau-Ponty, 1975). La segunda, la convicción de nuestra pertenencia al lenguaje, enunciada por Wittgenstein, al decir que la variedad de juegos de lenguaje y su parentesco mutuo no se rinde a una fórmula general, sino que hay que pensarla como la sogá que mantiene el barco unido al muelle, cuya “consistencia no la recibe de ninguna fibra que la recorra de un extremo a otro, sino del hecho de que hay un vasto número de fibras que se entrelazan (Wittgenstein, 1976, 122), “una complicada red (Netz) ... que se superponen y entrecruzan” (Wittgenstein, 1988. I, 66). Estas relaciones de pertenencia al mundo y al lenguaje ponen sub judice a la independencia de la consciencia del artista. Es vidente, sí, pero también visto, y sin duda hablante, pero también hablado —porque su expresión es posible en el espacio ya organizado de la lengua—. El bohemio pierde su inocente independencia y se convierte, sin remedio, en implicado..

En *La dama de Shangai*, el marinero, romántico e impenitente bohemio, que se niega a entender los sucios manejos de quienes lo rodean, se ve inevitablemente atrapado. Sus expresiones inmediatas y claras no lo libran de la falsa consciencia. Esto no quiere decir que su pasión pueda ser puesta en duda, sino que ésta, paradójicamente, es la que lo implica en un medio que rechaza. No dudamos, por consiguiente, de la fuerza de su pasión ni de sus expresiones: el beso en el acuario, su protección a la mujer, sus planes de amor eterno ... son todas construcciones legítimas de la pasión. Pero la verdad de la relación, lo que ilumina su parte en el juego y se la hace ver, ocurrirá en la aparición de un objeto en las banquetas del teatro chino. También allí hay un juego de lenguaje del amor: la mujer lo abraza, un abrazo que engaña a la policía y puede que a él mismo. Se revela sin embargo la verdad, no en una atmósfera especial que exija el recogimiento de la contemplación, sino a través de un leve cambio de contextos. En el gesto que encuentra la pistola en el bolso y convierte a ésta en el arma homicida. Un gesto es capaz de

decidir no ya el sentido de un objeto, sino el de los contextos en los que ha estado inocentemente reposando. El hallazgo del marinero, su gesto, no es el del espectador, el del observador que más tarde reconstruirá con brillantez la escena. No tiene ese reposo. Es el gesto de quien de repente se sabe mirado, se ve a sí mismo formando parte del espectáculo que despreciaba y en el que incluso parece que se le han dictado sus palabras. No es el gesto del detective —otra figura del impenitente bohemio— que señala la verdad de los hechos, sino el del criminal sorprendido in fraganti o el de la víctima que comprende la inminencia de su fin. Esa es la figura del implicado.

La pistola tiene algo de objet trouvé o de ready-made. Si el arte no hace consciente su condición de implicado, tiene el riesgo de la falsa universalidad y si no, al menos, de la reiteración de lo que un día fue su hallazgo pero que ahora se inscribe, como moneda corriente, en los circuitos de intercambio de lenguaje. La belleza ideal se degrada, y Galatea no es nisiquiera un cuerpo soñado sino que cae hasta la obra de mérito o la deliciosa descarga en las células de la retina. Un Derain puede convertirse en el complemento ideal para una decoración colorista. A fin de cuentas no son sino objetos para un cálculo instrumental: ready-mades inversos, como el Rembrandt que podría usarse —escribía Duchamp— como tabla de planchar. Obras que en su momento dieron a ver la otra cara de la realidad, dieron que pensar y hoy se prestan a otras relaciones, la del arte establecido. El interés de *La dama de Shangai*, es que con su aspecto de juguete distinguido, con un deje de coquetería reposa, perfumado, en el bolso de una mujer que se aventura por Chinatown, pero, de repente, sobre el trozo de la banqueta del teatro chino que separa a los dos enamorados se interpone como clave del engaño, arma del crimen, los separa definitivamente y arroja una extraña luz distinta sobre todo el acontecer. La pistola es una obra aunque no lo sea de arte. Es lo que llamaba Duchamp un *infra-levé*:

“Lo posible es un *infralevé*. La posibilidad de que varios tubos de colores lleguen a ser un Seurat es la ‘explicación’ concreta de lo posible como *infralevé*. Al implicar lo posible el llegar a ser, el paso de lo uno a lo otro tiene lugar en lo *infralevé*”. (Duchamp, 1989, 21).

El arte del implicado es precisamente el que no surge de la reflexión pura sino de la relación entre cuerpo y mundo, brota de la autorreferencialidad de la

obra, sí, pero no porque desde su autoconsistencia evoque un mundo ideal, ni porque construya un puente, la conciencia privilegiada del artista, por la que podamos ver lo que no se ve, sino porque desde la red de juegos de lenguaje se separa de la referencia establecida y abre un espacio en el que no sólo vemos constituirse lo distinto, sino que nosotros mismos somos actores en él. Como le ocurre a un tal Thorndyke (West by Northwest), falsamente implicado en la identidad de un hombre inexistente y que, más allá de su fatum, quiebra su rutina de agente de publicidad por la piel de una mujer cargada de ambigüedades.

El arte del implicado será un arte de ideas: pequeñas quizá pero punzantes. Un arte frágil, porque la distancia que separa a la mera cosa de la obra es mínima y contingente —lo que la palabra tiene de gesto: un soplo— pero en un momento puede tener la fuerza de mostrar un mundo. Recordemos una obra de Joseph Beuys, Mensch, una lámina de acero negra pero reflectante, sobre la que está escrita con tiza una palabra, Hombre, a la derecha un teléfono, conectado a una clavija en la pared, reposa sobre una olla llena de piedras. El espectador no ve más que esos objetos. Tiene derecho a encogerse de hombros. Pero puede que, casi de soslayo, como en las anamorfosis de otro tiempo, vea su reflejo interrumpido por la tiza a la altura de los ojos. Todo consistirá entonces en si el espectador acepta su papel de implicado. No se convertirá necesariamente en el discurso frecuentemente altisonante de algunos de los incondicionales de Beuys, tal vez prefiera la ironía: sentirse prisionero del teléfono y terminar pensando que hemos roto la comunicación más plena, la de la materia, la del cuerpo.

Este arte de ideas no busca sino devolvemos a lo no-pensado, a la carne y al lenguaje. No para reposar en un estado de Nirvana, sino para recuperar cuanto ha sido suprimido del deseo para que pudiera organizarse el mundo nítido de la consciencia. Me parece que los alegatos de Steiner contra la racionalización de la modernidad tienen su más profunda verdad aquí, en el malestar de la consciencia moderna por la pérdida que supuso el proceso de racionalización y secularización, el desencantamiento del mundo. Buena parte de la obra de Joseph Beuys — los rincones y sillas de grasa, las pilas -en ambos sentidos- de cobre y fieltro, los acumuladores de metal, las abejas— son índices de una energía secreta. También lo eran las obras de Duchamp que aluden al erotismo. No proponen una mística que niegue la razón. Nos invitan a descubrir los límites de la racionalidad a mirar lo que suprimimos, lo que la racionalidad moderna dejó en suspenso en el camino

de su triunfo. El arte ha indagado repetidas veces este límite. Lo característico de estos autores es que invitan a hacerlo al propio espectador: con un juego de reflejos, con la estimulación no de la percepción, sino del percibir. Es decir, estimulando nuestra consciencia de implicado.

El cine puede hacer esto porque no nos deja lugar para la contemplación. El climax de *La Dama de Shangai*, antes de la alegoría de laberinto y los espejos, tan redundante, consiste en ponernos ante la verdad de una pasión; algo que se prolonga, jubilosamente, en *West by Northwest* con el juego de quien se empeña en explorar los límites de su pasión. Algo que tampoco exige la contemplación, sino el viaje por una lógica distinta, en pos de una nueva fantasía de la que uno mismo es actor —alborotador, perseguido, muerto, merodeador— hasta llegar al filo del precipicio.

IV

Cuando Benjamin sugiere las diferencias entre la mirada tradicional del arte y el cine, lo que viene a decir es que éste más que poner algo ante los ojos o sugerir algo a la reflexión, nos pide nuestra incorporación a su dinámica, envuelve el cuerpo con su ritmo y cubre nuestras referencias con una densa malla de lenguajes para darnos el tiempo abierto e incierto y el espacio precario de nuestro vivir. El cine no expone sino implica. Y lo hace a través de un espacio incierto en el que podemos jugar o ante el que podemos encogernos de hombros.

Pero aun podemos ver algo más en ese espacio. Hablé de las últimas secuencias de *La Dama de Shangai* y de hecho la he contrapuesto al desarrollo posterior de otro implicado, Thorndyke de *West by Northwest*. Creo que este último desarrollo es mucho más fiel a las ideas de Benjamin. En las secuencias finales de *La Dama* se insiste en el engaño mediante un enorme juego de espejos, mientras que en el film de Hitchcock, la fantasía se resuelve a través de un juego de identidades. En el primer caso, se nos lleva al final (¿feliz?) del buen salvaje frente a una sociedad corrompida. El segundo, sin embargo, nos devuelve a una vida trivial mediante un gesto levemente irónico. Aquel pone en escena artificios, éste los practica sin ocultarlos. Benjamin veía en el cine esta liberación de la obra de arte de su viejo ocultamiento: se manifiesta sin tapujos como artificio. De este

modo el arte de libera de sus antiguas cargas mágicas y se manifiesta como una pequeña redención que se encamina a la interioridad. Lo decía Auden: "For poetry makes nothing happen", "porque la poesía no es capaz de hacer que algo suceda". El gozo del juego de disfraces junto con el espacio que el abre arte, cuando se hace patente el artificio nos señala en una nueva dirección: la del emigrante. El gozo de entrar en lenguajes que son para nosotros desconocidos. No tienen por qué ser seductores. Simplemente son distintos. No vamos a ellos con el ansia de salvación o con la extrañeza o la curiosidad del hombre moderno, ni con la fatalidad del implicado. Si algo nos atrae es su algarabía, su disonancia con la que, pensamos, podremos hablar y ser de otra manera, con otros mundos.

BIBLIOGRAFÍA:

- BAUDELAIRE, Ch.: **Oeuvres Complètes**. Paris, Laffont, 1992.
- BENJAMIN, W.: "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" en **Discursos Interrumpidos I**. Madrid, Taurus, 1986.
- CABANNE, P.: **Entrevistas con Marcel Duchamp**. Madrid, Anagrama, 1972.
- DE PILES, R.: **Cours de peinture par principes**. Paris, Gallimard, 1989.
- DUCHAMP, M.: **Notas**. Intr. de G. Moure, traducción de D. Díaz Vaillagou. Madrid, Tecnos, 1989.
- MERLEAU-PONTY, M.: **Le visible et l'invisible**. Paris, Gallimard, 1995.
- MERLEAU-PONTY, M.: **Fenomenología de la percepción**. Barcelona, Península, 1975.
- WITTGENSTEIN, L.: **Los cuadernos azul y marrón**, Trad. de F. Gracia. Madrid, Tecnos, 1976.
- WITTGENSTEIN, L.: **Investigaciones Filosóficas**, Trad. de García Suárez y U. Moulines. Barcelona, Unam/Crítica, 1988. La cita es de la primera parte —que aparece, como es habitual, en número romano— y los números árabes pertenecen al párrafo. La edición citada es bilingüe.