

LAS HORAS BELLAS. ESCRITOS SOBRE CINE

Alberto Ruiz de Samaniego, Editorial Abada, Madrid, 2015. 370 págs.
ISBN 978-84-16160-15-0

Digámoslo claro, vivimos en un mundo siniestro, un mundo que, como Marx advirtió, no solo produce objetos para sujetos, sino sujetos a la medida de los objetos. Desde luego, más de cien años después de su muerte los peores pronósticos del alemán se han confirmado. Piénsese que ahora la técnica no solo gana guerras sino que ayuda a diseñar administraciones, políticas y, últimamente, sistemas educativos, es decir, nuevos 'ciudadanos'. A pesar de sus habituales conflictos con el marxismo, fue frente a todo eso que hasta hace poco también las Artes y Humanidades permanecieron en guardia. No solo filósofos tan dispares como Adorno, Heidegger o Simondon alertaban sobre las consecuencias de semejantes derivas, sino que historiadores tan diferentes como Spengler, Assunto o Mumford insistían en que una buena sociedad no se conseguía solo con máquinas. Todo empeoró cuando, en respuesta a los ataques, la Bestia ascendió para inspirar al tecnócrata. Maquiavelo ya lo sabía: si no se unen por las malas, que se unan por las buenas. Efectivamente, desde los años ochenta del siglo XX las administraciones aplicaron en el campo de las Humanidades el modelo que ya imperaba en el de las Ciencias. La clave consistía en financiar, financiar y financiar. Financiar proyectos aquí, financiar proyectos allá. Al comienzo, fue fácil conseguirlos. De algún modo, el sistema tenía que lograr que los cándidos artistas y los despistados humanistas, es decir, los grandes desarraigados, mordiesen de una vez el anzuelo. De manera que lo mordimos, ¡caray si lo mordimos! Comimos, comimos y comimos. Comimos de proyectos para esto y para

aquello, de aquí y de allá, de las autonomías y de Europa. Gracias a esos proyectos, viajamos, y nos compramos ordenadores, y publicamos en revistas, y organizamos seminarios, y, *xa afeitos*, nos relajamos... Hacía tiempo que las ideas de Adorno o Heidegger sonaban a cantinelas del pasado cuando, aprovechando la crisis, la administración tecnocrática culminó la tarea y empezó a tirar del anzuelo. Porque el objetivo del tecnócrata, no era solo mantenernos callados, sino *convertir al desarraigado*. Una vez que ya se nos había acostumbrado a la buena vida de los proyectos financiados, empezaron a recortarlos, a volverlos más exigentes, a volverlos sofisticados... Ahora bien, y ahí está el *quid*, los volvieron sofisticados siguiendo el modelo tecnocrático, esto es, el modelo maquinal, cuantitativo, aplicado, pragmático e hiperespecializado. Fue entonces y solo entonces cuando los humanistas de Europa desaparecieron. Desaparecieron porque los que siguieron el juego ya no se dedicaban a lo de antes, y los que no lo siguieron... En fin, que, a partir de entonces, ya no hizo falta que viniese nadie de fuera para que entre ellos se empezase a pensar que los que no seguían el juego eran simples parásitos. El objetivo se había alcanzado. Donde treinta años antes había discursos, visiones del mundo, alternativas, diferencias, artes, poesías y ciudadanos, pasó a haber un maldito páramo.

Pero, claro, también resulta que las cosas en palacio van despacio. Tan despacio que materias que al modelo tecnocrático le habría gustado dismantelar, por extrañas casualidades de la

vida, no se llegaron a dismantelar. Puesto que estoy reseñando un libro escrito por un profesor de Estética, se entenderá que entre ellas me refiera a la menos práctica. El caso es que no es necesario remontarse a Schiller para encontrar la aguja y el hilo con los que nació la Estética. Y no hace falta remontarse tanto porque, hace menos tiempo, Gilbert Simondon se refirió a ellos. A su juicio, «el destino del pensamiento estético, o más exactamente de la inspiración estética de todo pensamiento que tiende a su realización, es reconstituir en el interior de cada modo de pensamiento una reticulación que coincida con la reticulación de los demás modos de pensamiento». Esto, en apariencia tan complejo, se resumía en que «la tendencia estética es el ecumenismo del pensamiento», en que «la intención estética [...] es exigencia de desborde y de pasaje al límite; es lo contrario del sentido de la propiedad, del límite, de la esencia contenida en una definición», y «es lo que permite pasar de un dominio a otro».

Ni que decir tiene que, dicho lo dicho sobre la técnica, traer a colación las palabras de Simondon no es una apuesta neutra. No en vano, el libro en el que las introdujo, no solo funcionaba como estudio de, y manifiesto contra, la objetivación técnica –*El modo de existencia de los objetos técnicos* (1958)–, sino que echaba mano de la Estética como el naufrago del tablón. ¿En qué sentido la «intención estética» jugaba para Simondon un papel importante contra la objetivación? Pues, a decir verdad, no en el de la muy resignada compensación –pienso ahora en Joachim Ritter–, sino en el de un mecanismo de ingeniería inversa capaz de levantar puentes para reorientar lo que había separado la técnica. Ahora bien, para vislumbrar su presencia no es obligatorio fijarse en aquellos profesores de Estética que insisten en escribir un libro de Historia del Cine, pues también se hace notar en el trabajo de esos historiadores del cine que se aprovechan de un medio tan rico como el audiovisual para acercarse a la Historia en general o al problema filosófico de la representación en particular. Más aún, parece probable que semejante «intención estética» salga a la palestra cada vez que cualquier investigador de cualquier rama especializada hace el gesto heroico de *tomarse en serio* otros problemas sin preocuparse de las ba-

rreras. En tales ocasiones ocurre algo importante porque, además de dejar en ridículo a muchos guardianes de fronteras, el que osa derribarlas se acerca un poquito a ese tipo de felicidad que no sabe de ellas y pone en cuestión un modelo de sociedad y de universidad contra los que ahora conviene reunir fuerzas.

Por otro lado, digo lo de la felicidad porque, hoy como ayer, esa sigue siendo la clave. Efectivamente, uno de los mejores síntomas del desarrollo del proceso de conocimiento estético o desbordante es que siempre comienza con una inquietud y un disfrute. Frente a los mismos, el método de conocimiento técnico siempre considera que la descripción debe anteceder a la valoración y, con semejante gesto, mata el placer justo en el momento en que nace. De hecho, las disciplinas de nuevo discutidas deberían empezar por el sentimiento que sus renacidos objetos concitan. Piénsese que, si algún día hace siglos nació la Historia del Arte como disciplina, fue porque alguien tuvo una experiencia estética y quiso prolongarla y compartirla. Del mismo modo, si en otro momento se desarrolló la Historia Natural fue porque alguien que disfrutaba de las flores o los pájaros, llegando a su casa, quiso prolongarlo. Sin olvidar que ya en el siglo XVIII fue por eso que Rousseau herborizaba, recientemente leí un comentario de un gran biólogo, Adolf Portmann, que lo confirma. En este sentido, el que transgrede barreras y exige del ornitólogo un poco de sensibilidad cromática, pocas veces lo hace con violencia impostada. Más bien, se trata de la inquietud del que disfruta. Sin duda, siempre conviene hablar de lo que se sabe, pero de lo que se sabe porque *se ha saboreado antes*. Nada más triste que los catálogos de obras de arte o de artrópodos hechos porque «alguien tenía que hacerlos». Frente a semejante manera de reducir la vida a la inteligencia tecnocrática y a la razón necesaria, si puedo empezar diciendo algo de las 370 páginas que componen la obra de Samaniego, es que han sido escritas por alguien que vuela de la especulación al cine porque sencillamente disfruta.

* * *

Desde Proust y mucho antes, contamos con un método infalible para saber a través de un texto si alguien disfruta con algo. Consiste en

fijarse en el modo que tiene de «demorarse». Preciosa la etimología de ese verbo. Procedente del latín *mōra*, y no del latín *mōs*, sabemos que se demora el que se extiende y tarda. Pues bien, Samaniego se demora: se demora con Méliès, se demora con Lang, se demora con Hitchcock, se demora con Antonioni, se demora con Tarkovski, se demora con Bergman... En realidad, se demora con dieciséis grandes directores y, gracias a su dilación, nos hace partícipes de esa su felicidad morosa¹.

Ni que decir tiene que la expone con estilo, pues Samaniego es un devenir literario que ya hace años expresó su vocación blanchotiana, y que a día de hoy se ha convertido en una realidad paralela que se deja sentir sobre cientos de páginas. Ahora bien, más allá de la forma, conviene explicar en qué consiste su demora. Efectivamente, los amantes de una película se caracterizan por verla muchas veces. Digamos que, al verla, se quedan ahí en suspenso o, siguiendo a Pessoa, en brazos del otro. Sea como fuere, el trabajo del crítico es distinto. Él está obligado a escribir y la cuestión, por tanto, consiste en hacerlo bien siendo respetuosos con la experiencia. Muchos críticos se demoran de un modo torpe, diríamos que paraliterario. Describen la escena cumbre, la tallan en mármol blando. La morosidad de Samaniego opera en sentido contrario, pero es igual de morosa porque exige tiempo y tacto. Si tuviera que glosarla me atrevería a decir que, a pesar de todo, a pesar del paso de los años, esa morosidad suya sigue siendo la del filósofo.

Como es sabido, el método clásico del filósofo consiste en buscar las esencias y, a mi juicio, lo peculiar de Samaniego es que no cambia de método sino de campo. Da la impresión de que su objetivo es localizar la esencia de cada cineasta, aquello que lo hace único y sin duda precioso y raro. Ciertamente que hace siglos que empezamos a criticar el método esencialista y su capacidad de reducir el mundo a base de categorías. Ahora bien, frente a ese tipo de esencialismo impuesto desde fuera, hace menos tiempo que la Filosofía se decantó por otra apuesta. De Goethe a Wal-

ter Benjamin, podemos rastrear una amplia lista de filósofos y escritores que, lejos de buscar la sustancia fuera de la materia, se empeñaron en localizar en lo vivo moviente todas las esencias. Por ejemplo, cuando Benjamin quiso condensar en un motivo urbano las claves de la cultura burguesa parisina del último tercio del siglo XIX, se decantó por los viejos pasajes comerciales. A su juicio, esos pasajes no eran un caso simple. De hecho, representaban el «fenómeno esencial» capaz de condensar en la mismísima realidad lo propio de una época. Ni que decir tiene que, en cada capítulo de su libro, Samaniego utiliza distintos registros e incluso diferentes técnicas –del homenaje tradicional a la suma de aforismos–. En todo caso, se trate de Sokurov o de Béla Tarr, siempre nos encontramos con algún motivo esencial. ¿Qué puede resumir mejor la *hybris* de Méliès que la tienda de juguetes en la que acaba postrado (p. 37)? ¿Qué mejor que el monóculo para glosar el cine de Lang (p. 57)? ¿Cómo cifrar la intención de Tarr sino mediante la mirada animal (p. 364)? Y, ¿cómo entender a Pasolini sino a través de sus notas sin acabar (p. 175)? Al respecto, no me resisto a copiar un párrafo especial que puede ayudarnos a entender eso difuso que trato de atrapar. Se trata de aquel en el que Samaniego se refiere a esos *Apuntes* de Pasolini. Dice así:

Que los Apuntes se mantengan en su estado de notas, en esa su paupérrima virtualidad que no supera el gesto de indicar, también nos viene a sugerir que la experiencia que aquí se convoca nunca se puede dar por plenamente formada, concluida. Y que, por lo tanto, tampoco es asible o asignable del todo. Siempre en producción o proceso, siempre en suspenso, al borde del despojo, la negación y la ruina. Y que, entonces, este brotar del sentido linda siempre con lo indeterminado, con lo azaroso y lo inconmensurable, con el silencio y la espesura enigmática de algo inviolable, refractario e intransitivo. Como siempre en Pasolini, no se halla lejos una dimensión propiamente trágica, que aquí emerge justamente como imposibilidad de decir.

Este tipo de juegos exige mucha cultura y una considerable hondura. En relación con la

¹ Además de a los citados, dedica capítulos a Duras, Pasolini, Kubrick, Fellini, Svankmajer, Sokurov, Carax, Marker, Tarr o a los fabulosos trabajos de diseño de Saul Bass.

cultura, sorprenden los constantes saltos mortales a que Samaniego nos acostumbra. Pasolini puede ser una ocasión para remitir a Edipo, Lang otra para hablar de los acusmáticos, Fellini la oportunidad para definir el manierismo, y Kubrick una más para referirse a Plotino. Es probable que un historiador de las ideas hubiese ido más lejos y hubiese citado las fuentes de Hugo von Balthasar al completo. Pero Samaniego nos enseña que no hace falta, porque lo importante es la clarividencia para ilustrar con buenos ejemplos aquellas ideas que nos sacan el sueño. Quizás en pocos lugares se presencia con más claridad esa hondura que en el capítulo dedicado a 2001. El arte de Kubrick, no solo tiene que ver con fotogramas y músicas, sino que es un ejemplo de cómo se puede pensar en imágenes. Tal vez el norteamericano nunca leyese a Plotino, pero poco importa si a lo que se aspira es a interpretar el sublime final de su película. De manera que la mirada estética no se conforma con la cuidadosa presentación de datos, con el preciso sentido que el autor le quiso dar a su obra, o con la lectura que a la película se le dio en una época pasada. Y no se conforma con eso porque, incluso en sus más anti-discursivas versiones postmodernas –fobia al carácter sistemático, muerte de los grandes relatos...–, siempre aspira a lidiar con cuestiones de peso.

A día de hoy este tipo de esfuerzos solo los hacen aquellos que aspiran a tener éxito con su literatura. Porque no hay nada mejor para despertar el placer de la lectura que volver a mentar problemas que a todos nos afectan. Pero, tal y como están ahora las cosas, semejante modo de levantar puentes y romper barreras ha empezado a ser importante también en las universidades. Por mucho que la deconstrucción exaltase la fragmentación, la intención estética de la que nos habló Simondon nunca apela a una parte de la vida o de la cultura, sino a toda ella, poniendo en entredicho el maldito *zoning* del Imperio de la Técnica. Se trata de recuperar aquella vieja corriente de las Artes y las Humanidades que iba en la dirección opuesta a la del hiperespecializante y muy cosificante sistema imperante. El sistema imperante de la razón instrumental separa por razones prácticas, y exige de nosotros una atención parcial en cada instante. Si lee Historia, prepárese usted para recibir datos que acumular

en la memoria; si lee Ciencia, atienda bien a las leyes invocadas y a las explicaciones; si lee Poesía, olvídense de todo y déjese llevar por las imágenes... Ahora bien, ¿dónde deja ese mundo de partijas la referencia a nuestras inquietudes diversas? ¿Dónde la posibilidad de contemplar la vida y el arte en sus aspectos esenciales?

Frente a todo eso, Samaniego se despliega. Ahora bien, ocurre que para dialogar hondamente con las películas lo primero que cabe forjar es una teoría del cine. Dejando a un lado las referencias del primer capítulo —el titulado «Magia y metamorfosis»—, es quizás en este aspecto que Samaniego se muestra más cauto. No obstante, los que llevamos años leyéndolo sabemos sacarle punta a las pocas pistas que nos va dando. Hay en el pensamiento de Samaniego una suerte de vertiente existencialista, una vertiente tanática que en libros como *Ser y no ser* se pone de manifiesto de manera rotunda. Un dato que exhumaba el autor por entonces puede servirnos como ejemplo de sus derivas. Aquel en el que nos recordaba que la compañía Warner comenzó su exhibición de películas utilizando sillas prestadas de una funeraria. ¿En qué sentido podría importarnos una anécdota tan extraña? Pues en el de la esencia de esa imagen móvil que el cine retrata. ¿Qué son esas imágenes sino el triste intento de atrapar lo que somos? ¿Qué, sino el empeño de captar esos fugaces fenómenos de unas vidas conformadas de retazos? No por casualidad Samaniego exalta la obra de Fellini como catábasis. Porque, se trate de Fellini, Tarr, Pasolini o Svankmajer, serán infinitas las referencias a la fatalidad, a la caducidad y a la muerte.

La vida es un espejismo, así como el cine un sueño. Por momentos parece como si *Las horas bellas* de Samaniego siguiesen remitiendo a *Las bellas horas* del medievo porque, por muy atractivo que resultase, también aquel *horarium* iluminado insistía en el paso del tiempo y en el Oficio de Muertos. Por supuesto, hoy Dios se ha ido y se presenta a la muerte como lo que es: esa tragedia existencial que nos hace humanos. Sea como fuere, en *Las horas bellas* se opera una sutil inversión seductora con la que aprendemos a saborear el abismo sin caer en sus profundas aguas. Esto se percibe con especial claridad al término del capítulo sobre Tarkovski (p. 204). Por

raudos que pasen sus fotogramas, la oscura letanía de la desaparición que encierra toda filmación también funciona como esa ficción con la que olvidamos el pavor y, lo que en la posterior rememoración se vuelve desdichado recuerdo del efímero paso de toda vida en transición, en nuestras plácidas horas en las salas oscuras se convierte en maravillosa suspensión y delicioso olvido de nuestro propio dolor. De manera que, si el cine es e importa, no solo se debe a que refleje mejor el espejismo de todo lo que pasa, sino a que funciona como una vida después de la vida, una vida tras la muerte misma.

Algo parecido se sugiere en un apartado colocado en el centro de manera extraña, el capítulo titulado «Pasiones tristes. Notas ci-

nematográficas sobre la enfermedad». En él se oscila entre la posibilidad de un cine que al descender al dolor abandona el plano de la representación y un cine o ficción que precisamente nace para cauterizar la herida (pp. 115 y 120). Por esta razón, es decir, por sintetizar algunas claves de la estética de Samaniego y por romper la sucesión de estudios monográficos de directores y películas, quizás cabría disponerlo a modo de epílogo. Pero, como estoy seguro de que el libro será un éxito, tal vez se pueda recordar esta idea para cuando se plantee una nueva edición.

Federico L. Silvestre
Universidade de Santiago de Compostela