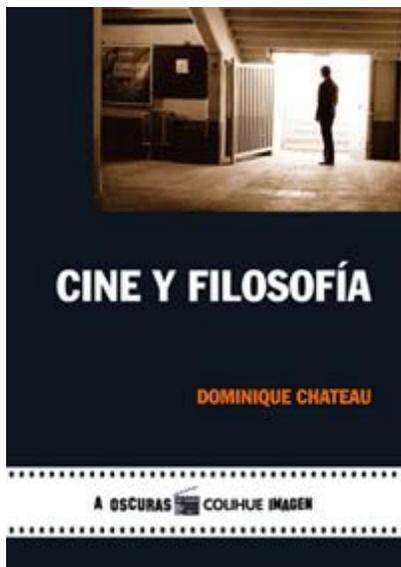


**Sobre Chateau, Dominique. *Cine y filosofía*. Buenos Aires, Colihue, 2010.**

Claudio Martyniuk<sup>1</sup>

Las múltiples citas a Walter Benjamin, el análisis crítico de la obra de Stanley Cavell y la presentación de la dimensión filosófica del estilo fílmico de los grandes maestros soviéticos, entre otras múltiples referencias que dan cuenta de la amplitud de las lecturas de Dominique Chateau y de su pretensión de transitar por todos los posibles campos temáticos implicados, no impiden considerar que, en lo



sustancial, el análisis propuesto en *Cine y filosofía*, así como también en el restante libro de Chateau también recién editado en nuestro medio (*Estética del cine*, Buenos Aires, La marca editora, 2010), gire en torno a un puñado de autores franceses, que pueden finalmente reducirse a dos nombres propios: Bazin y Deleuze. Y quizás esto sea lo más pertinente para explorar la vaporosa relación entre cine y filosofía, así como para advertir que del llamado *giro estético* en los estudios sobre los filmes es muy difícil que se alcancen los desarrollos sistemáticos del ya rebasado *giro semiológico* –apoyado en analogías entre forma fílmica y discursividad–, aunque sí muestre una capacidad más densa para abordar remolinos de imágenes y crisálidas de sentido. Más que fundar una especialización de cara a una disciplina que finalmente resultaría ingenieril, la perspectiva estética entronca el pensamiento filosófico clásico –o, podríamos decir, prefílmico– con el desarrollo del cine: así Bazin es puesto en diálogo con Platón y Deleuze parece emerger de la diseminación de la fenomenología.

Libro de citas de filósofos, de un puñado de directores y de un número menor aún de críticos, texto ensayístico con renglones magnéticos –como aquellos en los que se presenta la vacilación de Paul Valery ante el cine, mezcla de fascinación e inquietud–, herramienta que, finalmente, muestra que la filosofía no resuelve problemas en el despliegue de tesis. En los recorridos que traza Chateau,

realismo y constructivismo ocupan lugares opuestos en una ontología espectral, escurridiza.

La sed insaciable de originalidad, los modos inéditos de ejercer la sensibilidad que han desplazado la belleza contemplativa, provocaron el relevo de la tradición. En una época de deflación del aura y de inflación técnica, el film puede devenir en memoria externa y hacerse piel, hasta en cultivo de la ilusión que tiene al cine como máquina de experiencias y revelaciones, sosteniendo la polaridad entretenimiento/ recogimiento. Arte de masas, mercancía de la industria cultural, el viento de la colonización del afán experimental innova, permitiendo constatar la distancia entre esas innovaciones y las innovaciones de ruptura. Sopla también el viento de la destrucción creativa que deja restos, permitiendo asumir la materialidad de la imagen ya no como arquitectura, constelación o representación simbólica del mundo, sino como jirones, tractos de movimiento impersonal, abstracto, simple, restos de naufragios al buscar aprehender el movimiento como tal, piedras del requerir anidar en él, instalarse, ser en el cambio. Chateau comprende el déficit holístico del cinematógrafo interior que impide ver la duración, captar todas las cosas juntas sin tener que descomponerlas abstractamente, reconociendo la pregnancia del método científico en nuestro espíritu, deformación analítica de la temporalidad, postulado de opacidad del mundo. Es manifiesto el artificio del cine, y ello contribuye a explorar el artificio que es el conocimiento, que en lugar de acercarnos al devenir interior de las cosas nos ubica fuera de ellas para recomponer su devenir. Por esto Chateau explora el mecanismo de nuestro conocimiento usual, su configuración cinematográfica y la modalidad problemática de adaptación caleidoscópica a las cosas. En esta aproximación filosófica, el cine perdura en la caverna, ubica al espectador en la incertidumbre, entre la alienación y la potencia.

Debilitado ante un poder expresivo, el espectador queda prisionero en la caverna. Arte popular que le provoca placer al pueblo, deslumbramiento por la alquimia que trabaja seres y autómatas hasta hacer indiscernibles humanos y muñecos. Cine, dación de imagen a la imaginación, existencia en la oscuridad, fantasma que ayuda a pensar haciendo mirar, provocando el sentir. Tres cavernas, el mundo y el cine –identificadas por Chateau-, más el cuerpo, y ninguna es el cielo de la otra, en todas conviven supervivencias e interpenetraciones con nostalgias

por lo desvanecido, perduran resabios que desmienten la cosificación del pasado y piedras que la reafirman. No hay excepcionalidad ontológica ni epistémica en el cine.

Reconstruyendo el pensamiento de Bazin, Chateau señala que en él el cine pertenece al cielo platónico más que a la caverna, debido a que se interesa en la idea antes que en el dispositivo. Idea cinematográfica, cine total que prefigura el realismo total, representación total de la realidad, restitución de una ilusión del mundo exterior con el sonido, el color y el relieve, recreación del mundo en la imagen. Lo que Platón condena de ella recibe otra puntuación, hasta que idea e imagen se vuelven coextensibles en una aproximación que, entonces, condensa una torsión estética. Si Bazin juega con Platón, el juego estético se monta sobre un dispositivo extemporáneo. Así, Platón queda proyectado como filósofo del cine. Y recuerda Chateau que la crítica platónica a la imagen (mimética) es impura: ante la visión súbita del Bien, *sol* de lo inteligible, se detiene el discurso y el concepto cede lugar a la imagen. La imagen para Platón, en tanto mimética, es rebajada al rango inferior, pero sobrevive ante la impotencia del camino apolíneo. Y además, de Platón perdura una crítica a la imagen: la crítica a una aproximación estetizante, el repudio de la plástica de la imagen, que es agregado, deformación. Tal vez Platón haya sido menos purista en lo estético que Bazin, quien juzga que un resultado tiene estilo si prescinde de manipular esa materia plástica que es la realidad en la imagen.

El filme, una intención artística sobre bases técnicas, puede limitarse a la descripción de la experiencia: un realismo fenomenológico de corte baziniano presentaría una realidad no corregida en función de la psicología y la exigencias de la intencionalidad artística. El film, en su potencia se asienta la rugosidad del bloque de duración; además, como en el caso de Rossellini, nos ubica delante del misterio de la existencia, confronta la ambigüedad, modo humano de existencia del misterio. Las multitudes modernas también lo experimentan. Cine: masas y misticismo sin el cual quizá ninguna época podría exteriorizar la belleza.

Chateau introduce un Deleuze de visión baziniana de la historia del cine, con dos conceptos organizadores: imagen-movimiento e imagen-tiempo, que parten en dos períodos la historia del cine, el cine “moderno” y el cine “clásico”. Bazin diferenciaba dos tipos de cineastas, los que creen en la imagen y los que creen en

la realidad, uno se corresponde al cine mudo y el otro al sonoro. Claro, Bazin fue el crítico que pretendió superar la simple crónica de los filmes y la expresión bruta del gusto por desarrollos teóricos. Pero Deleuze, filósofo, interviene en la conceptualización. Para Bazin, el cine sería un fenómeno idealista. En Deleuze sobrevive una filosofía que había caído en el extravío, la de Bergson, el filósofo que tomó al cine como modelo para pensar un problema filosófico, describiendo la especie de temporalidad que, manchada de espacialidad, reconfigura la *durée*. El cine, como de otro modo también la ciencia, emerge como modelo cognitivo de una forma de relación con el movimiento y el tiempo del cual la filosofía de Bergson pretendía despojarse acaso de modo ambiguo, permitiendo reconocer el trabajo de la imagen sobre el concepto, evocando pensamientos bajo una fluidez crisálida, proyectando ecos impuros, matices ante los cuales vacilan las navajas conceptuales, reconociendo un impulso cinematográfico en el pensar, una propensión hacia la imagen que no puede depurarse de símbolos. Pero si el film aparece ligado a la conciencia que dura y regula el movimiento, si el cine se presenta como fenómeno con marcas del reloj humano interno, este predominio de la interioridad puede entenderse como un resabio, un espectro de la filosofía de la conciencia, quizás imborrable a pesar de los esfuerzos del giro lingüístico. La imagen, entonces, deviene instrumento aproximativo: aproxima también a los conceptos, contribuye a la conceptualización. En un cultivado espacio filosófico de relecturas y apropiaciones de tradiciones teóricas desencontradas, el fermento de las ideas de Bazin incidió en la articulación de una teoría posbergsoniana del cine, impulsando una conceptualización del realismo que aún es desatenta a los avatares de la reflexión filosófica de linaje wittgensteiniano.

Si bien para Deleuze el arte busca sensaciones, no conceptos –y no se sustituye la sensación por el concepto-, filosofía y cine se unen porque uno y otro piensan. La filosofía, así, sin propiedad exclusiva sobre el pensamiento. Es Godard quien hace manifiesto el pensamiento del cine, pero es Deleuze el que traza una programática del trabajo con la imagen: la filosofía del cine tiende a extraer de él conceptos, pero no es para edificar una teoría del cine, sino para teorizar con el cine, vale decir, ni sobre el cine, ni sobre los conceptos que el cine buscaría.

En poco se asemeja esta perspectiva de Deleuze con el uso que Cavell hace del cine para filosofar, una aproximación que corre el riesgo de obturar la

lectura de Wittgenstein para pensar con el cine. Si para Cavell la filosofía es apertura a la experiencia cotidiana, el cine –que no difiere de la experiencia ordinaria- deviene en medio para filosofar. La experiencia filosófica de la experiencia se le hace presente a Cavell en las películas. Busca comprender lo que él considera previamente como evidencia, le critica Chateau. El cine en Cavell es reflexión directa, o sea disolución de la filosofía sin actividad filosófica. Aunque afirme que Godard le hace oír a Cavell el sonido de la filosofía, su admiración por el “estado filosófico” del cine, con objetos proyectados en la pantalla que ganan en autorreflexividad, sus análisis transparentan ingenuidad. “El cine es una imagen móvil del escepticismo”, afirma Cavell. Chateau tacha esa la imagen; encubre un escepticismo esencializado.

Chateau, en una formidable gimnasia intelectual, atraviesa lirismos y cyborgs-proclamas: que el cine sea prótesis, extensión sentidos, y recuerda el ataque de Lyotard, bajo la prédica del *acine*, contra el dominio de la funcionalidad y la normalización, contra el dominio discursivo y semiológico que consume lo fugaz, que frustra lo visible en estado naciente.

El montaje, la supervivencia, el síntoma, el *phatos* de la forma en el cine – vale decir, el abordaje de Warburg sobre las imágenes- es una falta en Chateau, quien tampoco lee a Zizek.

Si la filosofía se convierte en instrumento, la glosa a los filmes aparece como resultado. Y esa glosa no hace más profunda a la crítica. Acaso la filosofía no sea, finalmente, instrumento de nada, ni haga más profundo un estudio –lo ha dicho Adorno: *La filosofía no participa de la idea de profundidad sino por el hálito de su pensar.*

En la condena a la representación en tanto agregado, apariencia, estatización, habría una estética heideggeriana, fenomenológica en Bazin, por la cual la presencia de lo real debe ser presencia real y no representación, ya que el film debe develar la realidad en tanto realidad. Curiosamente, ambos impregnan su vocabulario de religiosidad, pero uno impugna a la técnica –aun, pareciera, la de aquel dispositivo que mediaría para transparentar lo real, para restituir su inmediatez- y se recluye en la poesía, en algunas poesías. En esa paradójica transparencia de lo real, inaceptable y necesaria, quizás sea acertada la lectura de Chateau, y los filmes para Bazin se puedan equiparar al estatuto de la escritura en

*Fedro*: en cuanto develamiento, la palabra triunfa sobre el texto, como en los filmes habría, a veces, un triunfo sobre la imagen. Si hay, en Bazin, una teoría del significado en la cual prima la denotación de las imágenes, habría también un rebasamiento del *giro estético* desde la misma sensibilidad referencial, ya que, como constata Agamben, “en tanto tiene por centro el gesto y no la imagen, el cine pertenece al orden ético y político (y no simplemente al orden estético)”.

---

<sup>1</sup> Profesor de Epistemología de las Ciencias Sociales (Facultad de Cs. Sociales, UBA) y de Estética y normatividad (Facultad de Derecho, UBA). Investigador del Instituto Gino Germani. Su último libro es *El proyecto polaco. Anotaciones sobre el emigrar* (Buenos Aires, Ed. del Zorzal, 2008).