



IV Jornadas Internacionales de Jóvenes Investigadores en Comunicación

Facultat de Ciències de la Comunicació
Bellaterra, 26, 27 y 28 de febrero de 1997

Departament de Periodisme
i de Ciències de la Comunicació

Departament de Comunicació
Audiovisual i de Publicitat

GILLES DELEUZE Y LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA

CONTRIBUCIONES A LA TEORÍA CINEMATOGRAFICA Y AUDIOVISUAL

Tomás Caballero

Introducción

El objeto de esta comunicación es presentar un análisis de las más importantes contribuciones de Gilles Deleuze al campo de la teoría audiovisual. Hemos escogido, fundamentalmente, los estudios Imagen movimiento e Imagen tiempo, que incluyen su teoría de la imagen cinematográfica, y algunas aclaraciones suplementarias incluidas en Conversaciones, recopilación de entrevistas realizadas a él mismo en Francia. El análisis deleuziano de la imagen constituye el punto de enlace de su obra con las ciencias de la comunicación; en este contexto se ven fuertemente implicadas muchas de sus últimas producciones, que significan la puesta en conexión de teorías que, interdisciplinariamente, contribuyen a ampliar la explicación y la crítica del fenómeno audiovisual contemporáneo.

Podemos establecer dos grandes campos de influencia para los estudios de cine deleuzianos:

1) Por una parte un campo estético, que incluye una discusión con la semiología, cuyo tema sería una introducción a las capacidades artísticas del cine como discurso audiovisual; como conocimiento crítico y creativo más allá de la funcionalidad de las imágenes. Esta discusión semiótico-estética es vista por Deleuze como la posibilidad de generar nuevas perspectivas, que saquen a la imagen de su tendencia al reduccionismo. Y esto no sólo apelando a los aspectos cognitivos y externos de la imagen (exhaustivamente estudiados en imagen movimiento), sino también a los aspectos más internos de la imaginación (dados en la obra imagen tiempo). Esta ampliación de los límites de la imagen nos da, no sólo la posibilidad de reinterpretar la teoría de los medios audiovisuales clásicos, sino también la de los nuevos medios electrónicos: los nuevos fenómenos de digitalización y producción de la imagen rebasan la mera noción de signo, constituyendo un tipo de imagen muy diferente a las precedentes. A su vez, esta discusión de base con la semiología, lamentablemente no muy extendida en su obra, nos permite hacer un recorrido por las máquinas de producción icónica, que va desde el propio cine a los nuevos medios informáticos, desde los lenguajes clásicos de la imagen hacia nuevos usos, tecnológicos, estéticos e incluso políticos, de consecuencias importantes para la teoría audiovisual contemporánea.

2) Por otra parte, el segundo gran campo de repercusión de la imagen deleuziana sería el ámbito de la influencia social del audiovisual. Frente a las potencialidades estéticas del cine, Deleuze se encuentra con las formas mecanizadoras de la técnica y del control social, que eliminan en buena medida las aristas de la estética cinematográfica. Lo que comienza como una estética del cine termina por dar sus frutos no sólo en la teoría cinematográfica sino en el análisis macrosocial de la comunicación contemporánea. En este sentido, queda al descubierto y claramente esbozado su análisis de los procesos contemporáneos de iconización de la cultura, en dos grandes etapas: una que se desarrolla, desde la primera mitad del siglo hasta el final de la 2ª Guerra Mundial, y otra que

se inicia con el nuevo cine, cuyo protagonista es el neorrealismo, y que finaliza en un acercamiento al mundo de las imágenes electrónicas. A este respecto el espacio contemporáneo quedaría definido como predominio de la constatación técnica de la imagen sobre cualquier otra forma de representación. Y ese predominio se caracterizaría por un cuadro donde conviven, no sólo las formas expresamente orgánicas y totalitarias del estilo de preguerra (estilo presidido por el hiperrealismo fotográfico, que en buena medida, aunque transformado, todavía sigue teniendo su espacio en nuestra cultura), sino las formas actuales, que, lejos de potenciar las virtualidades marcadamente abiertas de la imaginación, la vacían, cerrándola dentro de un circuito que va de la técnica a la técnica. El espacio audiovisual contemporáneo es así un orden de intercambio de imágenes mecánicas, que constituye orden a través de la imagen. En este sentido Deleuze hace una fuerte crítica a nuestra pedagogía de la experiencia, planteándose cómo nuestra sociedad tecno-icónica ha sustituido el ojo por la mirada, y el cerebro por un tablero de mandos, y cómo la imagen se ha convertido en un espectáculo donde divergen, sin encontrarse, la visión y la imaginación.

Posición ante la semiología

Deleuze reniega de una semiología al estilo de Saussure por la rigidez del código y de la lengua que van implícitas en ésta. Parte de una desconfianza frente a las formas estereotipadas: la forma desvirtúa el mundo y su propio devenir, los conceptos no son categorías lógicas, no son simplemente formas del objeto, son formas en desarrollo con el objeto; toda realidad supera al propio intento de comprenderla. Deleuze parte de una idea de signo en cierto modo ajena a la semiológica: signo es aquello que hace que las cosas nos cuenten algo, que nos hagan un guiño, y por ello los signos no pueden quedar totalizados, sistematizados; con el concepto de sintagma, por ejemplo, la imagen cinematográfica queda reducida a un enunciado, dejando de lado el carácter constitutivo del cine: el movimiento. De alguna manera en este planteamiento late una cierta relación con esa tradición francesa de deconstrucción literaria, que permitiría desestructurar el lenguaje a través de la propia escritura (aunque en este caso sería escritura cinematográfica y el cineasta sería quien desestructura las formas estereotipadas). Deleuze estaría, por tanto, más en consonancia con la pragmática del lenguaje, que con una ciencia del lenguaje clasificado al estilo estructuralista.¹ ¿Cuáles serían entonces los elementos primarios en el cine, para Deleuze? Habría tres elementos básicos: 1) Una imagen intervalada, identificada con el cuadro (encuadratura), o con el fotograma, que estaría dentro del conjunto cerrado del celuloide, pero que no se vería en el film, solo en cada uno de los fotogramas de la película. 2) Una imagen movimiento. Esta imagen sería la imagen básica de la percepción, que se identificaría con el plano. La imagen movimiento está en medio del todo abierto (universo de percepción) y del conjunto cerrado (película), este tipo de imagen es la que se ve en el film pero no puede accederse con ella a todo el universo de percepción, que es perpetuo cambio. Podríamos identificarla semióticamente como una categoría de uso, similar a la noción de interpretante de Peirce, es decir, como categoría pragmática. 3) Sería ese todo abierto y en constante cambio que Deleuze denomina "variación universal", y que estaría identificado con el montaje: de alguna manera el montaje recompondría en el film la variación universal. Digamos que operaría creando el intervalo de planos y uniendo los pedazos de realidad de la imagen movimiento; sería la escritura de la percepción, una noción, en todo caso, muy parecida a la de texto.

Según este planteamiento, el fotograma no sería útil para el análisis de la imagen, no sería la imagen modelo de la percepción, ya que dentro de nuestro aparato perceptivo no se puede individuar una sola imagen, ni un simple ser humano, todo cambia, todo está en movimiento, los fotogramas no son percibidos, se suceden uno tras otro, creando movimiento. El todo que se percibe está abierto, es movimiento, es tiempo. Toda concepción que reduzca el movimiento a abstracción, el espacio a fotogramas, no tiene sentido; no podemos ver una película viendo los fotogramas uno a uno; de esa manera no se puede reconstruir el film. Y si bien el movimiento se para en el cerebro, como imagen intervalada, sólo se convierte en espacio congelado, fotograma, en el celuloide; en el film sigue su curso, operando sus cambios naturales. Deleuze no niega la validez de cualquier tipo de lenguaje de la imagen, simplemente expresa los límites de un tipo de lenguaje, el del modelo semiológico, que reduce la imagen a lenguaje verbal. Modelo, eso sí, que en buena medida ha predominado y predomina en nuestro siglo. Hay algo, por tanto, que puede funcionar como unidad significativa en un film, pero que no es el fotograma; las imágenes-movimiento son bloques que quedan delimitados en intervalos o cambios de cámara; cortes significativos que evitan que desaparezca todo tipo de sentido. En cierto modo Deleuze rompe con esa herencia de la antigüedad, contenida en la propia lingüística estructuralista, de que el movimiento se puede condensar en un instante privilegiado. Al contrario, ni siquiera el cine fotografía todos los movimientos de un caballo galopando, ni los instantes privilegiados; ni cualquier instante. El cine no es movimiento abstracto, es simplemente movimiento. Desde el planteamiento que veremos a continuación, se admite que se pueden individuar bloques de espacio-tiempo, intervalos, pero estos no son dados por un código externo a la imagen, son dados por las relaciones entre imágenes, por los momentos de pausa entre ellas. Es en este contexto donde precisamente actúan las categorías pragmáticas de las que hablábamos antes.

La imagen movimiento

La imagen cinematográfica no se puede comprender a través de un simple signo congelado, tampoco puede explicarse simplemente en su devenir. La respuesta de Deleuze es que los regímenes de la percepción: movimiento e imagen, no están totalmente separados, hay una gradación entre ellos que viene dada por el enlace con lo que realmente ve la percepción (la imagen movimiento). La imagen movimiento será la categoría pragmática que opera como signo en el análisis cinematográfico deleuziano; el sentido surge precisamente en esa imagen movimiento. Entre la variación universal y la imagen intervalada está la percepción del plano cinematográfico, que podemos identificar con esta imagen movimiento. El plano sería en Deleuze el elemento significativo primario, contendría las imágenes movimiento, sería lenguaje y espacio a la vez, pero sobre todo sería escritura, capacidad de trazar arte para la mirada; sería una categoría que sacaría a la imagen de su mera reducción a lengua o a código.² El signo como función semiótica se desplaza hacia la imagen-movimiento, a diferencia de otras caracterizaciones teóricas. Esto provoca que analicemos las imágenes, reformuladas pictóricamente, como el intermediario entre el signo y el mundo, haciendo, más que una repetición de la semántica de la imagen, la posibilidad de reconceptualizar la imagen al ritmo del montaje. El montaje cinematográfico puede hacer de la escritura, del trazo, la característica fundamental del signo cinematográfico. La escritura, en términos barthesianos (por ejemplo), sobrepa-



sa la lengua, y no viceversa, de la misma manera el montaje o texto determina el fotograma y no a la inversa. Deleuze ve en las posibilidades del montaje, las posibilidades que se afirman en la escritura literaria. En el fondo hace un analogía entre el montaje cinematográfico y el pincel de un pintor o la pluma de un escritor. La estética del film no trata pues de encontrar con el lenguaje aquello que es ejemplar en el film, no es una reflexión abstracta. Para Deleuze, el cine será capaz de captar y reproducir el sentido de la realidad sin racionalizarla, el cine convertirá en arte la naturaleza pasional.

La imagen cristal

A pesar de todo, el planteamiento creativo de Deleuze no deja de ser, tanto para el logos del lenguaje semiológico, como para la necesidad constativa de nuestra sociedad, como para la técnica mecanizada, tan solo un pequeño eco que resuena o intercala pequeñas notas de color o de aire fresco, en la monotonía y el fragor de los tambores de la imagen redundante, del orden, de la comunicación instrumentalizada. A pesar de la riqueza de este planteamiento, esta imagen-movimiento muere en los campos de concentración nazis, mucho antes del propio análisis de Deleuze, Eisenstein, Renoir, Chaplin o Murnau mueren en sus cines respectivos. El gran relato cayó preso de la técnica, reducido de nuevo a lenguaje; la maquinaria del cine elegía el camino más corto, la propaganda, y la escritura limaba sus aristas, llegando a ser casi invisible. La imagen movimiento podía quedarse atrapada en la inercia del lenguaje, y así fue. Era posible un reduccionismo narrativo que eliminara las huellas del espacio abierto, y el espacio abierto quedaba atrapado en un montaje que distaba mucho de coincidir con los ritmos de la naturaleza, o la creatividad cinematográfica. El abierto quedaba atrapado en su propio estereotipo. El cine clásico tendía a disolver la mediación representativa, sustituyéndola; en último extremo desembocó simplemente en un mirar, un simple reconocer formas. Más que en una referencia a lo abierto, se cerró en imágenes estereotipadas, en una reducción de la realidad a cine simple; terminó asesinado por la guerra porque su organicismo se combinó a la perfección con el totalitarismo, y porque fue presa de la propaganda del estado cuyo ejemplo paradigmático es la filmación de los campos de concentración. Frente a la imagen puramente fotográfica y perspectivista del cine clásico, finalmente totalitaria, Deleuze persigue el rastro de la escritura en el cine después de la segunda guerra, ¿Qué pasa con la capacidad creativa de la imagen? Sencillamente la imagen se repliega sobre sí misma, para reflejar no ya el exterior, sino el interior del ser humano, son los grandes momentos del neorrealismo, de Buñuel, Orson Welles, Godard, etc. que introducen el concepto de una imagen más compleja que la anterior; que se terminará aplicando a formas más evolucionadas de cinematografía, y a otros medios, que Deleuze denomina electrónicos. Esta imagen nos presenta una percepción que no se relaciona ya con la acción, sino con una imagen virtual, mental o especular, una imagen que se cristalizaría, y en cuyo interior sólo se podría ver tiempo puro. La imagen-movimiento como posibilidad de mundo se transforma en imagen-tiempo, que es ya una posibilidad de imagen-pensamiento, una imagen que huye de la trampa de las formas puramente visibles para introducirse en el campo de la intimidad de lo humano, el mundo de los sueños, la imaginación, los sentimientos, el pensamiento.³

A diferencia de la imagen orgánica la imagen cristal no se actualiza en la conciencia en función de las necesidades del actual presente o de las crisis de

lo real, en el régimen cristalino lo actual está separado de sus encadenamientos motores, y lo real de sus conexiones legales, lo virtual vale por sí mismo, desprendido de sus actualizaciones; sus rasgos no pueden explicarse de una manera exclusivamente espacial, implican relaciones no localizables, implican el tiempo y la profundidad del ser humano, su forma de representar, su forma de sentir. Haciendo una analogía del modelo de imagen movimiento con el modelo de una ventana abierta al mundo, el modelo de la imagen tiempo sustituiría esa ventana por un plano opaco, plano donde se inscribirían las imágenes como datos de la conciencia. Esto llevaría a una legibilidad, distinta, sin embargo, de aquella que implican los lenguajes verbales, sería una legibilidad en forma de diagramas, o mapas sucesivos. Una forma de ver que mostraría lo visible como legible, en similitud a puro pensamiento. Un lenguaje y una escritura intimista, abstracta, en consonancia con una estética de las vanguardias artísticas de nuestro siglo.

La nueva época de la imagen

Tras la guerra pues, se expresaba una segunda función de la imagen que denunciaba la profundidad como un cebo engañoso; la imagen termina por asumir su carácter plano, mental. Esta nueva época es la de una nueva percepción que no se propone embellecer la naturaleza sino espiritualizarla en el más alto grado de intensidad; el nuevo cine tutela el advenimiento de otro estilo, pero también una nueva política de la experiencia; frente al viejo cine totalizador, de las relaciones plano/montaje, la nueva imagen presenta nuevas representaciones, pero también nuevas formas de política. Esta nueva imagen no presenta la decadencia del viejo orden, sino un nuevo continente por controlar; el nuevo cine plantea, en lugar de narración, devenires, la nueva política, en lugar de orden, espectacularización del orden.⁴ Deja entrever Deleuze, que este nuevo eslabón de la escritura perdida, aún a pesar de producir una nueva categoría estética, de nuevo forma parte del pliegue de la imagen con la técnica y con el control; y la imagen, a pesar de refugiarse en el último rincón de la imaginación, queda atorada en la mecánica fílmica, no sólo ya en su medio original (el cine), sino traspasada a las nuevas formas de comunicación: TV e informática. La TV, por ejemplo, plantea un máximo de redundancia y un mínimo de información que mecanizan los procesos espontáneos de la imagen y de la representación simbólica, terminando por reducirlos simplemente a ordenes e imperativos.⁵ En cuanto a la informática, la cuestión es, por una parte, saber de qué exterior toma sus datos, saber si realmente para ella existe ese exterior, y en qué manera existe; y, en segundo lugar, saber la relación que mantiene con la mente de sus destinatarios, saber si realmente responde al pensamiento, si realmente existe para la informática ese interior mental o sólo es puro funcionamiento mecánico. Según Deleuze es necesario que el destinatario pueda ver el afuera, el abierto de los datos de la informática, para recuperar la percepción de las cosas, y, de la misma manera, es necesario que pueda verse a sí mismo en su interior, tras la multiplicidad de máscaras que le propone el medio sobre sí mismo, con el fin de poder hacer uso de la imaginación. En su opinión ojo y cerebro se han convertido en mirada y máquina.

Podemos considerar esto como la gran crítica de Deleuze a nuestra cultura de la información, a través de las deficiencias de su pedagogía de la experiencia; le da miedo la tv porque ésta puede inaugurar un "ojo vacío" que no mira nada, que, lejos de mirar la naturaleza, ni tan siquiera puede ver nada más que sus imágenes; este ojo no ve el devenir sino una multiplicación de prótesis de su

devenir, el ideal de la imagen como espectáculo. Frente a esto Deleuze plantea criterios de cerebralización, movimientos de cerebralización; se plantea apoyar la creencia del mundo en algo; frente a lo óptico la alternativa de la visión, el poder ver. En el centro de la sobreescritura electrónica, a pesar de todo, sabe que giran las ideas de creación artística, de escritura y de conocimiento, como una peonza. El ojo no es la cámara, sino la pantalla misma, la escritura fílmica se sobrepasa a sí misma, si puede hacerse visión. Los aspectos formales de la creación artística en el cine remiten en el fondo a la comprensión de la vida misma, no simplemente como mirada-escritura, sino como pantalla. Este es uno de los ejes sobre los que creo se pueden apoyar la interpretación de las imágenes, la comunicación social y la creación artística contemporánea, frente a los fenómenos de sobreescritura de la visión.

Notas

1 “En el cine, las imágenes son signos. Los signos son las imágenes consideradas desde la perspectiva de su composición y génesis. La noción de signo siempre me ha interesado... pero la semiótica de inspiración lingüística me incomoda porque suprime las nociones de imagen y de signo. Reduce la imagen a un enunciado, lo que no deja de extrañarme, y ello la fuerza a buscar operaciones lingüísticas subyacentes al enunciado: los sintagmas, los paradigmas, el significante. En este juego de prestidigitación, el movimiento queda entre paréntesis”. DELEUZE, Gilles. *Conversaciones*. Editorial Pretextos, Valencia, 1996. pag. 108.

2 Las ideas, al actuar como consignas, se encarnan en las imágenes o en las ondas sonoras y nos dicen lo que ha de interesarnos en las demás imágenes: dictan nuestra percepción. Hay siempre un marchamo central que normaliza las imágenes y retira de ellas lo que no debemos percibir... restituir su plenitud a las imágenes exteriores, conseguir que no percibamos de menos, que la percepción sea igual a la imagen, devolver a las imágenes todo lo que les pertenece; esto, representa ya una forma de lucha contra tal o cual poder, ...descomponer todo conjunto de ideas que pretendan ser ideas justas para extraer de ellas, justamente ideas. *Conversaciones*. pag. 69-71

3 El modelo del todo, de la totalidad abierta, supone que hay relaciones conmensurables o conexiones racionales entre las imágenes, dentro de la imagen misma y entre la imagen y el todo. Si el cine, tras la guerra, rompe con ese modelo, ello se debe a la necesidad de mostrar todo tipo de conexiones irracionales... ya no hay totalización, no hay interiorización en un todo ni exteriorización de un todo. Ya no hay un encadenamiento de imágenes mediante conexiones racionales, sino que las imágenes se reorganizan mediante conexiones irracionales. *Conversaciones*, pags 105-106 Ya no corresponde hablar de un prolongamiento real o posible capaz de constituir un mundo exterior: hemos cesado de creer en él, y la imagen queda separada del mundo exterior..ello explica que el pensamiento nace de un afuera más lejano que cualquier mundo exterior y como potencia que no existe todavía se enfrenta con un adentro, un impensable o un impensado más profundo que cualquier mundo interior... ya no hay, por tanto, movimiento de interiorización ni de exteriorización, integración ni diferenciación, sino enfrentamiento de un afuera y un adentro independientes de la distancia. DELEUZE, Gilles. *Imagen tiempo*. Paidós Comunicación. Barcelona 1987, pags. 366-368.

4 Se diseñaba así una aventura semejante a la de la primera época: del mismo modo que el poder autoritario que culminó en el fascismo y las grandes manipulaciones a nivel estatal, terminó por hacer imposible el primer tipo de cine, el nuevo poder social de la posguerra, en términos de vigilancia o de control, hace peligrar la vida del segundo tipo de cine... la muerte violenta consistiría en lo siguiente: en lugar de que la imagen tenga siempre otra imagen en su fondo, en lugar de que el arte alcance el estadio de rivalizar con la

naturaleza, todas las imágenes me devolverán una única imagen, la de mi ojo vacío en contacto con la no naturaleza, espectador controlado que se haya ahora entre bastidores, en contacto con la imagen, insertado en ella... la enciclopedia del mundo y la pedagogía de la percepción han dejado lugar a la formación profesional del ojo. DELEUZE, *Conversaciones*, pags.119-120

5 La imagen electrónica, es decir, la televisión y el vídeo, la imagen numérica naciente, iba a transformar el cine o bien a reemplazarlo, a sellar su muerte... Las nuevas imágenes ya no tienen exterioridad (fuera de campo) y tampoco se interiorizan en un todo: poseen más bien un derecho y un revés, son reversibles y no superponibles, tienen algo así como el poder de volverse sobre sí mismas. Son objeto de una reorganización perpetua donde una nueva imagen puede nacer de cualquier punto de la imagen precedente... Y la propia pantalla, aun cuando conserve una posición vertical por convención, ya no parece remitir a la postura humana, como una ventana o un cuadro, sino que constituye más bien un tablero de información, superficie opaca sobre la cual se inscriben datos: la información reemplaza a la Naturaleza y el cerebro-ciudad, el tercer ojo, reemplaza a los ojos de la naturaleza. DELEUZE, *Imagen tiempo*, pags. 351-352. Pero cuando el marco o la pantalla funcionan como tablero de mandos, mesa de impresión o de información, la imagen no cesa de recortarse en otra imagen, de imprimirse a través de una trama aparente, de deslizarse sobre otras imágenes en una ola incesante de mensajes, y el plano mismo se asemeja menos a un ojo que a un cerebro sobrecargado que absorbe informaciones sin tregua. DELEUZE, op.cit. pag. 354. La vida o la supervivencia del cine dependen de su lucha interior con la informática. Es preciso alzar contra ésta la pregunta que la supere, la de su fuente y destinatario. DELEUZE, op.cit. pag. 359.



Primera edició: febrer de 1997

Editors:

Departament de Comunicació Audiovisual i Publicitat
Departament de Periodisme i de Ciències de la Comunicació

Coordinació editorial:

Patricia Castellanos

Marta Civil

Carmina Crusafon

Carme Gasull

Virginia Luzón

Nati Ramajo

José Alfredo Sánchez

Impressió:

Servei de Publicacions
de la Universitat Autònoma de Barcelona
Edifici A. 08193 Bellaterra (Barcelona). Spain

Depósito legal: B.9.995-1997

ISBN 84-922503-0-5

