

Centro Descartes – Lecturas críticas

“Las guerras del cine”

Una lectura de *Cine IV. Las imágenes del pensamiento. Automatismo, semiótica y actos de fabulación* de Gilles Deleuze

Luis Diego Fernández

Las armas son afectos, pero los afectos de la guerra no funcionan sin perceptos. Y así como hay que enviar armas, en la organización de guerra existe la necesidad de percibir campos. De modo que un acoplamiento ejemplar será el de cámara/ ametralladora: el avión ametralla y se filma lo que es ametrallado. Ese doblete, ese acoplamiento, es esencial. Y la historia de la guerra es tanto una historia del ojo como una historia del arma. ¡Es una bella tesis!

(Deleuze, 2023, pp. 25-26).

Los dos volúmenes de estudios sobre cine de Gilles Deleuze titulados *La imagen-movimiento* (1983) y *La imagen-tiempo* (1985) en los que el filósofo francés construye al cine como una verdadera máquina de producción de signos deberían ser leídos como el producto final de las clases que Deleuze impartió en la Universidad de Vincennes (actualmente, París VIII Vincennes-Saint-Denis) entre el 10 de noviembre de 1981 y el 18 de junio de 1985, es decir, cuatro ciclos lectivos consecutivos, y que Editorial Cactus publicó en cuatro tomos, de los cuales el último ha visto la luz en abril de 2023. Los originales en francés de estos textos tienen como base registros de las grabaciones existentes de las míticas clases de Deleuze los martes por la mañana. Se trata de cuatro libros que no existen impresos en su lengua original y de los cuales tenemos el privilegio de disponer en castellano ya que tienen el valor de ofrecernos no solo la “cocina” de los volúmenes canónicos deleuzianos sobre cine sino, y sobre todo, de darnos la posibilidad de ser protagonistas del pensamiento experimental del filósofo en el aula, de ser espectadores de sus interacciones con alumnos destacados (músicos, artistas e intelectuales hoy consagrados), así como de presenciar la gestación gradual de nuevos conceptos formando parte de un auditorio fascinado por las lecciones del profesor Deleuze.

Cine IV, cuyo subtítulo es *Las imágenes del pensamiento. Automatismo, semiótica y actos de fabulación*, coloca el eje de estas veintiséis clases en la imagen-pensamiento o bien la relación entre pensamiento y cine. La tesis que Deleuze pondrá a prueba partirá de las ideas de Serge Daney y Paul Virilio, a la cual es posible formular del siguiente

modo: la nueva imagen del pensamiento que emerge luego de la Segunda Guerra Mundial es un efecto del desmoronamiento de la imagen-movimiento encarnada en el cine de Hollywood y en la propaganda nazi que al sufrir un *shock* perceptivo fijan las condiciones para el surgimiento de una imagen completamente nueva que ya no permite creer en un arte de masas sino que articula otra lógica cinematográfica establecida a partir de la llamada imagen-tiempo, en la cual la temporalidad no es una expresión indirecta del núcleo sensorio-motor que compone mediante el montaje la narración de la totalidad, sino, al contrario, es su presentación directa, lo cual conduce a la dispersión, la alucinación, la forma-vaganbunde de los personajes y el automatismo psíquico o espiritual de los mismos.

Respeto del punto de ruptura y de las condiciones de emergencia de estas nuevas imágenes dice Deleuze:

Cualquiera haya sido esa extraña alianza que Virilio analiza tan bien, la gran alianza Hollywood-fascismo...Lo cual no quiere decir que Hollywood haya sido fundamentalmente fascista, sino que el fascismo, al menos en la mente de Goebbels, rivalizó con Hollywood y se vivió como rivalizando fundamentalmente con Hollywood, es decir, haciendo una puesta en escena de Estado como jamás se había visto y como los estudios de Hollywood no podían llegar a hacer...Cualquiera haya sido esa gran alianza, una vez dicho que nuestro cine moderno del otro lado de la vertiente, tras la guerra, renunció a la gran puesta en escena hollywoodense, e incluso se constituyó sobre de esa renuncia y fundó todos sus descubrimientos nuevos sobre esa ruptura -piensen en el neorrealismo italiano-, ¿no se tejía acaso, en esa nueva vertiente que exploraba el cine, una nueva relación cine-pensamiento de un tipo muy especial, muy diferente de la primera relación? Esto es lo que nos hace falta.

(Deleuze, 2023, p. 51).

Podemos observar como para Deleuze, siguiendo a Virilio, la renuncia a los postulados básicos de la imagen-movimiento (propia de Hollywood y del cine de propaganda nazi) es el evento precedente que posibilita la aparición de una novedosa imagen del pensamiento en los cines europeos: en primer lugar, en el neorrealismo italiano y luego en la *nouvelle vague* francesa y en el nuevo cine alemán, pero también posteriormente en el cine político latinoamericano y tercermundista. Cines de ruptura evidente con las pautas sensorio-motoras a los cuales se puede adicionar el nuevo cine estadounidense de Andy Warhol, Paul Morrissey y John Cassavetes y los autores de la post-*nouvelle vague* como Chantal Akerman y Philippe Garrel. En este sentido, si en el cine clásico el vínculo entre el hombre y el mundo era un dato concreto en el cual se fundaba la imagen-acción, en el cine moderno del cual emerge esta nueva imagen asistimos, por el contrario, al resquebrajamiento de este vínculo sólido y al estallido del esquema sensorio-motor que

instituye el lazo del hombre con el mundo. De allí que los personajes de Rossellini, Godard, Resnais, Robbe-Grillet, Antonioni, Wenders o el primer Scorsese se encuentren automatizados frente a un mundo como si estuvieran frente a una vidriera, atravesados por situaciones ópticas y sonoras puras, sin reacción y en deriva permanente. Esa cesura entre el hombre y el mundo, esa imagen cortada que ya no procede por asociación, es la clave no solo del cine de autor de la segunda mitad del siglo XX sino del pensamiento contemporáneo, de Heidegger a Foucault, estructurado desde una búsqueda posmetafísica a partir del *dasein* o la microfísica, es decir, centrado en las “historias mínimas” por fuera de los grandes relatos totalizadores: de la fenomenología existencial hasta la arqueología y genealogía.

Las subjetivaciones representadas que presenciamos en el cine de la segunda mitad del siglo XX son personajes que manifiestan la nueva lógica de las imágenes de los cines de vanguardia: autómatas, zombies, sonámbulos, seres en permanente devenir, flâneurs, dandys, caminantes, solitarios que transitan ciudades y carreteras, alucinados, soñadores, erotómanos, libertinos o visionarios. Sin embargo, el protagonismo del autómata como eje del cine es algo evidente ya en las películas del expresionismo alemán, solo que para Deleuze mientras aquellos eran “autómatas motores” o de relojería (personajes hipnotizados), en el cine moderno se trata de autómatas producto de la era informática y la cibernética que no son pendulares ni mecanizados, es decir, que no responden a un cine de acción y reacción, ya que el núcleo sensorio-motor ha caído, sino a la voz, la palabra y la información, por ello el sonido en estas películas adquiere autonomía.

Deleuze en sus clases nos propone una forma de pensar la historia del cine que evade la tradicional división entre mudo y sonoro para en su lugar colocar como clivaje al derrumbe sensorio-motor que coincide con la posguerra. Este pensamiento naciente, más que ser representado en los nuevos cines, es producido por el devenir de los mismos y por tanto visible en el tipo de imagen que se constituye a partir de los filmes vanguardistas de Europa, Estados Unidos y América Latina. Esto muestra, tal como señala nuestro filósofo a partir de una cita de Godard en su film *Banda aparte* (1964), que “si el mundo es el que hace cine y nos quita toda razón para creer en él, quizás el cine nos dé alguna razón para creer en el mundo”. (Deleuze, 2023, p. 83).

Según Deleuze, esta nueva imagen-tiempo, a diferencia de la imagen-movimiento, viene a transformar los signos del pensamiento de modo radical. En consecuencia, para comprender su formación se torna necesario marcar cuatro dimensiones. En primer lugar, según la imagen clásica y el modelo dialéctico de lo verdadero (visible en Eisenstein), la

sucesión de imágenes implica una integración en un todo abierto y cambiante que conduce a la representación indirecta del tiempo que se desprende del movimiento. En segundo lugar, con el arribo de la imagen moderna (cuyo mejor ejemplo es Godard) nos adentramos, de acuerdo a Deleuze, en el reino de los cortes irracionales que se reencadenan a través del falso *raccord* y mediante fragmentos. Además, asistimos a un enfrentamiento entre un afuera y un adentro que impide toda totalización. El todo ya no puede ser pensado, por tanto, deviene una suerte de impotencia para pensar cualquier totalidad (algo evidente en las filosofías de Heidegger, Blanchot o Foucault). La fisura o grieta si bien permite la aparición de lo impensado, impide que la conciencia de sí dimensione la totalidad del mundo exterior. De este modo, en el cine moderno, la exterioridad se encuentra perdida y el hombre ha roto su vínculo con esta. Por tanto, ya no existirá un mundo a transformar o descubrir sino a transitar o vagabundear. La ruptura del espacio sensorio-motor conduce a diferentes formas de mostrar: lo inevitable en Welles o lo indecible en Resnais. En tercer lugar, el corte será la característica principal del cine moderno como espaciamiento “entre” las imágenes. El corte, de este modo, no será una “laguna” sino en todo caso la lógica que somete a los encadenamientos de imágenes. En el cine moderno (particularmente en Godard), el corte presenta autonomía. La imagen ya no tendrá “exterior” (como en el cine clásico) sino será el intersticio lo que sustituye el fuera de campo. En el cine moderno el corte ya no ejerce un rol integrador que subsume las imágenes, más bien cierta lógica *cliché* de los géneros (tópicos, personajes, etc.) juega un rol reflexivo de modo indirecto en la constitución de las series. En cuarto lugar, a partir del borrado de los personajes y el autor, es decir, del desplome del esquema sensorio-motor, el espacio del cine moderno se abrirá a un cine de cuerpos (*gestus*) que reemplaza a la acción. Se trata de una cinematografía de posturas corporales que son articuladas mediante una teatralización o dramatización de un gesto o una actitud. Algo muy notorio en la *nouvelle vague*, según Deleuze, que llevó adelante un cine físico y de posturas (un ejemplo de ello será el trabajo actoral de Jean-Pierre Léaud con Godard o Truffaut). Sin embargo, será en el cine de la *post-nouvelle vague* (Akerman, Eustache, Garrel) donde se vea con mayor desarrollo esta explosión corporal, a la que llama Deleuze: “una verdadera liturgia de los cuerpos”.

Los cines de la imagen-tiempo, además de encontrarse contruidos por imágenes de autómatas, videntes y cuerpos, nos abren a un acercamiento político que es sustancialmente diferente a la mirada clásica (por caso, el abordaje marxista del cine soviético). El cine moderno ha desarrollado la dimensión política, según Deleuze, de

manera disímil e incluso opuesta a la forma de la imagen-movimiento a partir de las obras de Alain Resnais y de la pareja Straub-Huillet, pero particularmente en el cine latinoamericano (en el caso del brasileño Glauber Rocha), en el *blaxploitation* americano, en los documentales etnográficos de Jean Rouch y en los films del *québécois* Pierre Perrault. La clave para comprender el cine político moderno será que, al contrario de las imágenes políticas de la primera mitad del siglo XX (*Octubre* de Eisenstein, por ejemplo), el pueblo oprimido no se ve, es una multitud que falta, un vacío. Se trata de un cine que no supone un pueblo ya dado por añadidura, vale decir, contrariamente, pretende, como señala Deleuze, “contribuir a su invención”.

La segunda característica del cine político moderno será la indistinción de lo público y lo privado. En el cine clásico había un límite claro entre ambas dimensiones que eran procesadas por la conciencia de los personajes (por ejemplo, en *La ventana indiscreta* de Hitchcock). En el cine moderno se pone en crisis este límite y se muestra lo intolerable al interior de lo público y lo privado. Por tanto, si en el cine clásico político había una aspiración a la evolución y la revolución, en el cine político moderno se muestra la imposibilidad de ambas cuestiones. No hay pueblo preexistente. El único pueblo posible en el cine moderno serán las minorías (raciales, sexuales, etc.), de ahí que sea un pueblo por venir, en potencia, virtual, aún no visible, que falta.

Estas características del cine político moderno, según Deleuze tienen sus condiciones previas en el arte de Klee y la literatura de Kafka, en cuyas obras tampoco observamos un pueblo. La potencialidad revolucionaria en las imágenes-tiempo se encontrará en los gérmenes de pueblos por venir o en vías de actualizarse. Por ello Deleuze plantea que los artistas y directores que mejor capturan esta “politicidad” en la segunda mitad del siglo XX serán precisamente los más “aristocráticos”, aquellos que filman desde lógicas minoritarias en América Latina o desde puntos de vista de la singularidad (afroamericanos, por ejemplo) al interior de los cines dominantes. Será necesario, entonces, prefigurar un pueblo que falta, una vía que sea abierta, una nueva fabulación que no sea un retorno al mito sino, por el contrario, aquella que funde un acontecimiento.

La maestría deleuziana al pensar el cine de la segunda mitad del siglo XX consiste en mostrarnos el proceso que motoriza el pasaje de las situaciones sensorio-motrices que articulaban las imágenes-movimiento (imagen-percepción, imagen-afección, imagen-pulsión, imagen-acción de la gran forma y la pequeña forma e imagen-mental), constitutivas del cine clásico, hacia otro tipo de situaciones que ya no responden a esta dinámica. Precisamente, la imagen-tiempo que irrumpe luego de la Segunda Guerra

Mundial, como una forma perceptiva propia de los nuevos desarrollos bélicos y de la puesta en escena en el teatro de operaciones del combate, nos ofrece, luego del desierto de la lucha y de las ruinas de las ciudades devastadas, situaciones ópticas y sonoras puras donde los personajes filmados no accionan, no son héroes sino videntes que se mueven desorientados. La imagen-tiempo, por tanto, según la perspectiva deleuziana, tendrá siete características: en primer lugar, se trata de una situación emplazada en “espacios-cualesquiera” (en las calles, en departamentos deshabitados, en obras sin terminar, etc.) lo que es notorio en el neorrealismo italiano, en Godard o en Cassavetes, a diferencia del cine clásico que se sitúa en medios cualificados (estudios de Hollywood); en segundo lugar, la situación óptica y sonora pura no se encadena a través de la lógica de acción/reacción propia del cine de géneros (western, policial, histórico, comedia musical, melodrama, etc.) sino del azar en el que se haya el vidente que vagabundea por los espacios-cualesquiera, esto implica un nuevo tipo de interpretación actoral que requiere un actor-vidente (por ejemplo, Robert de Niro en *Taxi Driver*); en tercer lugar, se trata de un cine desarrollado a través de la “imagen-cristal”, esto es, una imagen desdoblada (actual y virtual) que presenta el tiempo de manera directa y no de un modo subordinado a la acción de la imagen-movimiento, coexistiendo capas de pasado y presente; en cuarto lugar, la imagen-tiempo, además de mostrarse en la simultaneidad de los tiempos, se articula como una serie, es decir, es un cine serial cuyo ejemplo ideal sería Godard en tanto sus películas constituyen diferentes variación de la misma serialidad; en quinto lugar, la imagen-tiempo implica el despliegue de un cine de cortes irracionales, a diferencia del cine clásico que se instituye por cortes racionales mediante el montaje que es el “todo” del film; en sexto lugar, este nuevo cine requiere una disociación entre imagen y sonido, por tanto, el plano sonoro adquiere autonomía respecto de las imágenes; en séptimo y último lugar, la relación entre las imágenes visuales y sonoras de estos nuevos cines se inserta mediante un vínculo indirecto libre, es decir, un circuito no racional.

El *shock* perceptivo luego de la guerra es lo que habilita la emergencia de nuevos cines y filosofías contemporáneas que tienen algo en común: el situarse en el límite resquebrajado. Para Deleuze la filosofía era creación de conceptos y los artistas producían pensamiento mediante la dimensión estética: creaban perceptos y afectos. En el caso del cine moderno asistimos a una producción de perceptos en la segunda mitad del siglo XX que aún sigue constituyendo la caja de herramientas de la vanguardia

cinematográfica de nuestro presente; una actualidad, justamente, también atravesada de guerras y que quizá anuncie el arribo de un nuevo tipo de imagen.

Bibliografía:

Deleuze, Gilles (2023). *Cine IV. Las imágenes del pensamiento. Automatismo, semiótica y actos de fabulación*. Traducción castellana de Pablo Ires y Sebastián Puente. Buenos Aires: Editorial Cactus.