

La cartografía de la imagen

The cartography of the image

Luis Brun

Boliviano, Licenciado en Comunicación Social, especialista en Comunicación Audiovisual. Docente de la materia "Teoría de la Imagen" en la Universidad Católica Boliviana "San Pablo". Productor audiovisual independiente. El autor declara no tener conflicto de intereses con la revista Punto Cero ni con ningún miembro de su Comité Editorial.

luis_roberto_b@hotmail.com



BRUN, Luis (2013). "La cartografía de la imagen". Punto Cero, Año 18 – N° 26 – mayo 2013. pp. 81-88. Universidad Católica Boliviana "San Pablo". Cochabamba.

Resumen

A través de una reflexión epistémica y conceptual, se busca configurar herramientas metodológicas de lectura integral de la imagen fija y la imagen secuencial en movimiento, que redefinan y des-estratifiquen los valores que la semiología estructuralista y racional asignó a la significación, lenguaje y sujeto.

Palabras clave: Lectura de la imagen, semiótica de la imagen, comunicación visual, significación.

Abstract

Through an epistemic and conceptual thinking, the author seeks to set methodological tools for comprehensive reading of the still image and moving image. For this is redefined and de-stratify the values that structuralism semiology has gone assigning it to the significance, language and subject.

Keywords: Reading the image, semiotics of the image, visual communication, and significance.

Résumé

À travers une réflexion épistémologique et conceptuelle, l'auteur cherche mettre en œuvre des outils méthodologiques pour une lecture intégrale de l'image fixe et de l'image séquentielle en mouvement, pour définir et stratifier à nouveau les valeurs que la sémiologie structuraliste et rationnelle a assigné à la signification, le langage et le sujet.

Mots-clés : Lecture de l'image, sémiotique de l'image, communication visuelle, signification.

El presente ensayo corresponde a una etapa de práctica y reflexión conceptual a través de aproximadamente cuatro años de cátedra en la asignatura de “Teoría de la Imagen” de la carrera de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Católica Boliviana “San Pablo” – Regional Cochabamba. El proceso de enseñanza/aprendizaje en su interacción evidentemente comunicativa ha sido la herramienta más eficiente para poder reflexionar sobre la creación y lectura de la imagen, dos asuntos fundamentales de la asignatura.

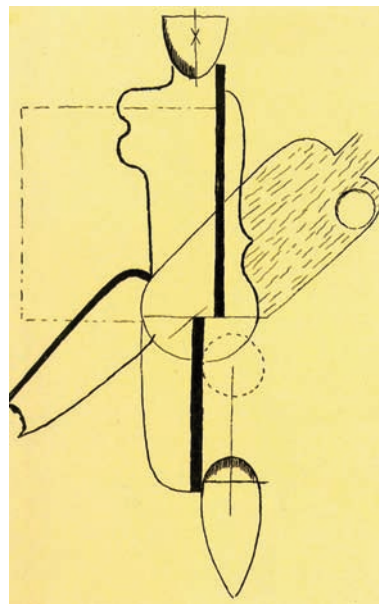
“Teoría de la imagen” nunca pudo ser teoría solamente, fue tomando sentido en la práctica, creación o ejecución de técnicas, uso de tecnologías y diseño de productos visuales y audiovisuales, que sirvieron para renovar y revitalizar la “Lectura de la imagen”, con la intención definitiva de dar a los estudiantes una alternativa al llamado “análisis de contenido” cuantitativo aplicado a la imagen, que hace mucho tiempo ha resultado obsoleto para realizar un análisis integral.

Alejándonos de análisis barrocos de simple enumeración de signos o elementos (que han llegado a reducir el análisis a contar cuántas veces se repite un signo, un plano o una palabra) o análisis “paranoicos” de ideologías o intencionalidades sospechosas (en una profunda desconexión entre discurso y expresión), el objetivo de este ensayo es el de presentar herramientas de lectura de la imagen a través de un cuerpo epistemológico y conceptual que busque una nueva metodología de análisis usando una semiótica flexible y amplia, capaz de encontrarse con la comunicación social naturalmente. Una semiótica que pueda entender la complejidad de la realidad, que abandone el *logo-centrismo* (algo sumamente difícil en la cultura occidental) y la racionalidad instrumental que utiliza el lenguaje verbal o la lingüística como modelo recurrente para entender todo tipo de expresión humana.

Entender la imagen sigue siendo un problema fundamental en la comunicación. Hoy más que nunca, somos visuales antes que verbales, necesitamos más íconos que léxico, la pantalla ya no es solamente televisiva o cinematográfica, es una especie de *interfaz que dialoga* en la diversidad de espacios e

interacciones humanas. En esta reflexión la semiótica nos brinda sus herramientas técnicas estudiadas y reformuladas desde hace ya más de un siglo de búsquedas, desde Ferdinand de Saussure y Charles Peirce, hasta Umberto Eco o A. J. Greimas, y los estudios en comunicación social nos ofrecen la sustancia vital que le da finalmente sentido y cuerpo a esas herramientas.

1. El cuerpo y otros cuerpos



“Cuerpo vertical y en diagonal (Apolo)”, Willi Baumeister. Fuente: www.allpaintings.org › Abstract Art › Willi Baumeister (2013).

Pero probablemente sea el gran mito del alma el que desde lo más lejano de la historia occidental nos ha proporcionado la más obstinada, la más potente de esas utopías mediante las cuales borramos la triste topología del cuerpo. (FOUCAULT 1967)

Nada más importante para el estudio de la imagen que repensar nuestra concepción del cuerpo. Siglos y siglos hemos pasado queriendo borrar nuestro cuerpo, y aunque no hemos podido hacerlo, le hemos opuesto a su existencia esencias intangibles, un lugar extraordinario, ideal, luminoso, finalmente utópico.

Michel Foucault, en el hermoso texto denominado “El cuerpo utópico”, que sirve

como introducción para su estudio de las “Heterotopías”, nos plantea justamente una reflexión sobre el espacio unidimensional que se creó para el cuerpo, que en su esencia acababa negándolo. Ante esto, Foucault describe la multidimensionalidad en la que el cuerpo adquiere sentido, paradójicamente nuestra “implacable *topia*”, lugar del que no podemos escapar aunque lo hemos intentado todo el tiempo, imaginándolo, adornándolo, modificándolo, extrayéndolo a lugares simbólicos, a otros lugares. (cf. FOUCAULT 1967: 3)

Considero que estos encuentros y desencuentros constantes con el cuerpo son estrategias, que se accionan en la relación de transformación entre el hombre y su entorno. Estas acciones y transformaciones son los sentidos, los significados que vamos negociando constantemente a lo largo de la vida. Creo que ésta es la clave para poder entender la imagen: otros espacios reales, sustancia de las heterotopías en las que encerramos, reconocemos, concebimos, negamos y finalmente entendemos nuestro cuerpo y la realidad. Hoy se plantea una necesidad de entender esa diversidad de lugares y oír el diálogo que se genera entre ellos.

Como Gilles Deleuze desarrolla en “El cuerpo sin órganos”¹, parte del libro *El Anti-Edipo*, las estrategias no pasan por negar el estructurado sistema de organismos en el que nos hemos perdido y negado, sino los va modificando desde su interior, trastocando sus valores, desestratificándolos. El cuerpo sin órganos vendría a ser ese conjunto de estrategias: postura ética que plantea un sentido de ser en la multiplicidad, en la diferencia, no en la uniformidad neurótica. (cf. DELEUZE 1973: 18). Ante esto Deleuze plantea una ontología distinta para hablar de significación y de subjetivación, enfoque que me parece adecuado mencionar y utilizar para explicar los mecanismos de la lectura y análisis integral de la imagen que se quiere lograr.

Deleuze plantea una redefinición de la idea de **significación** desechándola como representación de algo único y cerrado. En “La caverna”, VII libro de *La República* de Platón, se sugiere la existencia de la imagen copia, la imagen original que sería el mundo idealizado lleno de luz, y el simulacro². Las sombras

proyectadas en la pared de la caverna no serían solo copias, sino simulacros que pretenden representar lo único. Si sacamos de la ecuación la “utopía” del uno original y el mundo de las ideas, el “representar” pierde el sentido, y por ende la significación se convierte en referente de lo diverso, de lo yuxtapuesto, “de lo intempestivo” (cf. DELUZE 1980: 155). No son más esencias puras las que se representa, son acontecimientos que se transforman constantemente.

En la misma relación de ideas se plantea otra estrategia: **la oposición a la univocidad del sujeto**. Esta oposición o nuevo enfoque de lo subjetivo viene a cuestionar la concepción psicoanalítica del yo-único para reemplazarla por el yo-múltiple: “Esto es experimentar como un cuerpo lleno, poblado de intensidades también psicológicas” (SALINAS 2012). Frente a la neurosis que concibe la univocidad del ser y a partir de esto plantea también criterios de normalidad definidos, Deleuze opone la experimentación *esquizoanalítica*, que ve el mundo desde diversas corporeidades, desde diversos “yo”, desde distintas visiones que pueden darse al mismo tiempo en un mismo sujeto.

Con esta brevísima descripción de dos estrategias fundamentales de reacomodación ética que plantea Deleuze ante la opción **hombre-ser orgánico/estructurado** frente al **cuerpo sin órganos de múltiples y cambiantes estructuras intempestivas**, se puede entender la necesidad de replantear el objeto y el sujeto en el análisis científico. Específicamente en el caso que nos concierne, un replanteamiento del objeto, el sujeto y la significación en la concepción y lectura de la imagen. Es esto lo que se quiere hilar en un tejido lo más flexible que se pueda, y relacionarlo, como una necesidad imperiosa, con lo metodológico.

2. La transformación: construcción de la imagen en el proceso comunicacional

Paolo Fabbri³ plantea que en el encuentro entre el lenguaje y el objeto se produce una transformación⁴ (cf. FABBRI 2000: 37). La idea del “reemplazo” no puede explicar de manera integral la naturaleza de la imagen en el momento que adquiere sentido a través de diversas significaciones, es decir, la imagen en

y como parte de la realidad en su complejidad y multidimensionalidad. Ante esto es necesario hablar de la transformación y la narratividad.

La noción de narratividad convierte a la semiótica, ante todo, en una teoría de la acción, que en el fondo, en la medida en que modifica radicalmente el paradigma semiótico de Barthes o de Eco, vuelve a la vieja idea de la historia de la lingüística, que se remonta a Humboldt, por ejemplo. Según éste, el lenguaje no sirve para representar estados del mundo, sino en todo caso, para transformar dichos estados, modificando al mismo tiempo a quien lo produce y lo comprende. Una hipótesis tan fundamental que, si no la tenemos en cuenta, podemos seguir pensando estérilmente en el lenguaje como un problema de envíos y juegos especulares. (FABBRI 2000: 48)

Al momento de tomar el modelo de Justo Villafañe, en su libro *Introducción a la teoría de la imagen*, identificamos cuatro grandes estadios en el proceso de creación de la imagen que vino a ser, aunque de manera no intencionada, un modelo de comunicación que sirvió de base para esquematizar la **transformación** posterior. Estos estados son: la Percepción, Representación, Percepción del Interpretar (tomando el tercer elemento de la triada de Sanders Pierce) o Receptor, y la Conceptualización que vendría a ser la interacción entre las “percepciones”, que puede entenderse como la formación del sentido. (cf. VILLAFañE 2002: 17)

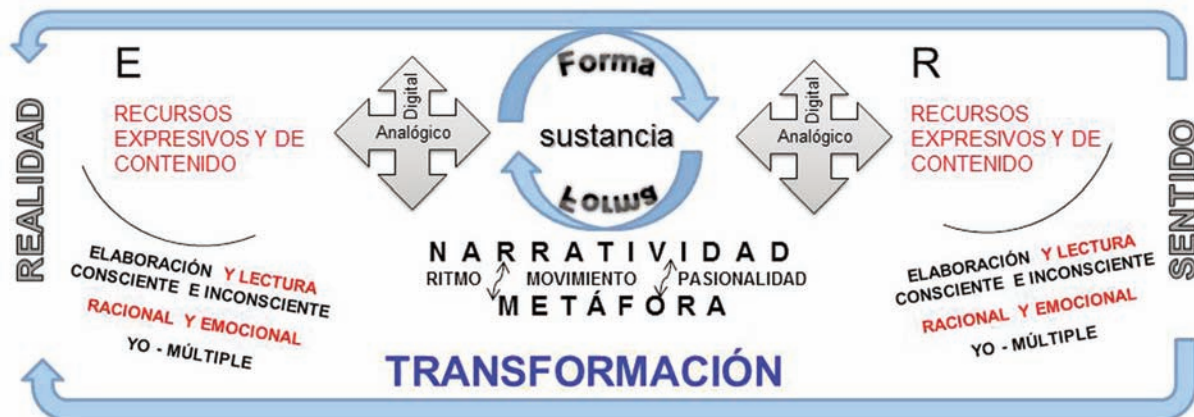
Pero al momento de confrontar este esquema con la práctica o tomar conciencia de él en la misma, era inevitable pensar que en este sentido creado había más de un nivel de

lectura, de formas y sustancias que tenían su propio ordenamiento y estructuración secreta y latente que incidía en todos los niveles del proceso. De esa forma lo que se empezó a estudiar en clases -de una manera más fluida y orgánica- fueron las acciones, sucesos, procesos, relaciones, no solo elementos morfológicos, dispositivos técnicos o signos definidos. Un ejemplo de este nuevo enfoque, debatido en clases, es la serie de comparaciones que Guy Gauthier propone en su libro *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido* (cf. GAUTHIER 1999).

La intención de Gauthier es hablar de la imagen figurativa comparándola con la imagen oriental antigua (japonesa, china, hindú, tailandesa, etc.) para cuestionar los mecanismos de creación que se impusieron en la época del renacimiento y poco a poco fueron adaptándose a los inicios de la gráfica publicitaria y la fotografía, ambas como consecuencia de la revolución industrial. El cuestionamiento pone en evidencia la convención geométrica occidental del espacio expresivo y sensible de creación de la imagen: el rectángulo y todos sus mecanismos racionales de figuración, no ya como leyes o fórmulas cerradas, sino como hechos culturales. Este nivel de análisis es fundamental, pues reencuentra a la imagen en su relación vital con su sentido socio-cultural.

Arrancar con la perspectiva socio-cultural del análisis de la imagen es importante para comprender su proceso de creación como un hecho humano que puede entenderse inicialmente en el siguiente gráfico:

Procesos de comunicación visual



Fuente: Elaboración propia, a partir de FABBRI 2000: 37 y VILLAFañE 2002: 33

Uno de los

objetivos en los primeros ensayos de este modelo era entender cómo, lo que se denominó como **repertorio sígnico** del emisor se encontraba con el **repertorio sígnico** del receptor, buscando la eficacia comunicativa. Esto me llevó a sospechar que esta relación no podría estandarizarse, es decir, flaqueaba al momento de aplicarse en diferentes espacios de interrelación. El problema no era tanto si ambos actores, el que percibe y crea y el que re-crea desde la percepción, podían encontrar un mismo lenguaje, sino comprender qué procesos se generan, cómo se conforma y transforma la significación cuando entran en juego los mundos de ambos actores del proceso comunicacional.

Es preciso tomar en cuenta la complejidad del emisor y receptor como seres humanos multidimensionales que dialogan a través de la imagen, por esta razón las “flechas” habituales del esquema comunicacional no crean una sucesión de linealidad temporal sino que proyectan el encuentro, que provoca acción y sucesos. En este encuentro se configura el “mensaje”, espacio en donde la narratividad, a través del ritmo, el movimiento, las pasiones y las acciones, irá articulando una concatenación de metáforas, que dan forma a la sustancia.

En este espacio es necesario superar la diada de Saussure: el significante y significado, pero ¿por qué?⁵ Fraccionar en unidades mínimas, para luego juntarlas en signos mayores con significaciones determinadas, nos perdía en preguntas como: ¿Qué significa este elemento? ¿Qué connota la línea horizontal? ¿Cuál es la sucesión de planos adecuada? Ante esto pude utilizar, de Fabbri, otra diada, dialéctica y flexible: las formas y las sustancias. La sustancia sería la materia (la multidimensionalidad de la realidad) transformada, cuya transformación sucede cuando se le da una forma.

3. Narratividad

La narratividad se entiende en primera instancia como el relato narrativo, es decir, la intensión discursiva que se articula en actos dramáticos que tiene como centro un acontecimiento extraordinario -la acción- y como ejes a sus personajes-actantes⁶. La narratividad que adoptaremos para hablar de la imagen es la que tiene que ver con la noción de entramado y relación afectiva, o si se quiere, haciendo alusión a Deleuze, parte de la *máquina deseante*. “La narratividad ya no es algo que

está presente, sin más, en un relato. Llamaremos narratividad a todo lo que se presentan cada vez que estamos ante concatenaciones y transformaciones de acciones y pasiones” (FABBRI 2000: 57).

Éste fue un tema central en clases al momento de introducir mecanismos de “temporalidad” en la imagen en movimiento, por una sencilla razón. Al realizar una especie de puente entre la imagen fija aislada y la imagen secuencial (cf. VILLAFANE 2002: 152) había una necesidad de entender las significaciones que se creaban en las pulsaciones rítmicas internas y externas de la imagen en movimiento, por un lado, y los sucesos y acciones que se generaban en las relaciones formales de la imagen fija.

El movimiento es el código (en términos semiológicos), la sustancia que hace particular la construcción del sentido en el cine o cualquier medio en donde se desarrolle la imagen cinética: video, televisión o animación digital en espacios multimedia o como parte de todos los medios mencionados.

Pongamos un caso representativo en los estudios sobre imagen-movimiento y montaje que nos ayude a entender la narratividad en la imagen:

Situándonos específicamente en los estudios cinematográficos uno de los primeros pasos fue llegar a Christian Metz, aunque solo para darnos cuenta finalmente que se había tomado nuevamente a la imagen con los parámetros del lenguaje verbal.

El esfuerzo de Metz es importante pues establece, en ese afán gramatical, claves para entender el montaje como principal mecanismo de generación de sentido. Sin embargo, era difícil para nosotros: docente y estudiantes, dentro del proceso enseñanza/aprendizaje, encontrar categorías puras en la imagen a través de su sintagmática: el montaje paralelo, solamente por tomar un ejemplo, se subdividía en alterno y alternado, ambos con lógicas propias que al momento de ser confrontadas con otros sintagmas complejizaban sus funciones y hacían forzada la lectura. Los sintagmas eran articulados como una suerte de sintaxis léxico semántica evidentemente verbal.

Pero precisamente, al sustituirse la imagen por un enunciado se dio a la imagen una falsa apariencia, se le retiró su carácter aparente más auténtico, el movimiento. Pues la imagen movimiento no es analógica en el sentido de la semejanza, no se asemeja a un

objeto al que ella se representaría. Bergson lo demostró ya en el primer capítulo de *Materia y memoria*: si de lo móvil extremos el movimiento, ya no hay distinción ninguna entre la imagen y el objeto, porque la distinción sólo es válida si hay inmovilización del objeto. La imagen-movimiento es el objeto, es la cosa misma captada en el movimiento como función continua. Aquí encontramos lo analógico pero en un sentido que ya no tiene nada que ver con la semejanza y que designa la modulación como en las máquinas llamadas analógicas. (DELEUZE, 1996:46)

Deleuze aquí nos plantea una idea clave para entender la configuración del sentido en el cine: la imagen en movimiento no es puramente analógica (en el sentido de la semejanza), pues al momento de accionarse los mecanismos y dispositivos de registro, el movimiento la aleja de la réplica simple y la vuelve **una modulación**, es decir el proceso de transformación mencionado antes. Una modulación que además se da a cada instante, es decir, se reconfigura todo el tiempo en su interacción significativa, lo que Pier Paolo Passolini llamó “el lenguaje de la vida” (¿cómo poder identificar sintagmáticas puras en una sustancia con estas características?).

Y de ahí se puede extrapolar y dar un paso más, la imagen en movimiento sujeta al tratamiento mecánico de la edición puede ser analógica y digital al mismo tiempo, es decir puede fluir linealmente (analógico), y fragmentarse (digital), en una sustancia viva que es el espacio-tiempo transformado, linealidad y simultaneidad de acciones en un mismo momento. Pues bien, la narratividad tiene como virtud, al ser una serie de concatenaciones de acciones y pasiones, la capacidad de entramar ese flujo analógico y digital (hemisferio derecho e izquierdo al mismo tiempo), el impulso racional del **ordenamiento y la simultaneidad**, propia del fluir de la conciencia y la corporeidad.

4. Ritmo y el estudio de las pasiones

Un entramado como el que acabamos de explicar tiene variaciones en su “modulación” utilizando el término de Deleuze, o diversas pulsaciones que generan significación de constante interrelación dentro del proceso comunicacional. Estas modulaciones, intensidades y pulsaciones pueden entenderse a través del ritmo, como parte de la

temporalidad de la imagen en movimiento, de la imagen fija y finalmente como parte de las interrelaciones sociales y fenómenos culturales.

En el análisis denominado “formal”, el concepto de ritmo es visto como una técnica. En esta técnica, se utiliza las formas sensibles de la imagen que va creando repeticiones en su disposición en el espacio de composición. En este sentido, las formas de apariencia estática de la ciudad puede ser un mundo de contornos rítmicos, surgiendo irregularidades en la repetición de formas, como por ejemplo, una sábana roja ondeante en la sucesión de ventanas rectangulares de un edificio, puede provocar pausas o alternancias.

Este ha sido un tema (el del ritmo), muy importante para el proceso de enseñanza/aprendizaje pues ha servido de bisagra para entender a la imagen fija y pasar a la imagen en movimiento a través de la dimensión temporal en su relación con las pulsaciones del espacio. Pero, y ahí radica la importancia para este ensayo, ha superado su condición de elemento o técnica para convertirse en un mecanismo, en una instancia de recorte que convierta las sustancias en formas. El ritmo nos ayuda a entender las relaciones significativas de los recursos expresivos de la imagen (en todas sus dimensiones): el color, la línea, los contornos, la textura, las proporciones y los dispositivos que generó el desarrollo de la imagen figurativa: la perspectiva, la profundidad, el fuera de campo, etc. Estos recursos, antes denominados solo como elementos, son vistos a través del ritmo en sus concatenaciones narrativas.

Villafañe comenta un trabajo de Jean Mitry, en el que se juega a realizar definiciones del ritmo, esto con el objetivo de estudiar del montaje cinematográfico. Mitry en un principio se inclina por el orden “el ritmo es al tiempo, lo que la simetría es al espacio” (MITRY 1978: 330), pero qué es la simetría en la imagen sino un intento, un anhelo que se forma en la abstracción, la búsqueda propia de una época de la historia llena cánones. Comparando al ritmo con la simetría se estaría admitiendo entonces que es también una abstracción de la misma naturaleza. Sin embargo, considero que el concepto de ritmo, puede ensanchar su sentido, puede ser exigido a un nivel mayor que un simple ordenamiento arbitrario. Mitry, continuando con su reflexión sobre el ritmo encuentra otra definición, en mi opinión más efectiva:

Sea como fuere, el ritmo se produce, según la observación de Herbert Spencer, “en todas partes donde hay un conflicto de fuerzas que no se equilibran”. Si entonces, como asegura Gastón Bachelard, “el juego contradictorio de las funciones es una necesidad funcional”, el ritmo sería una especie de dialéctica del devenir más que una continuidad cuyas variaciones periódicas deformarían en nosotros la corriente habitual del tiempo. En efecto, se desarrolla según una alternancia de tensiones y de reposos que no son sino la expresión de un conflicto incesantemente renovado. (MITRY 1978: 342)

Creo que considerar al ritmo como **una alternancia de tensiones y de reposos** es importantísimo para hablar de la relación entre las formas y sustancias en la imagen. Hoy se plantea la necesidad de entender la imagen en sus relaciones secretas en la comunicación que acciona lógicas propias de ordenamiento y flujo, estas relaciones pueden ser entendidas a través del ritmo, como un constante devenir de fuerzas que buscan equilibrio, esto desencadena pasiones, entendidas como “el punto de vista de quien siente el efecto de una acción” (cf. FABBRI 2000: 61). Paolo Fabbri hace toda una tipología de las pasiones, entendiendo que es un estudio que ha sido dejado completamente de lado por la racionalidad. Un ejemplo de esto en la imagen es “El deseo”, posiblemente, una de las pasiones de tipo modal que con mayor fuerza configura la construcción icónica. Por otro lado, los mecanismos que marcan el conflicto de fuerzas de acciones y pasiones, puede entenderse en su aplicación a la lectura de la imagen a través de la repetición, las pausas o silencios y la tensión.

La *repetición*, producida en la periodicidad y alternancia de elementos similares que al relacionarse con *Las pausas, el silencio o el vacío* generan auténticos puntos de desequilibrio o en algunos casos de reacomodación de las formas. Dentro de la repetición o patrones de periodicidad, las pausas son como puntos de quiebre o retorno, tanto en la imagen fija o secuencial⁷. Su importancia radica en la ruptura que deconstruye y vuelve a construir relaciones de sentido en la imagen, un desequilibrio que se complementa con la *tensión*, como una irregularidad en las proporciones que se asignan al espacio, cuanto más irregulares mayor tensión, lo mismo en el caso de los

contornos y las formas.

Como se ve, el ritmo en la imagen es más importante en la irregularidad que en la simetría, es decir, nos importa más saber cómo los elementos de la imagen accionan significados para buscar un equilibrio, no importando si se consigue llegar efectivamente a los cánones estéticos establecidos, o si se intenta destruirlos o si el objetivo es crear nuevos.

5. Metáfora y cartografía

Si lo que producimos no es una copia, una representación, y menos un simulacro; si observar es alterar, y crear sentidos y significados es transformar, entonces es necesario identificar los mecanismos de esta “máquina” de producción. La metáfora es parte de este mecanismo y también es una estrategia comunicativa.

La metáfora, no solo es un acto estético o un ejercicio retórico formal, es un proceso en donde se intercambian sentidos transformándose, generando acciones que impactan en las cosas, los lenguajes y los objetos. Ernesto Sábato, en sus primeros ensayos sobre la modernidad y los problemas de la comunicación humana en ese contexto, planteaba ya a la metáfora como una herramienta superior que permite encontrar y describir la profundas relaciones, múltiples, lineales y alternas al mismo tiempo, que componen la realidad.

Las metáforas son eficientes en la medida en que se alejan del objeto a que aluden. La más cercana es la no-metáfora, la simple reproducción del objeto: “El pájaro es como el pájaro” es, desde luego, una proposición correctísima, hasta el punto que es inservible. La identidad da un efecto cero.

La metáfora es útil precisamente porque representa algo distinto. Pero no totalmente distinto; lo que quiere decir que hay un núcleo común, hundido y oculto por los atributos exteriores; y tanto más alejada es la metáfora, menor es el número de atributos comunes y más profundo es, por lo tanto, el núcleo idéntico. De ahí ese poder de alcanzar esencias profundas que tiene la poesía. (SABATO 1968: 45)

De la misma forma, en el proceso de comunicación visual, la metáfora es una herramienta que articula la narratividad de la imagen, su concatenación de acciones y

pasiones. Si con el ritmo modulamos el flujo significativo de estas acciones y pasiones a través del **ordenamiento y simultaneidad expresados en la periodicidad, pausa, vacío y tensión**, con la metáfora se navega a través de esos flujos. La metáfora, reflexiona Paolo Fabbri, es una manera de relacionar el cuerpo (cf. FABBRI 2000: 95). Todo acto comunicativo y social, rito o dinámica cultural, vendría a ser una forma de dar sentido a la experiencia corporal con la realidad, con los ecosistemas, y por extrapolación -otro acto metafórico- con la experiencia del cuerpo social. Volvemos a la imagen como los otros espacios en los que el cuerpo tiene sentido, ejercicio que solo se puede hacer mediante el encuentro de formas y sustancias que transfieren su significación entre sí transformándose, mutando en un acto estético, que se percibe, que se siente, pero que al accionar, al impactar y provocar algún tipo de pasión se enlaza, se articula y crea un entramado narrativo que puede ser leído, conceptualizado, traducido incluso por códigos de otros lenguajes.

Finalmente vuelvo a las tácticas del “cuerpo sin órganos”. Deleuze propone la **cartografía**, como ciencia de las que puede extractarse sus lógicas como herramientas para reformular la significación (cf. DELEUZE 1980: 207). En la lectura de la imagen la descripción es fundamental y la clasificación debe ser repensada. No es posible ya fragmentar el objeto de nuestro análisis, cuantificarlo o inferir sus estructuras a partir una estructura universal, muchas veces ni siquiera es posible estructurar su significación completamente. Ante esto el diseño de un mapa particular para cada imagen o imágenes, se acomoda mejor. La lógica de la cartografía es dibujar rutas y paisajes únicos para cada lugar a través de la exploración. Cada imagen será entonces un paisaje que tenga sus propias lógicas, su propia topografía, con conexiones secretas, equilibrios y tensiones, en fin, su propio lenguaje que debe ser explorado y cartografiado. Su narratividad desarrollada a través de acciones, pasiones, ritmos y metáforas, irá surgiendo, la significación fluyendo intempestiva y fugaz a través de la luz y por ende del color, de los contornos, las texturas, las proporciones, el tiempo y el movimiento.

BRUN, Luis (2013). “La cartografía de la imagen”. Punto Cero, Año 18 – N° 26 – mayo 2013. pp. 81-88. Universidad Católica Boliviana “San Pablo”. Cochabamba.

Notas

1. Término que Deleuze tomó de Antonin Artaud.
2. En el mito de la caverna Platón describe una especie de parábola, una metáfora narrativa, en la que existen varios espacios, los tres más importantes son: la caverna, lugar en donde existen personas maniatadas que observan sombras proyectadas y las creen reales; el mundo de objetos reales que están afuera, que serían las copias; y el mundo de las ideas, el sol, la luz total a la que se puede llegar solo a través de la razón.
3. De Paolo Fabbri tomamos alguna de la redefiniciones más importantes que se desarrollan su trabajo “El giro semiótico”, una serie de clases magistrales.
4. El lenguaje o los lenguajes no se configuran ajenos al objeto que representan.
5. Esta división significante/significado nos obligaba, en la lectura de la imagen, a definir unidades significativas básicas: el punto, el color, la línea, etc., que a su vez formaban otras unidades más grandes, como se podría hablar de letras, palabras, oraciones y finalmente textos y así sucesivamente. De la misma manera en el caso de la imagen en movimiento, forzaba entender el plano como unidad mínima, extraer de él su forma y su referente léxico verbal, de ahí los grandes estudios de la gramática del cine o la sintagmática del cine.
6. Modelo que desarrollo y que luego sufrió modificaciones. Fue importante el estudio no solo para la dramaturgia, ya sea cinematográfica o teatral, sino para entender el relato narrativo como una forma de entender y explicar el mundo.
7. La diferencia más grande entre la imagen fija aislada y la imagen-movimiento es la significación definida en el propio campo de la primera y la prolongación fenoménica de la segunda. La imagen secuencial añade a su principal características del movimiento, su naturaleza de significación abierta con las otras imágenes que forman parte de las secuencias que articulan, esta relación puede ser con la imagen precedente y la posterior, pero también con el resto de las imágenes.

Bibliografía

- DELEUZE, Gilles y WATARI, Felix (1973). *El Anti-edipo, capitalismo y esquizofrenia*. Madrid, Paidós Ibérica.
- DELEUZE, Gilles (1980). *Mil mesetas capitalismo y esquizofrenia*. Valencia. Pre Textos.
- DELEUZE, Gilles (1996). *La imagen-tiempo*. Barcelona. Paidós.
- FABBRI, Paolo (2000). *El giro semiótico*. Barcelona, Gedisa.
- FOUCAULT, Michel (1967). “La utopía de la cuerpo”, en: *De los espacios otros. Revista Architecture, Mouvement, Continuité*. Paris, traducida por Pablo Blitstein y Tadeo Lima.
- GAUTHIER, Guy (1999). *Veinte Lecciones sobre la Imagen y el Sentido*. Madrid. Cátedra.
- MITRY, Jean (1978). *Estética y Psicología del cine, Vol 1: Las estructuras*. Madrid. Siglo XXI.
- SABATO, Ernesto (1968). *Uno y el universo*. Madrid. Seix Barral.
- SALINAS, Adán, (2012). *¿Cómo hacerse un Cuerpo sin Órganos? Aproximación ético política a Gilles Deleuze*. En: [adant.wordpress.com/biblioteca/textos/etico-politico/\(23/03/2013\)](http://adant.wordpress.com/biblioteca/textos/etico-politico/(23/03/2013)).
- VILLAFANE, Justo (2002). *Principios de Teoría general de la imagen*. Madrid. Pirámide.

Recepción: 23/03/2013.
Aprobación: 10/04/2013.