

LAS NUEVAS IMÁGENES, ENTRE LO REAL Y EL DELIRIO

JESÚS GONZÁLEZ REQUENA

A la memoria de mi madre

El cierto poder de fascinación de las nuevas imágenes que pueblan nuestro paisaje visual conduce con excesiva frecuencia a la sustitución del trabajo teórico, del esfuerzo analítico y explicativo, por un discurso extasiado que se satisface con la mera descripción de las innovaciones tecnológicas y con la vaga celebración de sus nuevas *potencialidades creativas y comunicativas*.

En lo que sigue intentaremos esbozar un camino diferente, lo que nos obliga a advertir al lector: no sabemos evitar tales lugares comunes sino a través de un considerable rodeo.

I

Comenzaremos formulando una de esas cuestiones que tanto incomodan a la semiótica convencional: ¿En qué se diferencia un signo lingüístico de una imagen? Así por ejemplo, ¿en qué se diferencia el signo lingüístico *mujer* de la imagen de la mujer? En muchas cosas,

pero también en ésta: aún cuando, en ambos casos, el objeto de referencia no está ahí presente, mientras el signo no es deseable, la imagen sí lo es. Y esta es la cuestión: aún cuando la imagen pueda ser reconocida como signo (de tal manera que el significado *mujer* pueda ser, allí, leído) hay en ella, además, algo que escapa a su ser signo: por ejemplo, esa potencial deseabilidad.

Pero sería ingenuo atribuir tal deseabilidad a la semejanza de la imagen con el objeto: lo deseable nunca es realmente el objeto —es decir: nunca lo es el objeto real—, sino su imagen. La mejor prueba de ello es, sin duda, la inevitable decepción que acompaña siempre a la posesión del objeto deseado. Decepción que no puede por menos de descubrir un desajuste entre una imagen —la del objeto del deseo— y el objeto real. Este desajuste, del que depende la insaciabilidad estructural del deseo humano, es capital para entender el estatuto de la imagen y su esencial vinculación a la temática del deseo: si el objeto real está destinado a decepcionar es porque el deseo no tiene, después de todo, nada que ver con él: el deseo es siempre ilusorio —y, así, ilusoria— porque lo que se desean son imágenes que no tienen equivalente en lo real: imágenes, pocas veces es tan oportuna la redundancia, imaginarias.

Existe, pues, un específico de las imágenes: eso que sólo está en ellas, eso que, a pesar de todas las ilusiones, no existe en ningún otro lugar: lo imaginario, es decir, los espejismos del deseo. Corolario: si existe una imagen ejemplar, por mejor desplegar lo que en las imágenes hay de específico, esa es la imagen delirante. Es decir, la imagen del loco que delira, pero también la que guía en sus desatinos al enamorado y, finalmente, toda aquella que moviliza nuestro deseo hacia objetos que siempre, finalmente, terminan por decepcionarnos.

(1) *El espectáculo informativo. O la amenaza de lo real*, Akal, Madrid, 1989.

(2) La historización, todavía pendiente, de la progresiva emergencia de lo radical fotográfico deberá retener estos momentos señeros: las primeras fotografías experimentales y científicas, el cine primitivo —la noción de lo radical fotográfico puede permitir redimensionar los notables trabajos historiográficos de Noël Burch en este campo—, el hilo, tan bien intuido por Bazin, que vincula a ciertas figuras marginales de la historia del cine (Stroheim, Renoir, Buñuel, Rossellini... —nos hemos ocupado de ello en “Del lado de la fotografía. Una historia del cine en los márgenes del sistema de representación clásico”, en Julio Pérez Perucha Ed.: *Los años que conmovieron el cine*, Filmoteca Generalitat Valenciana, 1988), la fotografía de la prensa de actualidad, buena parte de la fotografía de la prensa del corazón y, finalmente, la pornoactualidad modelo *Interview* y cada vez más amplias regiones del espectáculo informativo televisivo.

II

Vemos pues como la imagen puede oscilar entre el signo y el deseo, entre la significación y la seducción o, para enunciarlo aún de otra manera, entre el orden semiótico y el orden imaginario. Sería interesante repensar la historia de la representación visual a la luz de esta dialéctica (desde el mismo origen de la pintura, Altamira, por ejemplo, se hace perceptible el doble registro: por una parte el signo —icónico— que nombra, ordena, analiza, opera una cierta apropiación cognitiva, genera, en suma, significación; por otra, un cierto acto deseante y, en cuanto tal, mágico, cuya lógica es la de lo imaginario).

Pero esas categorías y esa dialéctica resultarían por sí solas inútiles para rendir cuentas de la quiebra decisiva que produce en la historia de la representación visual la emergencia de la fotografía. Pues si, hasta su irrupción, lo real permanecía siempre fuera de la imagen, como lo externo a la pintura que en ella era procesado por el orden semiótico e investido en el orden imaginario, en la fotografía, en cambio, lo real se hace presente introduciendo su huella irreductible (la de lo singular, lo azaroso, lo significativo) en el espacio de la representación, en una cohabitación siempre conflictiva con la ordenación semiótica y con el investimento imaginario.

III

Tres dimensiones o tres registros pueden, pues, ser diferenciados en el ámbito de las imágenes contemporáneas.

El primero (semiótico) tiene que ver con el funcionamiento de la imagen como discurso, como conjunto de signos articulados que producen sentido y que pueden ser leídos.

El segundo (imaginario) tiene que ver

con el poder fascinante, seductor, de la imagen en tanto *gestalt* en la que el deseo puede reconocerse.

El tercero (real) tiene que ver con lo que, en otro lugar (1), hemos dado en llamar lo radical fotográfico: lo que en la fotografía hay de huella de lo real, lo que en ella, por mor de su automatismo, se acusa no sólo independientemente de cualquier voluntad significativa, sino también lo que, por su absoluta singularidad, es siempre gratuito, azaroso, asignificante y, por tanto, no resulta nunca totalmente sometido al orden del discurso y es refractario a todo investimento por el deseo.

IV

Y cabe, también, deducir de ello una tipología de imágenes, cuyo criterio definitorio será el tipo de registro en ellas predominante. Podríamos hablar entonces de:

Imágenes especulares: aquéllas en las que predomina la presencia de la huella de lo real (= lo radical fotográfico), desordenando el orden semiótico y cortacircuitando el orden imaginario.

Imágenes icónicas: aquéllas en las que predomina el orden semiótico, imponiendo un principio de formalización a las constelaciones visuales para volverlas esencialmente significativas y, por tanto, legibles —a costa, bien entendido, de una intensa neutralización de lo radical fotográfico.

Imágenes delirantes: aquéllas en las que predomina la fascinación visual, la ordenación de las constelaciones visuales en la configuración de una *gestalt* deseable —también, de nuevo, a costa de lo radical fotográfico—.

V

Y sería posible, en un ulterior movimien-

to, utilizar las categorías anteriores para pensar las tendencias visuales dominantes en el universo televisivo contemporáneo.

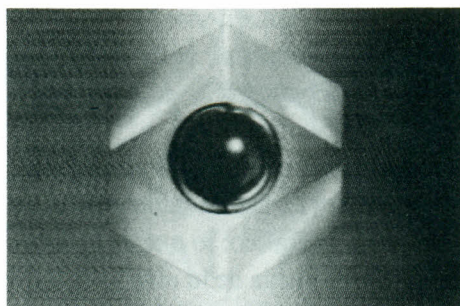
Anotaríamos, así, la contradicción abierta en este *medio de comunicación* entre una tendencia informativa, propiamente comunicativa, en la que la articulación discursiva de la imágenes neutralizaría lo radical fotográfico y estructuraría el investimento deseante, y otra espectacular, en la que los desgarros de lo real y las configuraciones fascinantes rivalizarían al margen de toda economía comunicativa.

No parece incoherente pensar la, todavía breve, historia de la televisión como un proceso de incesante expansión, o de proliferación, de los componentes espectaculares de las imágenes frente a sus usos discursivo-comunicativos. La mejor prueba de ello se encuentra en la violencia sistemática de la que son objeto los discursos que acceden a la programación televisiva: interrupción, fragmentación, invitación al consumo fragmentario, que, en el extremo, tienden a hacer imposible el establecimiento de todo contrato comunicativo eficaz.

Y bien, en la misma medida en que las condiciones de un eficaz proceso comunicativo son violentadas, se generan en los espectadores patrones de relación extracomunicativa, por espectacular, del flujo televisivo.

VI

De un lado, el espectáculo televisivo se alimenta de lo radical fotográfico (2): proliferan las imágenes cuya violencia hiera la percepción, desgarran el buen orden discursivo: su plena singularidad, su azarosidad, su asignificancia, se manifiesta desde en el traspies del político que desciende del podio, hasta en los sesos esparcidos sobre el asfalto en la plaza de Tiananmen.



Se objetará que ese traspies puede metaforizar la torpeza del proyecto del político en cuestión y que esa masa cerebral puede significar metonímicamente la violencia de la burocracia china y que así, en ambos casos, esas imágenes se integran en el buen orden del discurso. Sin duda así sucede, pero sería engañarse creer que es eso todo lo que sucede. Pues queda por explicar el goce que, a pesar de todo, esas imágenes ofrecen al que las mira: un goce que puede coexistir con la lectura del discurso, con la recepción de la información que éste ofrece —si el espectador se somete al contrato comunicativo que el programa le propone—, pero un goce al que, como bien sabemos, se accede en muchos casos al margen de todo ejercicio de lectura, en ausencia de todo contrato comunicativo, instalándose el espectador no tanto en una descodificación aberrante —Eco— como en una relación de consumo puramente escópico —pero no semiótico—.

Un goce, pues, que es totalmente centrífugo con respecto al orden del discurso, que se sitúa a la contra de todo proceso de comunicación: el goce del desgarro que, en el tejido del discurso, produce la violencia o la gratuidad de esas imágenes. Es en este contexto en el que puede aplicarse la presencia de sesgos pornográficos en el universo televisivo: el espectáculo *hard* ofrece al ojo los abismos que amenazan la pervivencia de la promesa del sentido.

(Entendemos ahora el porque tanto de la sistemática fragmentación televisiva como de la apelación constante al choque en el montaje de las imágenes: existe ya un cierto goce en el acto de desgarrar (el cuerpo de) el discurso (3). Nos encontramos así en las antípodas del arte de la sutura que caracteriza a Hollywood).

VII

De otro lado, el espectáculo televisivo se nutre de los poderes de la imagen: he aquí el espectáculo *soft* de los cuerpos amorosos. Proliferación de cuerpos descorporeizados, imaginarios (cuerpos *look*, cuerpos *light*) que me miran constantemente a los ojos o (lo que es lo mismo) se ofrecen constantemente a mi mirada a modo de espejos de mi deseo.

Se trata pues de una tendencial plenitud de la imagen delirante. A costa del funcionamiento semiótico de la imagen: la figura seductora, en tanto se ofrece espejo pleno del deseo del espectador, le invita a una fusión en la identidad (yo soy para tí, yo soy tu —deseo—), por lo que tiende a la anulación de toda diferencia y, por tanto, de toda significación.

(3) Como en tantas otras cosas, también esto fue advertido en el cine de Hitchcock: en los títulos de crédito de *Los Pájaros* el cuerpo de las palabras es despedazado a piconazos.

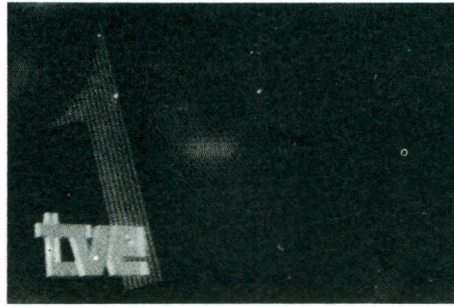
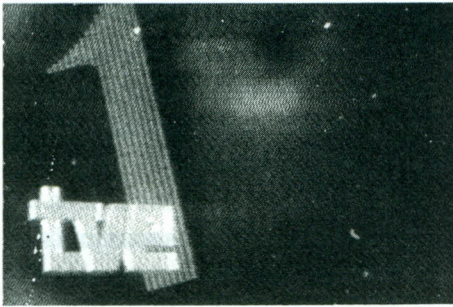
Y a costa de lo radical fotográfico: excluir todo lo que está del lado del cuerpo-cuerpo, del cuerpo carnal, matérico, real y, en cuanto tal, se resista al investimento deseante. El *look* y el *light* traducen ejemplarmente este proceso de exclusión, en la imagen, de toda resistencia del cuerpo, esta reconversión del cuerpo en pura imagen delirante —en pura fantasía delirante, si se prefiere—.

VIII

No es difícil percibir cómo los desarrollos tecnológicos en el campo de la imagen se acoplan ejemplarmente a las exigencias de estas dos grandes líneas de espectacularización de la imagen televisiva.

De una parte, la prosecución de la investigación tecnológica que hizo posible la revolución fotográfica: hacia una imagen cada vez más precisa, cada vez más capaz de acusar la huella de lo real.

De otra, el constante perfeccionamiento de los poderes seductores de la imagen. Durante un cierto tiempo, en la fotografía, en el cine, en la televisión, el escorado de la imagen hacia su configuración delirante se lograba a través del trabajo de la puesta en escena. Pero con el perfeccionamiento de la tecnología de la imagen electrónica vía digitalización, una nueva revolución comienza a alumbrarse en la historia de la representación visual.



IX

Fue sin duda en Hollywood donde nuestro siglo conoció una primera expansión masiva —con soporte tecnológico— de la imagen delirante: lo que se ha dado en llamar fotogenia y que cristalizó como *estrella* respondía, sin duda, a un cuidadoso trabajo de la puesta en escena en aras a intensificar en la imagen cinematográfica su registro delirante: el maquillaje, la iluminación, las técnicas interpretativas, pero también la elección de objetivos y la manipulación del celuloide intervenían en la creación de imágenes estelares, imaginarias, de las que nadie, después de todo, podía esperar su existencia real.

Pero, en todo caso, esta poderosa movilización del registro delirante se hallaba atemperada por una fuerte estructuración semiótica —discursiva— del film en su plano narrativo. Así, la puesta en escena, a la vez que soportaba la constelación visual delirante —y todo cinéfilo sabe hasta qué punto ha participado de ese delirio—, era objeto de una estructuración significativa.

Con el mundo de la televisión tal economía se ha roto y la imagen delirante, sobre todo —pero no únicamente— en el ámbito del *spot* publicitario y del videoclip, a la vez que perdía su anclaje discursivo, era objeto de nuevas formas de

elaboración tecnológica; la saturación de la señal cromática, la generación de tonalidades artificiales, las alteraciones de su dimensión y velocidad, la profusión de mezclas y de efectos... y, finalmente, la sintetización de nuevas imágenes. (4).

He aquí lo que se esboza en un horizonte bastante próximo: no sólo películas inéditas —y nunca interpretadas— de Humphrey Bogart y de Marilyn Monroe, sino una imaginización sistemática del mundo: constelaciones de imágenes plenamente descorporeizadas, inmunes a toda huella del cuerpo, a toda resistencia de lo real.

(4) Advertamos, aún cuando no es éste el lugar idóneo para desplegar tal temática, que las imágenes digitalizadas pueden —y de hecho así lo hacen, tanto en ciertos films documentales como en algunos segmentos de los discursos informativos de televisión— desempeñar un papel de primera magnitud en la articulación discursiva del flujo de imágenes. Si la imagen fotográfica o la electrónica convencional está siempre marcada por la singularidad —del instante, del espacio y del objeto fotografiado— y, en cuanto tal, carece de poder de genericidad, de abstracción, que caracteriza al signo lingüístico —y que está en el origen de su poder de conceptualización—, la imagen digitalizada, por su mayor arbitrariedad y por su menor, y siempre móvil, grado de iconicidad, por su independencia, finalmente, con respecto a todo objeto singular preexistente, puede acceder de manera firme al estatuto del signo.

X

A un lado, pues, el espectáculo de lo radical fotográfico, siempre cargado de cuerpos abiertos, heridos, obscenos, despedazados. Al otro, el espectáculo de los cuerpos amorosos, pletóricos de *look* y *light*, inmatéricos, desconocedores del tiempo y siempre ofrecidos a nuestra mirada. Y frente a uno y otro espectáculo, el espectador, bien protegido en su cuarto de estar, gozando los desgarros que el espectáculo *hard* le ofrece y deseando —e identificándose con— las imágenes seductoras del espectáculo *soft*. Pero siempre protegido por las paredes de su cuarto de estar, siempre anclado en su reconfortante sillón: inmunizado, en suma, de todo contacto con los cuerpos reales del mundo.

A un lado, pues, lo real, vía radical fotográfico, y en ello un cierto goce. Al otro, la identificación imaginaria, vía imagen delirante, y con ella un incesante deseo. Quizás sea posible percibir, en esta extrema separación del goce y del deseo, en esta ausencia de toda mediación simbólica que pudiera entrecruzarlos, el sino de nuestra posmodernidad.

Las nuevas imágenes: entre lo real y el delirio, en Archivos de la Filmoteca, nº 6, año I, junio/agosto 1990.

www.gonzalezrequena.com