LA FOTOGRAFÍA, EL CINE, LO SINIESTRO

JESÚS GONZÁLEZ REQUENA

SINIESTRO, LITERATURA, FOTOGRAFÍA

En un primer momento, lo siniestro, en tanto fenómeno estético, irrumpe en el siglo XIX de la mano del Romanticismo y la literatura gótica (E.T.A. Hoffman, Shelley, Stoker) configurando todo un género literario –la literatura fantástica– que aún hoy prolonga su influencia. También, por otro camino, descubre enseguida su presencia en la experiencia misma de la escritura: es el caso de las poesías malditas (Lautremont, Verlaine, Rimbaud, Baudelaire...). Pero existe, todavía, una tercera entrada, algo más tardía y, sin duda, la más inesperada: puede reconocérsela en esa exacerbación del Realismo que conduce, de manera casi inexorable, al Naturalismo. Creemos que esa exacerbación es la palabra apropiada: en un momento dado, una exacerbada demanda de verismo quiebra un resorte esencial interior a la literatura realista hasta el extremo de que su lógica interna resulta resquebrajada. Pues la novela realista era, antes que cualquier otra cosa, discurso generador de universos narrativos, de espacios-tiempos habitables: no necesariamente felices, puede que dramáticos o incluso trágicos, pero, en cualquier caso, legibles, previsibles, bien sabemos como el arte de la novela realista, antes de su exacerbación naturalista, estribaba en buena medida en hacer ver venir lo inevitable. En suma: coherentes, bien tejidos por el lenguaje. Pues la lógica de esos universos –esa lógica sobre la que descansaba su verosimilitud– no podía ser otra que la de los propios discursos narrativos que los sustentaban. Y bien, esa es la lógica que deviene rota en ese movimiento exacerbado hacia el verismo que cristaliza con el Naturalismo. Pero una cuestión espera respuesta: ¿Qué desencadena esa exacerbación? ¿Por qué, en un momento dado, algo se quiebra en el universo de la novela realista? Por una vez al menos nos parece evidente que la respuesta puede llegar de la mano del análisis semiótico entendido éste como análisis de los discursos y de sus tipologías, en la medida en que permite establecer cómo los textos naturalistas acusan la irrupción en el ámbito de la literatura de géneros discursivos nuevos y extraños a las tradiciones de la narrativa novelística. Nos referimos a los dos grandes modelos discursivos que cristalizan su dominio en esa época: el discurso periodístico (la crónica, la información de actualidad objetivista) y el discurso científico (las descripciones biológicas, las médicas...). Dos discursos éstos que, más allá de sus indudables diferencias, comparten un interés común por los hechos y un no menos común desinterés hacia la filosofía y hacia las necesidades internas –que son simbólicas– de la narratividad. Los hechos, pero ya no los ligados causalmente por el relato en tanto sucesos narrativos (funciones, al decir de los estructuralistas), sino los hechos objetivados, tanto más cuando –de acuerdo con el principio de objetividad científico/periodístico– anotados con independencia del sujeto (de sus creencias, de su ideología, de su deseo).

Diríase que, en tal contexto, en la misma medida en que se rechaza todo elemento de irracionalidad o de mixtificación, en la misma medida en que se excluye toda interferencia de la subjetividad, en la misma medida, en suma, en la que se afirma –desde el tratado científico o desde el diario de actualidad– esa asepsia que la ciencia venía reclamando desde la Ilustración, no podríamos encontrarnos más lejos de lo siniestro.

Y bien, lo sorprendente es que sucede todo lo contrario: esos hechos en los que el naturalismo afirma su razón de ser verista, por fragmentarios, por descritos de un modo que los densifica a la vez que los aisla de la cadena narrativa –tal como la descripción científica y la crónica periodística

Terciopelo azul (*Blue velvet*, David Lynch, 1986)

venían haciendo–, se descubren enseguida como potencialmente siniestros. Eso es sin duda lo que, aún hoy, nos golpea en Zola más allá de lo anticuadas que resultan buena parte de sus referencias científicas. Pero, en todo caso, se trata de algo que enseguida puede ser reconocido en las descripciones de muchos manuales de medicina o de biología, al igual que en las ásperas crónicas de sucesos en las que el periodismo ha sido siempre, en primer grado, naturalista.

Es ésta seguramente una de las más notables paradojas que ha atravesado los discursos de los dos últimos siglos. En el momento en que una nueva literatura se rebela contra el subjetivismo romántico (el mismo que había empezado a formular los primeros relatos-pesadillas de la modernidad), a la vez que reclama su parentesco con los discursos protagónicos de la modernidad, aquellos que afirman su prestigio en esa objetividad que, heredera directa de la Ilustración, permite a Occidente conquistar el mundo, en ese mismo momento, decimos, esa nueva literatura se ve destinada a encontrar un horror aún más denso que el atisbado por lo fantástico romántico.

Así sucede porque, en ese cruce –de la novela, el periodismo y el discurso científico– que va a cristalizar en el Naturalismo, aunque pueda no estar presente el Terror, aparece sin embargo la forma más pura de lo Siniestro: el Horror. Y he aquí lo más llamativo: lo que hace posible ese más directo e intenso acceso al Horror estriba en que mientras la literatura romántica del Terror se ha configurado en el despliegue de la tensión narrativa, en la puesta en suspenso de la amenaza de la emergencia de lo horroroso, en el discurso naturalista, en cambio, el horror mismo aparece ligado al hecho, a su facticidad, a la vez que independiente, en el límite, de toda trama narrativa y, por ello mismo, inquietantemente, vacío de significado.

Y bien, estamos hablando de Zola, sin duda, pero también de sus más radicales predecesores y continuadores: Kafka, Poe, Lovecraft. Y también Dostoievski, Conrad, James Joyce, Beckett. Es necesario comprender cómo el trayecto de la literatura naturalista, ese que va de Poe y Zola a Joyce, es la contrapartida del discurso de la ciencia: si ésta quiere someter todo al orden del código –las grandes taxonomías, botánicas, minera-

les, zoológicas, también el orden matemático– si no quiere, en suma, saber nada de lo Real (eso por lo que se han preguntado siempre los discursos que ahora son malditos, los discursos míticos, los religiosos y los filosóficos), la literatura naturalista percibirá el hecho, en su crudeza, como un desgarro del discurso por el que lo Real irrumpe.

Recapitulemos las líneas de emergencia de lo siniestro en los discursos del XIX. La literatura romántica –y su variante gótica– escoran el relato en el sentido del Terror –no tanto, digámoslo de paso, el del miedo–, ponen en suspenso –y así anotan– la proximidad del encuentro con lo siniestro –eso que causa Horror.

Por su parte, Zola y Poe encuentran el Horror por vías que ya no son las del Terror: lo acusan, lo describen, no pueden, pero intentan, fotografiarlo. (Joyce, incluso, lo conseguirá: si aquellos montaban en sus textos fragmentos de descripciones periodísticas, históricas y científicas, Joyce hará montaje de fragmentos de lo real: de ese flujo de palabras tendencialmente caótico que constituye el "monólogo interior" y que forma parte menos de la lengua –el sistema– que de eso que Lacan ha identificado como "*lalengua*" (1)). Y, por su parte, los poetas malditos lo acusan como experiencia de escritura.

EL MOMENTO DE LA FOTOGRAFÍA

De lo que estamos hablando: de que ha llegado el momento de la Fotografía. Se ha rasgado cierto velo y, al querer mirar más intensamente, al querer verlo todo de acuerdo con la exigencia enciclopedista de transparencia, se ha atisbado lo Real. El discurso novelístico es desde entonces portador de rasgaduras bien semejantes a la raja que crece en la fachada de *La mansión de los Usher*.

Si el horror está en el hecho, la fotografía podrá hacer mucho más que la literatura: no sólo lo describirá sino que, sobre todo, será su huella. No todo debe achacarse a la fotografía: ella llega puntual a la cita a la que ha sido convocada. Pero, en todo caso, su llegada posee sus propios efectos: esa huella que en la retina se traza y que, finalmente, por mor del proceso perceptivo, es tapada por un signo y por una gestalt –por una imagen icónico-delirante–, es capturada y hecha visible por la fotografía. Pues éste es el insólito efecto de la fotografía –lo radical fotográfico–: suspender por unos instantes la percepción e incluso, como Barthes supo percibir, agujerearla (el punctum) (2).

Instantes de suspensión del procesamiento perceptivo, pero instantes que retornan por la fijeza, por la congelación misma de la imagen fotográfica. La fotografía es el espejo de las cosas por que sólo ella es capaz de devolver su insondable estatismo, de congelar al infinito un instante del tiempo. Frente al realismo de lo verosímil –que es el realismo discursivo–, la fotografía, y tras ella el cinematógrafo, realizan el proyecto naturalista de un realismo radical: un realismo de lo real (¿no podemos leer en esta dirección la afirmación de Bazin según la cual la "*fotografía es ontológicamente realista*"? (3)).

Ahora bien: este nuevo realismo, por situarse en los márgenes –mejor: en las hendiduras y en los desgarros– del discurso –de ese dispositivo del que depende toda inteligibilidad–, conduce necesariamente a la ilegibilidad y a la asignificancia. Como en la experiencia del psicótico –que es, en sentido fuerte, experiencia de lo real–, el encuentro con lo real no mediado por el orden del lenguaje es un encuentro con lo informe, con lo ininteligible, con lo insoportable.

LA CRUELDAD Y EL CINEMATÓGRAFO

Stroheim, Eisenstein, Buñuel, Browning... cineastas –digámoslo a lo Bazin (4)– de la crueldad. Lo que quiere decir: cineastas que se enfrentan abiertamente –bajo el sino dramático de las vanguardias de la primera mitad de nuestro siglo– a eso que de cruel hay en la fotografía: una huella cruda, bruta, de ciertos instantes y de ciertos cuerpos impermeables, en su singularidad, a todo signo que pretenda nombrarlos. (De lo que hablamos: lo que importa de la huella –por lo que toca a lo real– no es el ser huella de algo –y, en tanto tal, funcionar como signo–, sino ser en sí misma huella, marca real de algo real).

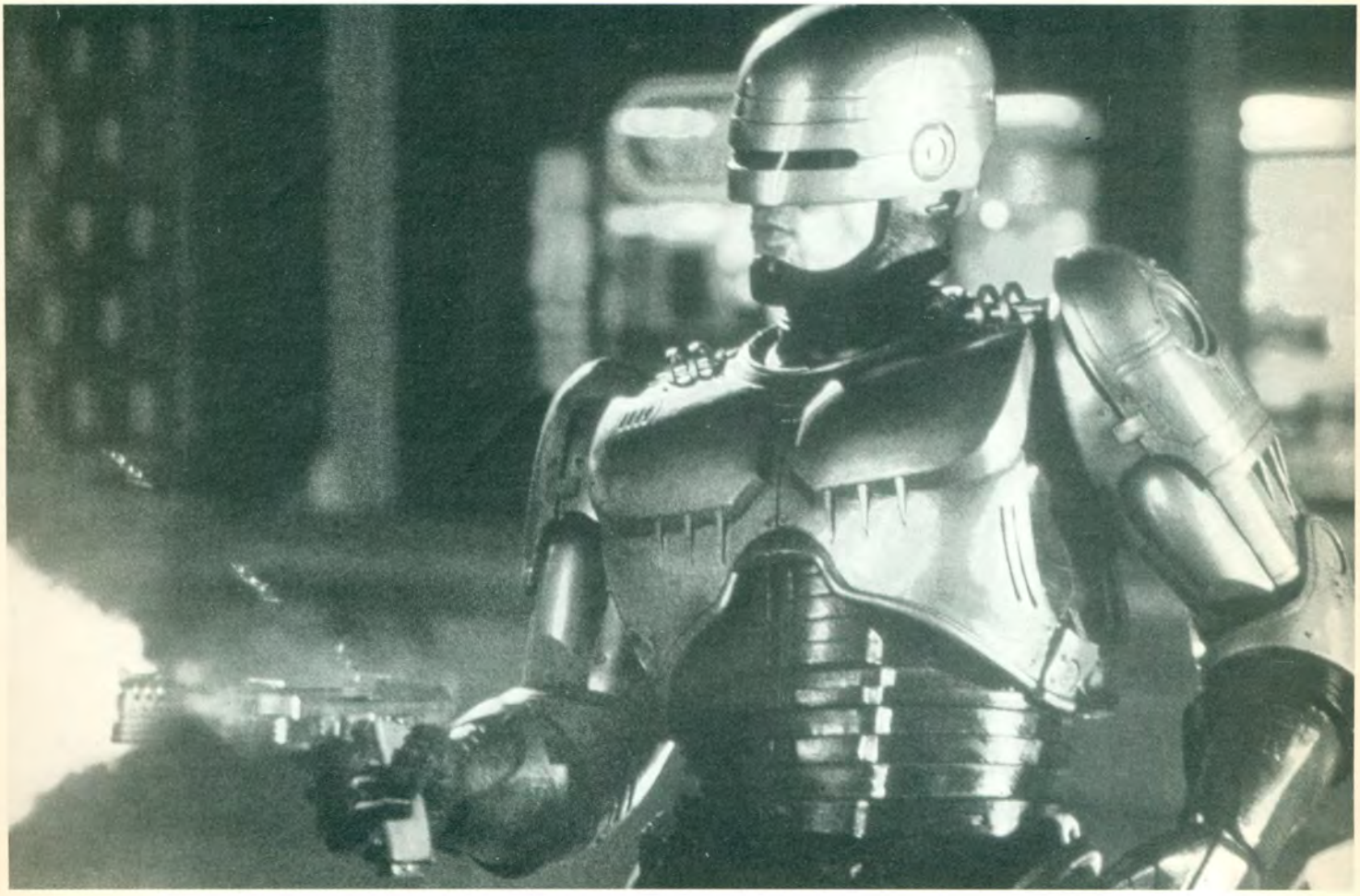
Sucede así porque la fotografía invierte los procesos que rigen en la lengua. Como se sabe, ésta, en virtud del carácter arbitrario de sus significantes, se deshace cómodamente, en sus usos comunicativos, de la materia de la expresión (no

(1) Jacques Lacan: *Aún, El Seminario 20*, Paidós, Barcelona, 1981, p. 166.

(2) Roland Barthes: *La cámara lúcida*, Gustavo Gili, Barcelona, 1982, p. 16.

(3) Bazin, André: "Ontología y lenguaje", en *¿Qué es el cine?*, Rialp, Madrid, 1966.

(4) Bazin, André: *El cine de la crueldad*, Mensajero, Bilbao, 1977.

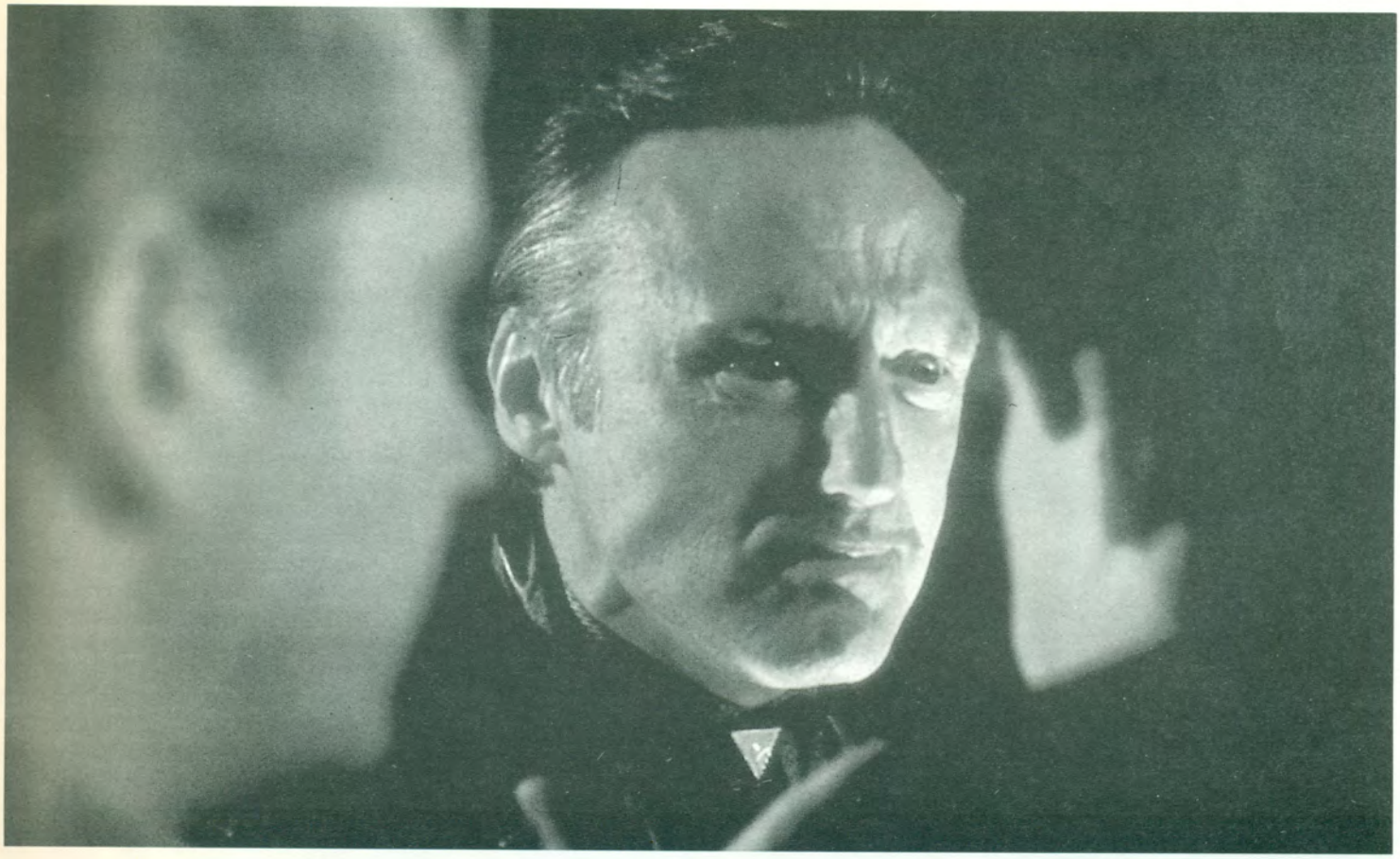


Robocop (Paul Verhoeven, 1987).

oímos la voz del que habla, oímos –entendemos– sus palabras, no el cuerpo –el grano– de su voz). Con la fotografía sucede lo contrario: incluso cuando pretende disciplinarse a fines informativos, impone, por encima de los signos que en ella puedan descodificarse, por encima de las imagos que, por mor de antología, en ella puedan ser reconocidos, su materialidad que, en tanto huella, lo liga –en el tiempo y en el espacio– a lo fotografiado. La huella es terca, muy terca: rabiosamente singular, extremadamente azarosa –incluso en las fotos más puestas en escena o en escenario: basta con que pase algo de tiempo, sólo el de una generación, para que reparemos en todas sus asperezas y azarosidades.

Lo radical fotográfico es esa terquedad de la fotografía: lo que se resiste a ser entendido y a ser reconocido. Lo que se resiste a ser entendido: eso que, por su singularidad y por su azarosidad, no puede ser nombrado por signo alguno –todo signo es necesariamente categórico: nombra una clase de objetos y, sólo en esa medida, construye un significado que puede ser transmitido. En castellano, sólo existe un signo «casa», pero infinitas fotografías de casas –en el límite, tantas como casas hay o pueden ser construidas. Buena parte de esas fotografías –pues no hay garantía de que todas– pueden ser reconocidas como casas –interpretadas, descodificadas, en suma, sometidas a un código de signos visuales–; pero en cada una de esas fotografías hay algo –su singularidad en el espacio y en el tiempo, vale decir, su azarosidad, su asignificancia– de la que ningún signo puede rendir cuentas.

Lo que se resiste a ser reconocido: aquello que se sitúa al margen de toda identificación y de todo afecto, aquello que no se somete a ningún patrón de lo ya visto y de lo deseable. Lo que se sitúa, en suma, fuera de toda economía deseante. O si se prefiere: lo radical fotográfico es lo que en la fotografía escapa al orden semiótico y al orden imaginario: lo que hace de ella huella de lo real. O si se quiere: huella real de lo real. Lo radical fotográfico es lo Real en la fotografía.



***Terciopelo azul* (*Blue velvet*, David Lynch, 1986).**

Pero esa es, a poco que sobre ello se reflexione, su sustancia o, si se prefiere, para reavivar viejos debates con un enfoque inesperado, lo específico de la fotografía. Y también, en la misma medida, lo específico del cinematógrafo.

Podría trazarse la historia de la fotografía, la del cinematógrafo y la de la televisión como, en lo fundamental, una misma historia: la historia de la subversión provocada en el ámbito de la representación por el estallido de lo radical fotográfico. Y la historia de todas las operaciones culturales tendentes a dominarlo, a restaurar de una u otra manera el buen orden de la representación, vale decir, el buen orden del discurso. De ahí la irrupción, en oleadas sucesivas, de las artes y sus herramientas en el ámbito de la fotografía y del cinematógrafo.

En un primer momento, como sabemos, los códigos pictóricos invadieron la fotografía hasta volverla casi invisible, una suerte de pintura primero para burgueses y luego para los domingos de los pobres. Mas, cuando mejor dominada parecía, estalló el cinematógrafo y con él, durante unos años –los de ese período que Burch ha identificado felizmente por su Modo de Representación Primitivo (5)–, una voraz expansión de lo radical fotográfico en cierta medida forzado por las circunstancias: no se contaba con códigos apropiados para neutralizar la expansión temporal de la huella fotográfica. Se intentó primero con el teatro, se reincorporó todo lo que la pintura podía ofrecer y, finalmente –y sólo entonces la cosa empezó a resultar viable–, se consiguió adaptar los códigos narrativos. Los años de transición, entre 1905 y 1915, podrían ser pensados como los años en los que el orden semiótico de la representación –el orden de la significación, en suma– consigue someter lo radical cinematográfico y dar nacimiento a un nuevo ámbito discursivo que bien podríamos denominar, por oposición, "fílmico".

Y nació así, quizás con el tiempo logremos apreciarlo en su justa dimensión, el último gran sistema de representación simbólico que Occidente ha logrado alumbrar: el Sistema de Representación Clásico de Hollywood. Y también, y en la misma medida –pues en ello estaba la llave de

(5) Burch, Noel: *El tragaluz del infinito*, Cátedra, Madrid, 1987.

Terciopelo azul (*Blue velvet*, David Lynch, 1986).

todo– el último gran conjunto de relatos de nuestra cultura.

Pero el tiempo estaba contado. A fin de cuentas, como hemos advertido, la fotografía no hacía otra cosa que acudir a su cita: realizaba el proyecto naturalista allí donde éste, modelado sobre los discursos de la objetividad, vaciaba al relato de su dimensión simbólica y, en esa misma medida, anunciaba su progresivo debilitamiento.

Desde la extinción del cine clásico, el cine incorporó su ritmo al de las vanguardias, participando, con su retardo progresivamente menor, de las mismas experiencias de investigación formal, de construcción del discurso, de reflexión sobre el artificio de la representación... Experiencias que, en su conjunto, participaban de una común perdida de la dimensión simbólica del discurso y, en esa misma medida, de una común incapacidad para narrar.

LO RADICAL FOTOGRÁFICO VS. EL RELATO

Pero también las vanguardias han terminado. Y, en los campos más variados de nuestro paisaje urbano, lo radical fo/cinema/tográfico se impone cada vez más autónomo de todo orden discursivo: en los diarios de información, en la prensa amarilla, en las revistas del corazón, en la información televisiva... se acredita el triunfo del proyecto naturalista, aunque no necesariamente de las buenas intenciones de quienes lo protagonizaron en sus orígenes: al margen de todo discurso, o manteniendo la presencia de éste tan sólo como coartada, la imagen fotográfico/fílmico/electrónica se entrega a un uso puramente espectacular y, en la misma medida, semánticamente vacío –asignificante– y visualmente pornográfico.

Pero adviértase que la pornografía de la que ahora hablamos casi nada tiene en común con la que, en otro contexto, se identificara como género literario. Pues no concede lugar a las palabras ni al relato: todo en ella es mostración del cuerpo en su inmediatez y en su brutalidad. Los cuerpos

abiertos, desgarrados, despedazados, fragmentados por el plano detalle de los que se alimenta el espectáculo pornográfico –en televisión, bajo la coartada de lo informativo, en las salas X, ya sin coartada alguna, pero también en multitud de espacios intermedios– imponen su presencia al margen de todo orden discursivo, a modo de hechos brutos, matéricos, primarios.

(La expansión de lo radical fotográfico se descubre así como la contrapartida, la otra cara, de la dificultad de narrar que padece nuestra contemporaneidad).

Y por este camino, lo que en el proyecto de inteligibilidad universal reinante desde la Enciclopedia se quería objetivo, se descubre finalmente como inmanejable. A la vez innominable e inimaginable: no hay palabras para nombrarlo, pero tampoco imágenes que permitan reconocerlo; se impone en su brutalidad fotográfica, se trate del plano detalle de una herida abierta o de los genitales de un cuerpo anónimo. En el límite, sometidos a la economía del inserto y del plano detalle, los cuerpos desgarrados resultan finalmente irreconocibles: la imagen, totalmente invadida por lo radical fotográfico, se vuelve ininteligible.

Y, sin embargo, se trata en lo esencial de las mismas imágenes con las que trabaja la ciencia. Se olvida con frecuencia la estrecha relación entre el desarrollo de la ciencia moderna y esa amplitud del campo de la visión que la fotografía, junto al microscopio, al telescopio, los rayos X y todos aquellos otros artefactos capaces de impresionar huellas visuales de lo real, ha hecho posible.

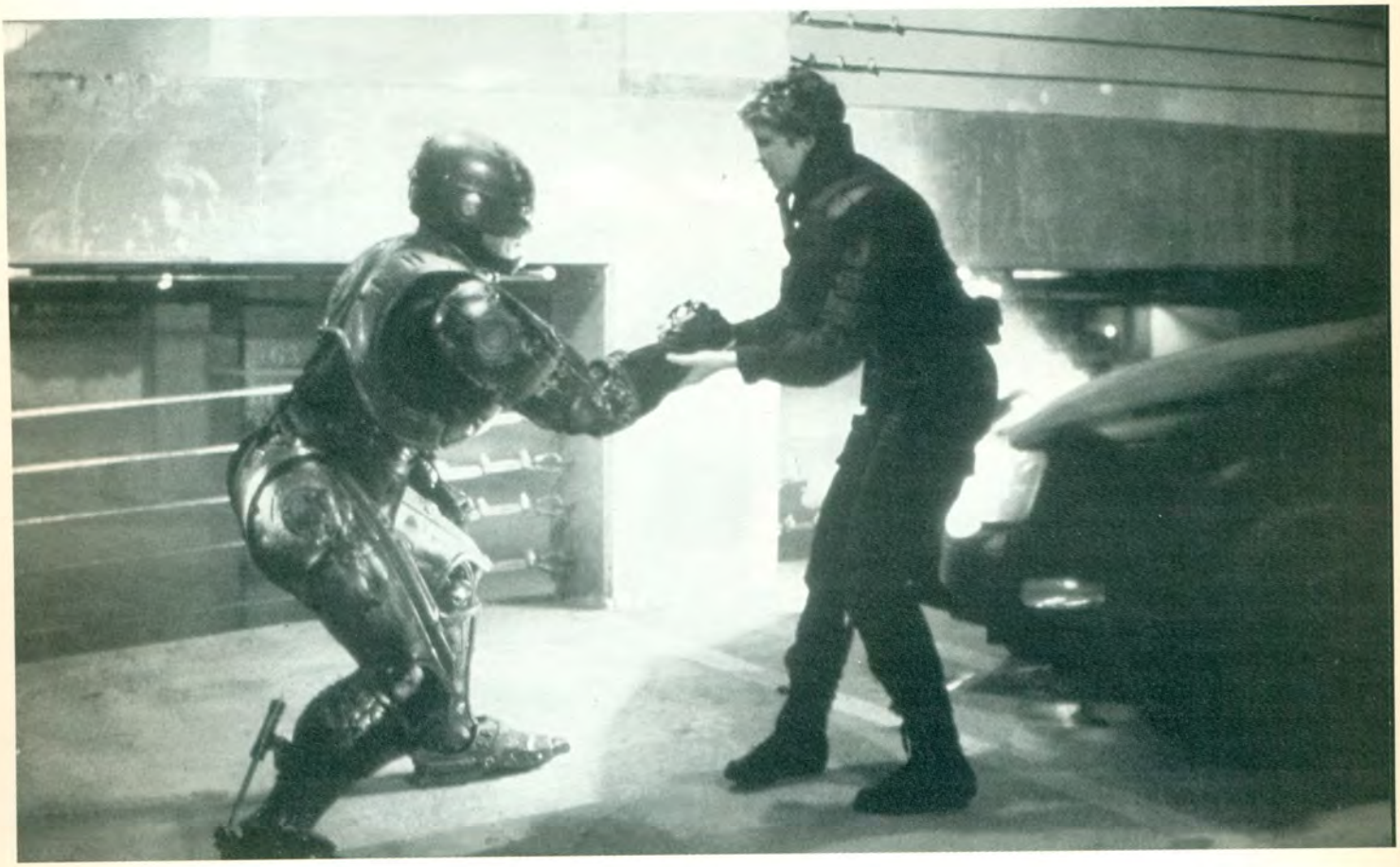
Muchas de las fotografías de revistas como «*Interwiew*» podrían funcionar indistintamente como imágenes de exploración científica, como planos de un moderno film de porno/terror o como insertos de un programa informativo de televisión: su intercambiabilidad permite trazar con bastante precisión la geografía de ese encuentro contemporáneo con lo real que denominamos lo radical fotográfico.

Por su parte, la ciencia se defiende de su latencia siniestra a través de una inmensa semiotización –poner nombres, diseñar teorías, construir nuevos códigos científicos que permitan volver nominables e imaginables esos nuevos dominios de la visión que escapan a la escala humana –es decir: tanto a la escala de lo imaginable sobre el modelo identificatorio (la gestalt) del cuerpo humano, como a la escala de lo nominable por el lenguaje (el significante) cotidiano. Semiotización tan intensa como poderosa: sus logros van desde la dominación tecnológico-mercantil del universo a la capacidad de curación médica de nuestra civilización. Pero, en todo caso, semiotización de estructura obsesiva, que, incapaz de dimensionar simbólicamente esos encuentros con lo real, los tapa de manera compulsiva bajo el discurso de la razón tecnológica.

(Resulta sorprendente el desacuerdo entre la tremenda relevancia social de las grandes figuras de la ciencia contemporánea y el desinterés por las reflexiones fisiológicas que esos mismos científicos se han visto en la necesidad de articular. Y, sin embargo, de una perentoria necesidad se trata: la de intentar suturar en el orden de lo simbólico el desgarro producido por su experiencia del abismo que les ha sido dado conocer en esos instantes de absoluta suspensión del sentido en el que el encuentro con lo real carecía todavía de una teoría –de un código, de algunos discursos– con que neutralizarlo.)

La ausencia de esa sutura simbólica, el vacío en la dimensión de la palabra, la imposibilidad misma del relato –el relato es por antonomasia el ámbito de la palabra simbólica– se manifiesta entonces, más allá del espacio discursivo y objetual de la razón tecnológica, en los ámbitos de los discursos audiovisuales, fotográficos, fílmicos, televisivos, con rasgos insistentemente psicóticos.

Repitamóslo: en esos terrenos donde el control de la razón tecnológica cesa, en los ámbitos de la representación y el arte, la realidad parece haber estallado, haber perdido su tejido discursivo e imaginario: los discursos se descubren fragmentados, rotos, cuando no sometidos a la aleatoriedad violenta del mando a distancia; los relatos se hipertrofian de manera culebrónica, instalándose fuera de toda restricción códica y, por ello, de todo patrón de verosimilitud, cuando no se disuelven en una sostenida incertidumbre. Se impone lo aleatorio, lo azaroso, lo asignificante, en un paranoico espectáculo de lo real-paranoico, porque el espectador de lo radical fotográfico se inmuniza de lo que polariza su mirada en la asep-



***Robocop* (Paul Verhoeven, 1987).**

sia confortable de la sala cinematográfica o, mejor aún, en la cotidiana clausura espacial de su cuarto de estar: las huellas de lo real quedan siempre retenidas tras una pantalla que inmuniza de toda contaminación.

Nada tan revelador de todo ello como el moderno cine de terror: *Psicosis* (y 2, 3), *Alien, Sonámbulos, Stalker, Sacrificio, Posesión, Robocop, La mosca, Videodromo, La matanza de Texas, Blue Velvet, El exorcista, Los pájaros, Pesadilla en Elm Street* (y 2, 3, 4.)... Relatos todos ellos cuyo suspense se desplaza del plano narrativo (de la tensión en la demora de cierto suceso) al plano escópico (a la tensión en la demora de determinada imagen). Lo siniestro invade la imagen a la vez que el universo narrativo experimenta un proceso de descomposición, un resquebrajamiento de su estructura de verosimilitud que, en el interior mismo de los films, es explícitamente identificado como psicótico, la locura se ha convertido, finta final de la paradoja, en el gran tema de este siglo en el que se percibe el agotamiento de la episteme enciclopedista.

Freud describía así la literatura fantástica, asociándola a la experiencia de lo siniestro (puede que Todorov olvidara haber leído el trabajo freudiano):

"El poeta provoca en nosotros al principio una especie de incertidumbre, al no dejarnos adivinar... si se propone conducirnos al mundo real o a un mundo fantástico, producto de su arbitrio."

"Lo siniestro se da, frecuente y fácilmente, cuando se desvanecen los límites entre la fantasía y realidad; cuando lo que habíamos tenido por fantástico aparece ante nosotros como real..." (6).

Esa incertidumbre entre lo real y lo fantástico pone en cuestión la estructura misma de la realidad. En el lector esa incertidumbre se manifiesta como terror ante el desvanecimiento del orden del mundo, a su resquebrajamiento psicótico en una proliferación desordenada de imágenes del horror.

(6) Sigmund Freud: "Lo siniestro", en *Obras completas*. Nueva Visión, Madrid, p. 2491.

www.gonzalezrequena.com