

Jesús González Requena

## *Occidente. Lo transparente y lo siniestro*

Pensar algunos de los discursos que configuran nuestro presente: tal es la tarea que proponemos en lo que sigue.

Nos ocuparemos, entonces, del Discurso Cibernético y del Discurso Artístico. El último en tanto discurso de la representación. El primero como síntesis de la convergencia entre el discurso económico y el discurso científico. Pero no tanto en la perspectiva de establecer sus diferencias, como en la de anotar sus cadencias comunes. Pues son ellas las que algo pueden decirnos sobre nuestra contemporaneidad. Serán necesarias, en cualquier caso, algunas consideraciones preliminares.

### **Frente al discurso: dos perspectivas**

Los discursos pueden ser abordados desde dos perspectivas. Una, inmanente, atiende al estudio de los modelos sintácticos, lógicos y gramaticales que los generan, como al de los que, en su interior, pueden configurar. Levanta acta, en suma, de las estructuras de las que el discurso se reclama y de las que configura en tanto espacio de una cierta productividad semiótica. Ésta es la perspectiva del análisis, que proclama justamente la científicidad que su inmanencia –en el sentido saussuriano– le concede.

La segunda perspectiva es la de la interpretación. Puede ser esotérica –lo ha sido muchas veces–, pero también puede alinearse en el proyecto de racionalidad de la ciencia occidental, y en cuanto tal conocer de criterios de control que le conceden un estatuto científico. Deberá, en todo caso, orientarse en relación a la filosofía, y en ello desbordará los límites que se impone la pers

pectiva analítica, aun cuando trabaje –y deberá hacerlo para escapar al esoterismo– con los procedimientos de análisis que aquélla configura. Anotémoslo de paso: la distancia que separa a la interpretación racionalista de la esotérica es la misma que trazó el inevitable desacuerdo entre Freud y Jung, entre Marx y Proudhon, y, más generalmente, entre la filosofía y la mitología.

Conociendo los procedimientos del análisis inmanente, la interpretación racionalista no puede en cualquier caso limitarse a su ámbito: no sólo analiza, sino que también lee y, al hacerlo, asume la interrogación sobre el sujeto involucrado en esa lectura. Es así, en este movimiento, donde la Filosofía resulta necesariamente involucrada. Pues, anotémoslo desde ahora, el saber que incumbe a la filosofía es el saber del Sujeto.

### Filosofía, Ciencias, Sujeto. El Perfil

La Filosofía es un lugar móvil: en ello se diferencia de las Ciencias que se definen por la delimitación de su espacio: tanto empírico –cierta gama de objetos– como teórico –cierta dimensión conceptual–. La filosofía, en cambio, se desplaza, pues siendo saber sobre el Sujeto, debe interrogar lo que las Ciencias de él pueden perfilar en las dimensiones de conocimiento que constituyen.

Perfilar, decimos, pero esta palabra no quiere ser metafórica: el Sujeto no está nunca en los espacios de conocimiento que las Ciencias constituyen y, sin embargo, algo tienen que ver con él. Muy precisamente: su perfil: el perfil de su ausencia en todo espacio y en todo enunciado constituido.

Es la tarea de la Ciencia construir objetos: objetos de conocimiento. Y ello requiere una disciplina de eficacia probada: la exclusión del sujeto: toda ciencia nace del olvido de su origen, es decir, del acto de enunciación que la inicia. Así pues, el Sujeto no está, pero deja su perfil en el objeto al que esa ciencia se dedica. Como si se sospechara que, para que pueda haber objeto, fuera necesaria la eclipsación del sujeto.

Es así como la dialéctica del sujeto y el objeto, tal y como la reconoce la epistemología o la psicología del conocimiento, descubre su otra cara que ya no es la del conocimiento mismo, sino la del deseo que lo alimenta. Así, la evacuación del sujeto que permite la objetividad en el conocimiento del objeto encuentra su correspondencia en el plano del deseo: el Sujeto evacuado por el procedimiento metodológico que ha de garantizar Objetividad, corresponde bien a la eclipsación del Sujeto en la constitución del Objeto de su Deseo.

La dialéctica del deseo es la de la carencia: el Sujeto radica en esa carencia en la que se constituye, a la vez que su deseo constituye el Objeto que –imagina-

riamente– debiera colmarla. De ahí la eclipsación: la postulación del Objeto por el deseo del Sujeto pasa por el borrado del carácter constitutivo de la carencia.

En la dinámica imaginaria del deseo, el Sujeto se esconde tras el Yo y sólo reconoce una carencia funcional: si hay objeto posible es porque la carencia no puede ser esencial.

Se hace así visible la correspondencia: la objetividad excluye al sujeto para acceder al conocimiento del objeto, como el deseo eclipsa al sujeto –su Carencia– para configurar su objeto.

Tal es, pues, el perfil que nos interesa: ese del Sujeto que se dibuja en los ámbitos de objetividad que las Ciencias constituyen.

La Filosofía entonces, por interesarse por el saber del Sujeto, se desplaza de manera diferente según las épocas, persiguiendo la densidad nueva que ese perfil alcanza, en cada momento, en unas u otras ciencias.

La Filosofía se diferencia esencialmente de las Ciencias en que no tiene objeto ni espacio. Si se desplaza por los espacios que las ciencias constituyen –espacios de conocimiento–, es porque los objetos que los configuran –el espacio de una ciencia es el acotado por las manifestaciones empíricas que responden al objeto teórico que ha configurado– devuelven un cierto perfil del Sujeto. La Filosofía, entonces, se sitúa del otro lado de la barrera –pero que esta vez es el lado del toro–: lejos de excluir metodológicamente al sujeto, es en él en lo que se interesa. Y porque se interesa por el Sujeto –por su saber–, carece de objeto; entiéndase esto bien: el sujeto no puede nunca ser tomado por un objeto; a ello se debe el que no pueda ser objeto de conocimiento científico.

### El trabajo de la Ciencia y los procedimientos de la Filosofía

Y bien, porque es el perfil del Sujeto lo que le interesa, la Filosofía atiende mucho más a los momentos inaugurales –o reinauguradores– de las ciencias que a aquellos otros en que sus maquinarias se hallan consolidadas. Es éste un hecho significativo que mucho puede aclararnos de los procedimientos de la Filosofía.

El trabajo de la ciencia es en buena medida trabajo del lenguaje o, si se prefiere, trabajo semiótico: construye teorías, modelos, con herramientas que son básicamente las del lenguaje en su dimensión más precisa: los conceptos. Así pues, en primer grado, los científicos construyen discursos –en ocasiones extraordinariamente precisos, matemáticos: los números también son sig

nos- eficaces: capaces de dominar segmentos de lo real, de configurar una realidad ordenada y controlable.

Por ello, los discursos de la ciencia son especiales; lo hemos dicho, los identificamos como modelos, como teorías sometidas a exigencias de extraordinaria precisión que bien los diferencian del resto de los discursos. Conviene detenerse en su especificidad semiótica –la que se refiere no a los referentes que constituye, sino a sus procedimientos formales, inmanentes a su tejido discursivo–. Podemos resumirlos así:

1. Precisión denotativa de sus signos –conceptos científicos–, que bien se manifiesta en la exigencia de definición.
2. Para ello, el discurso científico define con precisión los códigos –de los que se espera que sean precisos, rigurosos, cerrados, unívocamente denotativos– que lo sustentan.
3. Extrema y explicitada gramaticalización no sólo de sus enunciados, sino del discurso en su conjunto. El Método Científico ¿no es acaso un patrón de gramaticalidad para los discursos científicos en su integridad?
4. La coherencia denotativa exigida es, pues, gramatical y, tendencialmente, algebraica –el modelo matemático priva necesariamente.
5. En el límite, tiende a cerrarse en forma de código. Una teoría bien construida es, después de todo, un código –un programa, en el sentido cibernético– para la generación de programas de uso de ciertos objetos –esto es la tecnología: patrones de programas de uso fundados por teorías científicas.

En la misma medida en que el discurso se cierra en código, en conjunto de enunciados no sólo gramaticales en sí mismos, sino gramaticalizados en sus relaciones, la enunciación se eclipsa y con ella el Sujeto.

Del Sujeto sólo queda, pues, su perfil, pero es un perfil invertido: el objeto es el perfil invertido de la carencia que tapa.

Y bien, porque la Filosofía se interesa por el Sujeto, ha de interesarse, en el trabajo de las Ciencias, por el proceso de enunciación en que se originan y que es eclipsado en el mismo momento en que se constituyen.

De ahí que la Filosofía atienda especialmente a esos periodos de incertidumbre en que cierto orden de discurso solidificado se conmueve ante la emergencia de una nueva teoría y, con ella, de un nuevo objeto. Cuando el objeto apunta, cuando todavía no ha cristalizado: ése es el tiempo en el que mejor se percibe el perfil del sujeto.

## Lectura

Han aparecido ya algunas de las figuras mayores: la Carencia, la Eclipsación, la Incertidumbre. Figuras mayores de la Lectura, en tanto interrogación –que ya no sólo análisis– de los discursos.

La Lectura, aun cuando no desdeña las disciplinas de análisis, interroga en el discurso al Sujeto. Es decir: se interroga en el discurso. Este «se», este momento reflexivo consustancial a la interrogación (interrogar es siempre interrogarse, en ello diferencia su matiz del preguntar, eso que hace el que ya sabe –el que cree saber– la respuesta) acusa la posición del Sujeto.

Por todo ello, la Lectura –a diferencia del Análisis– es tarea destinada a encontrarse con la Filosofía: su objeto no es el discurso en su positividad –sistema de enunciados– sino esa su negatividad que traza el perfil del Sujeto. Pero, es justo reconocerlo, eso ya no es un objeto: sólo un Perfil.

## El Discurso Cibernético

El Discurso Cibernético: realización extrema del modelo de la comunicación como circulación de información, pero realización no menos extrema del modelo semiótico allí donde converge con aquél: orden del signo plenamente funcional, del código como perfecta estructura de significantes. La eficacia ya no es una metáfora: los ordenadores gobiernan el tráfico de las ciudades, elaboran los planos que conformarán las estructuras de los edificios e, incluso, comandan las naves que permiten al hombre llegar a la Luna.

También, en no menor medida, discurso de la Transparencia: los signos que el ordenador conoce son signos puros, significantes plenos en su diferenciabilidad, en su inmaterialidad: en tanto ahí no hay cuerpo –nada cabe del cuerpo de las palabras–, ninguna materia se resiste. El lenguaje del ordenador es el de los números, con la nitidez de ese orden discreto que nada conoce del continuo de lo real. Y así sucede que, aun cuando se viste con la apariencia de las palabras, se percibe bien cómo sus signos –expresivamente llamados comandos, funciones, operadores– nada poseen del espesor del texto.

Y en otro sentido: realización del sueño neopositivista de un discurso puramente gramaticalizado: mero encadenamiento de enunciados, diríase que el lenguaje del ordenador se reabsorbe todo él como código (como lengua): para la máquina no existe el sentido, sino tan sólo el significado lexicalmente definido y gramaticalmente articulado.

Podríamos decir, en este sentido, que el ordenador es idiota, pues nada sabe, aun cuando entiende todo mensaje que se amolde a su lengua –a su programa: su código, su gramática.

La mejor prueba es su ceguera: cuando trabaja sobre lo real (sea interpretándolo –detectar sismos u otros cambios de equilibrio–, sea configurándolo –diseñando un proceso de producción–) lo hace desde la más extrema ceguera: sólo entiende –y sólo proyecta– lo que se amolda a su lengua, lo que está prefigurado en su código –en su programa.

Así, esto es lo que en él no cabe: el Tiempo, el Sujeto, el Deseo.

Siendo todo en él sincronía –tal es la condición de su extrema eficacia: la definición de un estado lógico permanente, inmune a toda azarosidad– puede medir el tiempo, pero jamás puede inscribirlo. Queremos decir: en la medición del tiempo, nada queda de su ser.

Sin tiempo ya no hay lugar para el Sujeto –pues todo sujeto nació un día y tiene su tiempo contado, que no medido–. Como tampoco puede haberlo en un discurso que desconoce toda incertidumbre que se pueda abrir más allá del campo clausurado por su gramaticalidad.

Se objetará que el sujeto tiene su lugar discursivo en el acto de programación –de escritura de programas–, pero al hacerlo se olvidará que el discurso del programador borra la singularidad de su acto en el mismo momento en que se cierra en programa, descubriéndose código de segundo grado, sistema plenamente gramaticalizado que se ofrece como matriz generadora de programas de uso.

Después de todo, no hay Sujeto porque no hay Representación: el Discurso Cibernético no conoce otro espacio ni otro tiempo que el genérico e intemporal, como el del manual de instrucciones de cualquier electrodoméstico: una conjugación verbal en presente que nada tiene que ver con el aquí-ahora porque no es más que la expresión articulada del infinitivo.

Y no hay deseo, es huero decirlo, porque si no hay Sujeto, no hay Carencia ni objeto de deseo.

En suma: tanto más idiota, tanto más eficaz. Y, como sabemos, su eficacia informa cada vez más segmentos de nuestra realidad cotidiana: desde la producción a la ordenación del territorio, y a los procesos de comunicación –de mercancías y de mensajes.

Pero es en todo caso una idiotez gélida. El orden inapelable de los discursos cibernéticos no tolera inscripción alguna de los individuos: no tolera muescas. Es, además, totalmente inmune a las marcas del tiempo: éste sólo puede

destruirlo, pero nunca dejar en él sus marcas: dadas las propiedades de los soportes de la información que el ordenador maneja, ésta está presente o ha desaparecido, sin posibilidades intermedias de erosión.

Y así, en el individuo, la extrema eficacia se manifiesta también como la extrema alienación en el lenguaje: llamémosla alienación sintáctica. En ningún otro lugar el individuo percibe más nitidamente eso que intuye tantas veces en su vida cotidiana: que las palabras que pronuncia, que los discursos de los que participa, están huecos: que son tan coherentes y funcionales como huecos, inmunes a su experiencia. Que, de alguna manera, pertenecen tan absolutamente al código que en nada a él pueden pertenecerle.

### Una latencia paranoide

Al menos en un cierto sentido el Discurso Cibernético realiza el proyecto de la ciencia occidental: el de la constitución de un discurso objetivo, es decir, absolutamente gramaticalizado y, a la vez, extremadamente eficaz. (Pues después de todo, en la práctica, ninguna otra cosa quiere decir objetividad, sino la propiedad de un discurso rigurosamente gramaticalizado y capaz de producir efectos previsibles sobre ciertos segmentos de lo real.)

Realización, entonces, de la propuesta enciclopédica –por lo demás, la Enciclopedia cabe en un ordenador–: el mundo eficazmente modelizado, ordenado por un lenguaje lógico, preciso, denotativo: lo más parecido a ese lenguaje universal demandado por el neopositivismo.

El Discurso Cibernético manifiesta así ejemplarmente la episteme que anima el proyecto de la ciencia moderna desde la Enciclopedia al Neopositivismo. Proyecto –y episteme– cuyo precio histórico fue una ruptura con la Filosofía –la renuncia a toda interrogación por el saber del Sujeto– que, a lo largo del proceso, recibiría diversos nombres: materialismo, empirismo, positivismo...

Pero en el énfasis de esa renuncia es posible leer una latencia paranoide: se manifiesta bien en la crispación ante toda proximidad del Sujeto. La demanda de objetividad, allí donde se convierte en denuncia de toda subjetividad –y donde, en su manifestación tecnológica, se configura como exigencia exclusiva de funcionalidad– apunta hacia una escotomización, en el discurso, de toda dimensión de opacidad: así, finalmente, la Transparencia se convierte en la divisa suprema de esta episteme.

Pues uno es el postulado latente: que todo puede ser entendido, que todo puede ser reducido por el discurso científico, en la medida en que progrese en su gramaticalización, en su modelización eficaz de lo real.

Configuración entonces de una realidad absolutamente informada –y finalmente informatizada–, totalmente sometida al orden del signo en tanto portador eficaz de información. La materialización de este proceso pasa evidentemente por el desarrollo de la producción industrial –seriada, tecnológica, gramaticalizada– y debe alcanzar a la totalidad del espacio. A mediados del XIX, cuando la burguesía siente su poder por fin libre tras la consolidación de su nuevo Estado, el proyecto comienza a materializarse en la ciudad (Haussman). Y ya en el Siglo XX habrá de extenderse al conjunto de la naturaleza, como lo manifiesta bien en esa encomiable figura de nuestra posmodernidad que es el Parque Natural.

Toda una cruzada contra la experiencia (el encuentro irreductible del sujeto con el tiempo irreversible y azaroso del aquí-ahora: el encuentro con lo Real) que si en algún lugar se manifiesta más ejemplarmente es en el Experimento Científico –y luego, a otra escala, como producción tecnológica–: someter un segmento de lo real, en un instante del tiempo, a un discurso que lo antecede y lo prefigura; es así como el experimento demuestra: un segmento de lo real ha sido tachado, vuelto absolutamente previsible. Totalmente gramaticalizado, en suma.

#### **Discurso del Arte, Discurso de la Ciencia**

Pero sin duda el Discurso Cibernético no es el único discurso de nuestro presente. Hay otros, y los hay necesariamente, pues a ellos compete hacer espacio para aquello que el Discurso Cibernético excluye. Lo hemos identificado: el deseo, el tiempo, el individuo, lo singular, la experiencia.

Sería necesario reparar detenidamente en la solidaridad histórica del Discurso de las Ciencias y del Discurso Artístico. De hecho, ambos emergen en paralelo en la arena de la historia, y sus respectivos espacios irán definiéndose de manera íntimamente relacionada.

No es casualidad que el positivista, cuando rechaza aquellos discursos que se quieren teóricos pero que no se ajustan a lo que él entiende como la disciplina de objetividad científica, los rechaza por literarios. Y es que en el mismo momento histórico en que quedó constituido el paradigma de objetividad, todo el ámbito de la subjetividad excluida fue destinado al espacio del Arte.

Del Arte, decimos, que no de la Filosofía: la historia de las ciencias en el siglo XIX, esa misma que anunciara la Enciclopedia, es también la historia de la disolución de la Filosofía –el prestigio de la epistemología en nuestro siglo no debe llamar a engaño: muestra bien cómo aquella ha sido reducida a mera metalingüística de las Ciencias–. Como si todo conocimiento aceptable sólo

podiera provenir de las ciencias, y la filosofía debiera quedar reducida a un espacio de reflexión metodológica que sólo pudiera alimentarse de la reflexión sobre los códigos y conocimientos que aquéllas han constituido.

Así pues, espacio de la Objetividad frente a espacio de la Subjetividad; el Discurso de la Ciencia frente al Discurso del Arte. Ambos, por lo demás, nacen y afianzan su espacio demarcándose del Discurso Religioso –es decir: de la variante moderna del Discurso Mítico–. La figura de Leonardo da Vinci atestigua bien este común origen –a lo largo de los siglos otras, como las de Goethe o Eisenstein, volverán a atestiguar esa inevitable solidaridad.

La Ciencia, lo hemos dicho, excluye todo rastro de experiencia y, por ello mismo, crea su espacio de objetividad rechazando toda apelación a lo sagrado. Y el Discurso Artístico nace, siguiendo la misma cadencia, cuando los discursos de la representación –relato, pintura, poesía, escultura, música, teatro, danza...– se laicizan, se vacían progresivamente de simbología religiosa, para reclamarse de una escala humana.

Pero estos dos discursos, destinados a ocupar el espacio en el que antaño reinara el Discurso Religioso, no son equipotentes. Habiendo nacido con el orden capitalista mismo, su poder desigual es proporcional a su grado de articulación con ese mismo orden. Y no debemos olvidarlo: el Discurso de la Ciencia es el reclamado por las fuerzas productivas para su expansión incesante. Así, el espacio del Arte es, inevitablemente, el espacio de un gueto: el definido por exclusión desde el discurso que, tras la desaparición de la Religión, vertebraba la realidad contemporánea. Un espacio, pues, necesario, pero subalterno y acotado: el París de Haussman poseía también buhardillas para la bohemia.

El discurso que dicta es en suma el de la Ciencia, el que configura la geografía de los espacios discursivos, al igual que el orden económico capitalista configura la geografía del nuevo orden político mundial. El lugar del Arte es entonces definido –y acotado– como lugar del sentimiento, de la pasión, de la subjetividad.

#### **Discurso Artístico: las Vanguardias contra lo Verosímil**

Durante un tiempo, todavía ilustrado, se creyó que el arte de la nueva era debía ser clásico, para mejor confirmar la armonía que, proveniente de la razón científica, habría de alcanzar al universo humano. Pero en el mismo momento en que la gran maquinaria de dominación burguesa emergió a la superficie, en los comienzos del siglo XIX, se extendió entre los artistas el sentimiento de que lo clásico se había vuelto imposible. El primer gran síntoma de ello llegó bajo la forma del desgarramiento romántico.

De hecho, el Romanticismo asumirá decididamente el espacio que el paradigma científico había definido para el Arte: espacio, lo hemos dicho, del sentimiento, de la pasión, de la subjetividad. No es casualidad entonces que Goethe, el más grande artista ilustrado, tras intentar retener el modelo armónico del hombre humanista, científico y artista, a la vez creador de conocimiento y de belleza, estuviera destinado a ser el gran inaugurador del Romanticismo –pero, después de todo, ya el propio Leonardo, en el vértice mismo del Renacimiento, fue testigo de un latente desgarramiento entre esas dos grandes dimensiones discursivas de la emergente modernidad, la científica y la artística.

En todo caso, como sabemos, con el Romanticismo comienza la historia de las Vanguardias artísticas.

De la pluriforme y muchas veces divergente experiencia de las vanguardias se puede, al menos, extraer un motivo común: el rechazo de los discursos verosímiles. No es ésta, si se medita en ello, una hipótesis rebuscada: en los mil manifiestos de los movimientos vanguardistas se reconoce en seguida un común rechazo hacia la pintura realista y/o histórica, hacia el drama burgués, hacia los relatos psicológicos, hacia todos esos modos de representación que, herederos de cánones perfilados desde la Ilustración, imponen su reinado en el XIX constituyendo los discursos reconciliados de los que la burguesía, clase reinante, se dota para reflejarse en un espejo suficientemente adobado.

Así debe, pues, ser entendido el rechazo de lo verosímil: la conciencia de que los modos de representación dominantes, en la literatura como en la pintura, en la música como en el teatro, se han convertido en discursos convencionales, pulcros retratos de la clase que se afirma en su proyecto de dominación social a la vez que pierde –así lo viven los artistas– toda dimensión de autenticidad. Discursos artísticos, en suma, que, por ser en exceso verosímiles, terminan siendo percibidos como huecos.

Los hombres de la vanguardia, independientemente de las tan variadas formas en que lo expresan, comparten la impresión de que la verosimilitud, en la misma medida en que se descubre tan próxima a la convención, es algo bien diferente de la verdad. El discurso verosímil es, antes que nada, convencional y, por eso mismo, seguro, previsible, fácil instrumento para que en torno a él los individuos realicen plácidos juegos de comunicación y de seducción.

De hecho, la clase burguesa que a lo largo del siglo XIX y buena parte de éste constituía el público asiduo de unas obras que, a ciencia cierta, le pertenecían, participaba engrasadamente de estos mecanismos: no sólo encontraba en ellas modelos útiles (suficientemente ajustados a la complejidad del nuevo universo industrial) en los que pensar su vida cotidiana, sino que vivía el mundo del arte –de sus galas, de sus encuentros, de sus exposiciones o de sus

estrellas– como algo fascinante, es decir, seductor (por carecer de la distancia suficiente respecto a muchas de esas parafernalias, nos es todavía difícil a los contemporáneos reparar en la singularidad histórica de tales mecanismos, inexistentes en largos siglos anteriores de la historia del arte).

Tanta verosimilitud, pues, como ausencia de autenticidad. Tal es el juicio sumario que las vanguardias formulan sobre el arte que les precede.

Frente a ello, su gesto de rebelión plantea con radicalidad y vehemencia la cuestión del sentido del arte; es decir, de la experiencia artística como ámbito donde se formula una interrogación sobre la verdad. Sobre la posibilidad de sustentar una palabra –un signo, un gesto, una huella– verdadera: una que escape al ámbito de lo convencional, de lo siempre repetido, de esa palabra de todos que, siendo tan razonable, no es ya de nadie sino tan sólo del código, y que, por ello, finalmente, termina reduciéndose bajo la forma de un signo meramente convencional hasta suprimir toda posibilidad de experiencia.

### Dos direcciones

En este contexto, la vanguardia seguirá dos direcciones que bien pueden ser entendidas como dos maneras diferenciadas de manifestar un común repudio de lo verosímil.

La primera de ellas apuntará hacia la desarticulación del tejido sintáctico del discurso en un movimiento analítico-destructor que, en ciertos casos, pero no en todos, dará paso a un ulterior movimiento constructivo. Los artistas que pueden ser reconocidos en esta corriente afirman la dimensión cognitiva de su tarea: la experimentación, la investigación tanto práctica como propiamente teórica, constituirán no sólo –y muchas veces no tanto– nuevos procedimientos del trabajo artístico, como formas que expresan la ideología en la que piensan su actividad. Poéticas, en suma, de la deconstrucción/construcción entre las que bien puede reconocerse el Cubismo, el Constructivismo, el Funcionalismo –y más tarde, en esa segunda edición rebajada que constituyen las vanguardias de la postguerra: el Informalismo, el Arte Conceptual, el Minimal...

No es difícil notar la ambivalencia de estas poéticas hacia los valores de la Ilustración. De hecho, en sus discursos la modernidad, en una u otra de sus acepciones, constituye un fuerte valor de referencia; denotan así su consonancia con ciertas formas de racionalismo con las que comparten los valores del Progreso y la Ciencia. Pero no es menos cierto que la radicalidad con que encarnan estos valores conduce, paradójicamente, a la generación de discursos destinados a oponerse a los ilustrados: si en ellos la racionalidad y la apelación al saber científico están presentes, su movimiento analítico y

deconstructivo conduce a la quiebra de la transparencia, a la rotura de toda gestalt y al encuentro con el significante como pieza en la que el discurso puede ser analizado –y al final, casi inevitablemente, troceado.

Pero se afirma también, y con no menor intensidad, una segunda corriente que se vive en extremo enfrentada no sólo a los discursos, sino también a los valores de la Ilustración y que, por ello, prolonga de una u otra manera la rebelión que hacia ellos constituyó la irrupción del Romanticismo. Frente al análisis, la pasión, frente a la construcción/deconstrucción (es decir: el montaje, entendido este término en el sentido más amplio que alcanzó en el ámbito de las vanguardias de la primera mitad del siglo), la expresión: la experiencia se intuye como enfrentada a todo orden sintáctico, a toda ambición del entendimiento científico, racional. Fauvismo, Expresionismo, Dadaísmo, Surrealismo, cierto Futurismo (especialmente el ruso)... son poéticas del desgarró, en las que el acto de escritura se vive en muchos casos abocado al encuentro con lo siniestro.

Dos grandes vías, pues, para rechazar lo verosímil, para apartarse de todo efecto de transparencia, y que comparten, también, una insistente emergencia del Yo del discurso. O en otros términos: todos los discursos de las vanguardias históricas se articulan en enunciación subjetiva, hacen acentuadamente explícita la figura del Yo que en ellos dice hablar, aun cuando la figuración de ese Yo cobre luego vestimentas bien diferenciadas (y en parte, pero aquí la apariencia es sólo hasta cierto punto verdadera, contradictorias).

Por una parte, podemos deducirlo de lo ya dicho, un Yo analítico, cognitivo, que se quiere protagonista racional tanto de su discurso como de la eficacia ulterior de éste en la arena social –por aquí las corrientes analítico-deconstructoras se alinearán con los movimientos de revolución social–. Un Yo, en suma, que compartiendo el sesgo paranoide del proyecto científico burgués, se quiere controlador consciente de su obra.

Y frente a él, otro Yo, éste nacido de las poéticas del desgarró, heredero, por tanto, del lacerado gesto romántico, que rechaza el orden de la razón constituida, toda pretensión de control y eficacia, para volcarse a la expresión dramática de su experiencia subjetiva.

### Conciencia de la escritura, ausencia de la Verdad

En uno u otro caso, se trata de la emergencia de un Yo enunciador que se afirma frente a unos discursos artísticos que vive como convencionalizados, y que, por ello, se rebela contra el orden de verosimilitud al que éstos pertenecen. Y en ambos casos, ese Yo que habla se ve abocado a la conciencia de la escritura, del trabajo artístico como ámbito de encuentro con el Lenguaje.

En la escritura, en los textos de la vanguardia histórica, el enunciador se afirma para abocarse a un encuentro dramático con el universo del lenguaje. Que cobrará la forma de encuentro con el significante, de despiece y deconstrucción/reconstrucción de la representación, o bien de estallido de subjetividad, de desmembración del Yo imantado por el vértigo de lo real; en cualquier caso, en los textos de la vanguardia, ese Yo, a la vez que afirma su acto de toma de la palabra (no olvidemos que el gesto inicial de toda vanguardia es un acto de rebelión frente a los discursos del pasado que se conforma bajo la figura del manifiesto), experimenta la angustia de no lograr pronunciar una palabra verdadera.

Lo hemos dicho, toda la vanguardia histórica reconoce la ausencia de verdad allí donde reina lo verosímil. Y así, la dramática de su escritura nace de la conciencia de la incapacidad de hacer emerger una palabra verdadera, de la imposibilidad de acceder al encuentro con el símbolo.

La vanguardia, en sus expresiones más ingenuas como en las más dramáticas, espera mucho –muchas veces diríase que todo– del arte. Sus manifiestos expresan su conciencia de que, en el ámbito del arte, debe accederse a cierto secreto –uno que querrá encontrarse en el significante analizado o en el estallido de la subjetividad, pero que, en cualquier caso, dará sentido a la experiencia de escritura–. Pero, al mismo tiempo, percibe –es su condición de existencia– la distancia que la separa de su sociedad, su imposibilidad de ofrecer, como hicieron los artistas de otros tiempos, un espacio simbólico en el que la colectividad pudiera nombrarse, articular simbólicamente su experiencia.

En todo caso, ese déficit de simbolización del que participan los textos de la vanguardia –pero que se traducirá también en las muchas vidas atormentadas de sus artistas– se traduce en un encuentro con el vacío. El orden simbólico no está, no es posible acceder a (pronunciar) la verdad. Y en su lugar, pues, una experiencia desimbolizada que se manifiesta muy bien en el descoyuntamiento –ya sea destructor o desgarrado, paranoide o esquizoide, nos atreveríamos a metaforizar– del discurso.

Tanto más se afirma el Yo del que habla, tanto más parece condenado a encontrarse con un discurso descoyuntado. Habla, afirma su acto de enunciación y, sin embargo, siente que no logra depositar un enunciado verdadero. Después de todo, si la palabra simbólica no llega, nada puede circular. Así, el sujeto no puede despegarse de un enunciado cuya insuficiencia percibe: el vacío de simbolización de la escritura es el vacío del sujeto, y éste se aferra al acto de enunciación, prolonga su palabra en un gesto, muchas veces desesperado, de intentar que, así, la verdad termine alguna vez por acceder. Hay sin

duda, allí, autenticidad, experiencia radical, pero experiencia necesariamente desgarrada porque en ella el símbolo no llega para hacer posible la sutura.

Por ello, el yo enunciador no consigue depositar su enunciado, clausurarlo para así poder separarse de él. Y el discurso, a la vez que descoyuntado, tiende a hacerse interminable, a prolongarse en esa desestructuración que es la contrapartida de su incapacidad de clausura. Podría, también, plantearse esto desde otro aspecto: quebrado en su ser –en ausencia del símbolo que pueda fundarlo– el sujeto se aferra al discurso en un esfuerzo crispado de afirmarse, de reconocerse, de ser –lo que a veces tomará la forma, lo sabemos desde Verlaine y Rimbaud, de un pacto satánico.

En todo caso, por este camino, el relato tiende a volverse imposible, pues si el Yo invade el discurso tratando –como ciertos psicóticos– de afirmarse a través de la insistencia en la enunciación subjetiva, resulta en esa misma medida incapaz de desembragar como figura distinta, diferenciada, el «Él» del personaje, esa tercera persona del relato que es siempre al menos tres, pues se despliega en forma de trama (narrativa).

Así, la lógica simbólica del relato –y del mito–, cuya cifra base es el tres, resulta inaccesible en los textos de la vanguardia, siempre sometidos a la dialéctica especular de la enunciación subjetiva: a la dialéctica dual del yo-tú.

### El texto artístico y lo Simbólico

El texto artístico (como el texto científico, pero si entendemos por tal sólo aquél en que se asiste al alumbramiento de una nueva teoría) es el lugar donde nuestro mundo, desde la Edad Moderna, formula, en el ámbito del lenguaje, el desafío del encuentro con lo real: con aquello que, por abrir la puerta a la experiencia, al encuentro con lo rabiosamente singular de la vivencia del sujeto, escapa al orden necesariamente abstracto, categórico, funcional, de los signos –de la semiótica, de la verosimilitud, de la inteligibilidad.

Ese encuentro con la experiencia más allá de los signos que la nombran a la vez que la recubren, exige apartarse de los usos convencionales del lenguaje, de los discursos funcionales, comunicativos, en los que el Yo se afirma en los espejismos de la identidad y del mutuo reconocimiento (en ese juego de seducción y dominación que hoy se ha dado en llamar interacción comunicativa).

Lo que equivale a decir, después de todo, que los textos artísticos ocupan un lugar equivalente en la modernidad al que en otros tiempos ocuparan los textos míticos, los textos oníricos, los textos sagrados –sabemos bien cómo durante siglos el arte estuvo vinculado a la temática religiosa. No son discursos convencionales porque son textos: en ellos sí quiere saberse algo de lo real

(de eso de lo que nada quieren saber los discursos inteligibles, cerrados, sensatos, confortables, convencionales). Que haya experiencia: que, para decirlo con las palabras de Sklovski<sup>1</sup> (aun cuando éste, por formalista, no fuera capaz de plantear la cuestión de lo simbólico), sea posible ver.

Pero en aquellos otros textos (los míticos, los oníricos, los sagrados) el encuentro con lo real se hallaba mediado por la presencia del símbolo. El símbolo: esa palabra que puede estar materializada por cualquier signo, pero que sólo es verdadera porque llega en el momento justo para acompañar un encuentro del sujeto con lo real<sup>2</sup>. Y así, el símbolo sutura el desgarro que ese encuentro supone necesariamente: lo sutura, pero no lo tapa ni pretende borrarlo (no es, en suma, un síntoma); el símbolo quema y, así, abrasa la herida cauterizándola. Y deja, como huella, una cicatriz.

La interrogación que funda el acto de escritura es la suspensión del discurso inteligible, de los signos funcionales, allí donde lo real apunta –y, para decirlo con un término que Barthes<sup>3</sup> usara para la fotografía, punza, hiere– y donde lo simbólico se espera. Y en tal sentido puede decirse que esa interrogación es a la vez la demanda misma de lo simbólico. Pero la autenticidad de esa interrogación no es suficiente para que la verdad acceda. En su lugar, pues, tal es la dramática de la vanguardia, el desgarro carente de símbolo, ausente de sutura: allí emerge, casi inevitablemente, lo siniestro y, en cualquier caso, el texto artístico escora en un sesgo psicótico.

Tal es la posición de la vanguardia: en ese discurso que es el texto artístico, donde lo real apunta, la ausencia de un anclaje simbólico conduce a todas las escisiones, a todos los desgarros. Discursos fragmentados, atormentados, rotos, donde un Yo se manifiesta para confesar el vértigo de la ausencia de la palabra que debiera pronunciar: en los discursos de

<sup>1</sup> Los objetos varias veces percibidos comienzan a ser percibidos por un reconocimiento: el objeto se encuentra ante nosotros, y nosotros lo sabemos, pero no lo vemos.

Mas he aquí que para recobrar la sensación de vida, para sentir los objetos, para advertir que la piedra es de piedra, existe lo que se llama arte. La finalidad del arte es proporcionar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento: el procedimiento del arte es el procedimiento de la singularización de los objetos y el procedimiento que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción. El acto de percepción en arte es un fin en sí mismo y debe ser prolongado: el arte es un medio para sentir la transformación del objeto, lo que ya está transformado no importa para el arte. VÍCTOR SKLOVSKI: «El arte como procedimiento», en VVAA: *Formalismo y vanguardia*, Alberto Corazón, Madrid, 1973, pp. 96-97.

<sup>2</sup> Adviértase que lo simbólico de que aquí hablamos no coincide con la categoría homónima lacaniana, aun cuando pretende inscribirse en el ámbito del saber sobre el sujeto que Jacques Lacan ha reconocido inaugurado en el discurso freudiano. Brevemente: no tres, sino cuatro órdenes: Semiótico, Imaginario, Real, Simbólico. Si lo Semiótico constituiría el ámbito del lenguaje –del signo– en tanto encubridor –ámbito de escamoteo de lo Real–, lo Simbólico, en cambio, constituiría el orden donde el lenguaje –la palabra– conduciría por los desfiladeros de lo Real. Consecuencia inmediata: el arte no sería necesariamente lugar de engaño, sino, por el contrario, espacio en el que, como en el análisis o en el sueño, en el relato mítico o en el texto sagrado, podría accederse a una cierta palabra fundadora. Para el desarrollo de estas cuestiones remitimos al lector a JESÚS GONZÁLEZ REQUENA: «El Texto: Tres Registros y una Dimensión», en *Trama y Fondo* n° 1, Madrid, 1996.

<sup>3</sup> ROLAND BARTHES: *La cámara lúcida*, Gustavo Gili, Barcelona, 1982.



la vanguardia emergen inesperadas concomitancias con el discurso del loco.

### 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. Th. A. Hoffmann, Shelley, Stoker) configurando todo un género literario –la literatura fantástica– que aún hoy prolonga su influencia<sup>4</sup>.

También, por otro camino, descubre en seguida su presencia en la experiencia misma de la escritura: es el caso de las poesías malditas (Lautreamont, 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 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 cómo 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, ésa 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, la 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 en 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 aísla de la cadena narrativa –tal como la descripción científica y la crónica periodística venían haciendo–, se descubren en seguida 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 en seguida 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 han 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,

<sup>4</sup> Los epígrafes que siguen han sido publicados independientemente en *Archivos de la Filmoteca* n° 8, año III, 1991: «La fotografía, el cine, lo siniestro».

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: Poe, Kafka, Lovecraft. Y también Dostoievski, Conrad, James, Lloyce, Becket.

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, minerales, 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 desgarramiento del discurso por el que lo Real irrumpe.

Recapitemos 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, Poe y Zola 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 aquéllos 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»<sup>5</sup>.)

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<sup>6</sup>).

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 porque 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»?<sup>7</sup>).

Ahora bien: este nuevo realismo, por situarse en los márgenes –mejor: en las hendiduras y en los desgarramientos– 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.

5 JACQUES

LACAN: *Aún. El Seminario 20*, Paidós, Barcelona, 1981, p. 166.

6 ROLAND

BARTHES: *La cámara lúcida*, op. cit., p. 16.

7 ANDRÉ

BAZIN: «Ontología y lenguaje», en *¿Qué es el cine?*, Rialp, Madrid, 1966.

## La crueldad y el cinematógrafo

Stroheim, Eisenstein, Buñuel, Browning... cineastas –digámoslo a lo Bazin– de la crueldad<sup>8</sup>. 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 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 imágenes que, por mor de analogía, en ella puedan ser reconocidas, su materialidad, esa materialidad que, en tanto huella, la 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.

Pero ésa 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 periodo que Burch ha identificado felizmente por su Modo de Representación Primitivo<sup>9</sup>–, una voraz expansión de lo radical fotográfico en cierta medida forzada 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, «filmico».

<sup>8</sup> ANDRÉ

BAZIN: *El cine de la crueldad*, Mensajero, Bilbao, 1977.

<sup>9</sup> NOËL BURCH:

*El tragaluz del infinito*, Cátedra, Madrid, 1987.

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 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 un retraso progresivamente menor, de las mismas experiencias de investigación formal, de deconstrucción del discurso, de reflexión sobre el artificio de la representación... Experiencias que, en su conjunto, participaban de una común pérdida 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/filmico/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 *Interview* 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 intensa 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 de la dominación tecnológica-mercantil del universo a la capacidad de curación médica de nuestra civilización. Pero, en todo caso, semiotización de estructura paranoica, 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 filosóficas 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 desgarramiento 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, filmicos, televisivos, con rasgos insistentemente psicóticos.

Repitámoslo: 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 asepsia 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, y 3), *Alien*, *Sonámbulos*, *Stalker*, *Sacrificio*, *Posesión*, *Robocop*, *La mosca*, *Videodrom*, *La matanza de Texas*, *Blue velvet*, *El exorcista*, *Los pájaros*, *Pesadilla en Elm Street* (y 2, 3, 4...), *Twin Peaks*... 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 fantasía y realidad; cuando lo que habíamos tenido por fantástico aparece ante nosotros como real [...]*<sup>10</sup>

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<sup>11</sup> en una proliferación desordenada de imágenes del horror.

(Horror del que nuestra sociedad dicha civilizada se defiende, de manera no menos compulsiva, en ese otro discurso, netamente delirante, plenamente imaginarizado y, por ello, igualmente desimbolizado, que es el publicitario. Único lugar donde, a lo que parece, Occidente puede hoy situar su deseo.)

Pero si este trabajo termina provisionalmente aquí, algo queda en todo caso pendiente. Pues como Bazin –y como el Rossellini de *Viaggio in Italia*– pensamos que la fotografía puede también ser una suerte de velo de la Verónica.

No se trata, después de todo, de otra cosa que de una cuestión de humildad.\*

10 SIGMUND

FREUD: «Lo siniestro», en *Obras completas*, Nueva Visión, Madrid, p. 2491.

11 Notará el

lector que nos apartamos en esto de la explicación freudiana de lo siniestro. Pues creemos que Freud, por no contar todavía con una teoría estructurada de lo psicótico, trató de pensar lo siniestro de acuerdo con la economía de la neurosis, aun cuando esto planteaba considerables contradicciones, algunas de las cuales el propio Freud tuvo el rigor de explicitar en su texto. En nuestra opinión, en cambio, lo siniestro puede ser mejor explicado en el marco de la teoría psicoanalítica de la psicosis. Cfr.: JESÚS GONZÁLEZ REQUENA: «Emergencia de lo siniestro», en *Trama y Fondo* n° 2, Madrid 1997.

\* Este artículo fue elaborado en 1990 con destino a un libro colectivo que finalmente no llegó a publicarse.

**Occidente. Lo Transparente y lo Siniestro**, en Trama&Fondo, nº 4, Madrid, 1998.

[www.gonzalezrequena.com](http://www.gonzalezrequena.com)