

## SUJETO AL FANTASMA / giro de cine al cine.

### Abstract

En este trabajo aborda el modo en que el filme *The Others*, (*Los Otros*, Amenábar) estrenado en la Argentina en el año 2001, postula una cierta mirada acerca del estatuto semiótico de la fotografía con relación a la novedad indicial y autoautenticante que caracteriza su registro, en oposición a dispositivos previos a su aparición y a máquinas posteriores. Es decir, que diferencia a la fotografía de las imágenes resultado de dispositivos de producción manual (=dibujo o retrato pictórico), y por otra parte a un dispositivo posterior, el cinematógrafo. Lo interesante es que dicho abordaje se plantea en torno al problema de la existencia o no de los fantasmas.

### Introducción

Con *The Others* (*Los Otros*, ) se introduce a través del nombre, en un campo que luego el filme desarrolla, vinculado al problema del límite en la configuración de la alteridad. En otras palabras, tomando la figura del fantasma, articula esta cuestión emblemática acerca de los signos en la operación permanente de aprehender o sujetar los fenómenos, y más aún, los fenómenos que ponen en juego rituales de la vida y de la muerte: la propia experiencia de los sujetos.

Roland Barthes, en la "Cámara Lúcida. Notas sobre la fotografía", sostiene que "es el advenimiento de la Fotografía, y no, como se ha dicho, el del cine, lo que divide la historia del mundo" (Barthes,1980; 135). Podríamos decir, adelantándonos a todo desarrollo y antes incluso de revelar la novedad que con la fotografía ha nacido, que el mundo ostenta varias cicatrices, superpuestas, circulares, oblicuas, que lo marcan en el camino de las revoluciones de la mirada, y que ese tejido marcado en sus trayectos, no es otra cosa, que el resultado de las sucesivas intervenciones e invenciones tecnológico-mediáticas en y de la cultura.

Ahora bien, con relación a qué se desarrolla esta cuestión de lo que arriba se ha llamado, un poco sugestivamente, como revolución de la mirada. Un aspecto crucial, se vincula a lo que Eliseo Verón describe como la ruptura espacio-temporal operada en los cuerpos como resultado de su mediatización. Esto es, efecto de "cambio de escala" (Verón, 2001). Veamos, con relación a esto, y en función del espacio cinematográfico, lo que señala Antonin Artaud "Hay en el cine, toda una parte de improvisado, y de misterioso que no se encuentra en las otras artes. Es cierto que toda imagen, la más seca, la más banal, llega

transpuesta a la pantalla. El detalle más pequeño, el objeto más insignificante, toman un sentido y una vida que les pertenece absolutamente”. (Artaud, 1961/64).

*Los Otros* sitúa su historia a finales de la Segunda Guerra Mundial, donde una mujer, Grace, sus dos hijos y tres “sirvientes”, habitan una enorme mansión que aislada y lúgubre, resiste a toda tentativa de ser acogedora. Lentamente, advierten que no están solos. Los niños anuncian que en la mansión hay intrusos, los que por momentos son señalados como fantasmas<sup>1</sup>. La madre, cuya palabra verdadera sobre el mundo se sostiene en el relato de la descripción bíblica, niega insistentemente toda posibilidad de la existencia los fantasmas: los muertos y los vivos no se mezclan. Sobre el final del filme, y a través de indicios específicos, se revela a la mujer que los fantasmas en efecto existen, y que son, de hecho, aquellos con los que hasta ese momento había mantenido breves y rígidas conversaciones: los sirvientes. Muertos sesenta años atrás, habitan la casa que les hizo de tumba, víctimas de una epidemia feroz. Pero hay más, todo en lo que hasta ese momento Grace creía y aquello que negaba, se trastoca, *una vuelta de tuerca* mayor se establece cuando a ella y a sus hijos se les revela que ellos también están muertos. La historia es triste, Grace, presa de un ataque de soledad y locura ha matado a sus niños, y luego, rotos todos los espejos, ha tomado una escopeta, y se ha matado. Pero, luego despertó como de un mal sueño, y los niños estaban allí, con su palidez de siempre, y la casa, la casa también estaba allí, entonces empezaron el día pasando por alto el nuevo estatuto que habían adquirido. Grace, Anne y Nichollas son espectros.

La inversión en el punto de vista, narrativamente sostenida por la simetría entre el punto de vista del narrador con la perspectiva de Grace, instaura desde lo enunciativo el juego del acertijo: ¿cómo saben los fantasmas que está muertos?.

La respuesta que el filme perfila focaliza el desplazamiento del *verosímil* como dimensión legitimante de los discursos. En un primer momento es otorgada al registro de la palabra, el saber del libro: la Biblia, pero luego, y respecto a un gesto de veracidad que aparece como absoluto, identificado al estatuto semiótico de la fotografía, esto cambia. Es la presencia de la fotografía, de una fotografía en particular, como

---

<sup>1</sup> Decimos que por momentos, porque se tematiza la configuración del fantasma tipo, una suerte de verosímil de fantasma más primordial o infantil: el espectro que lleva sábanas blancas y cadenas colgantes que tintinean. Lentamente se va avanzando en un registro próximo al tipo que construye el filme: fantasmas con formas y rasgos humanos, tan humanos que se pueden confundir.

*certificado de un existente*, en términos de Roald Barthes, la que introduce el principio de orden a la homogeneidad aparente de los fenómenos: Grace descubre, acepta ante la fuerza de la evidencia, que los sirvientes están muertos, luego que son fantasmas, a partir de encontrar una foto donde los tres sujetos, biológicamente muertos, ‘posan’ su muerte.

Lo que se pone en funcionamiento en ese encuentro con la foto de los muertos, es aquello que Barthes señala cuando describe «Toda fotografía es un certificado de presencia»(Barthes, 1980;134) y añade, de una presencia en el pasado. Es esta suerte de absoluto garante de un acontecimiento o sujeto en el pasado, lo que caracteriza la novedad crucial que la fotografía trajo al mundo, y que Barthes posiciona en el origen de una nueva organización espacio-temporal en los modos de pensar nuestra propia experiencia.

Veamos que en este juego de transformaciones, de cambios de escala, decíamos, que habría permitido la fotografía con relación a las prácticas precedentes, la pintura o el grabado manual, Mario Carlón señala de la práctica de la fotografía que ha permitido una experiencia muy particular: ser muertos eternos inscriptos en papel fotográfico, y podemos añadir la de la posibilidad de ser simultáneamente testigos de nuestra muerte fotográfica<sup>2</sup>.

Así como la pintura y el dibujo se caracterizan por su estatuto icónico, esto es, porque la operatoria que explica la relación entre el signo y su objeto se funda en una relación de semejanza, Carlón, considerando la novedad y especificidad, que sucesivamente posibilitaron primero la fotografía, luego el cinematógrafo y por último, la modalidad del en vivo televisivo, en la configuración espacio – temporal del cuerpo, propone pensar, a partir de las transformaciones que habilitaron, el modo en que los nuevos dispositivos de producción mecánica de imágenes modificaron la experiencia social de la vida y la muerte. Señala: “(...) Si el acto fotográfico a la vez que corta, congela y hace pasar «del mundo de los vivos al mundo de los muertos, de la luz a las tinieblas, de la carne a la piedra»; el grabado nos contacta con un mundo de sombras habitado por fantasmas (muertos que hablan desde donde ya no están o que se desplazan con las marcas del «estar vivo» e incluso, nos interpelan) [y] que en cualquier momento, por otra parte, podemos visitar y habitar; el directo mediático nos enfrenta a la previsibilidad e imprevisibilidad de la vida, de los que están vivos y de lo real y a otra concepción, totalmente distinta, de nuestra experiencia porque nos involucra en forma plena” (Carlón, 2001, 5)

---

<sup>2</sup> La imagen es bella: como ensayos de práctica y evasión de la muerte

Ahora bien, en el caso del cinematógrafo, y más específicamente el tipo de discurso que posibilita, el filme, pese a recuperar la base indicial derivada de su estatuto fotográfico-grabado, al incluir en su materialidad aquellos otros índices de realidad, tales como el movimiento (= transformación) y la voz del cuerpo, adopta un estatuto semiótico diferente al de la fotografía. Con respecto a este desplazamiento, nos recuerda Carlón que en las insistencias de los autores que escribieron sobre la fotografía se ofrece el tema de la muerte y la configuración del *muerto* fotográfico, en tanto que los autores que escribieron sobre el cine refirieron a la superación –aunque parcial- de la muerte en la figuración del fantasma filmico<sup>3</sup> (Carlón, 2001, 1). Articula entonces la figura del *muerto eterno* al dispositivo fotográfico, la figura del *fantasma* o espectro al cinematográfico y la figura del “*que está vivo*” al dispositivo televisivo, a partir de la modalidad del “en vivo”, que en oposición a los dos anteriores (fotografía y grabado filmico o videográfico) introduce el efecto de simultaneidad temporal.

Ahora bien, el filme *Los Otros* propone pensar que entre la fotografía y el universo de la palabra, la fotografía opera señalando una suerte de carencia del *logos*, si recordamos el enunciado cartesiano, «pienso, luego existo», el mismo aparece ligeramente trastocado en el nivel de su legitimidad descriptiva: la especificidad semiótica de la tesis de existencia como regla constitutiva de la fotografía (Schaeffer, 1987, 91), el *esto ha sido* Barthesiano, irrumpe de un modo singular: Grace, y pese a que la foto le muestra una realidad que se opone a su verosímil del mundo, porque el Verbo ordena vivos y muertos en territorios distintos, súbitamente asume que los sujetos muertos en la foto son los mismo que están a su lado y los organiza en torno a una figura socialmente elaborada: la de los fantasmas.

La complejidad del estatuto de la figura del fantasma reside justamente en operar como ese estado intermedio entre dos fenómenos considerados como opuestos, la vida asociada a la manifestación y la muerte, cuya manifestación es el cese de manifestación. El fantasma se presenta como ese lugar reversible entre lo que ya ha muerto pero que se manifiesta según una lógica del contacto basada en una distancia constituyente: vive en un

---

<sup>3</sup> Hay que recordar, que tal y como lo señala Schaeffer, en la lectura de la indicialidad de la fotografía es central el conocimiento social lateral acerca del dispositivo productivo, el arché. De un modo similar podemos decir que ocurre lo mismo cuando la lectura privilegia el reconocimiento del funcionamiento icónico del dibujo o la pintura, a partir de su postulación social como prácticas manuales, y veremos cómo opera el saber del arché en la lectura que sobre el estatuto del filme establece *Los Otros*, asumiendo una posición

presente perpetuo, no hay proyecto en su fluir, el futuro no lo conduce a la muerte, precisamente porque ya está muerto.

*Los Otros*, entonces recupera el motivo del fantasma invirtiendo el punto de vista: se narran las vicisitudes de los fantasmas respecto de los vivos. Recordemos que las historias de fantasmas han sido históricamente elaboradas a partir de las incertidumbres y temores de los humanos, esto es, de los vivos con respecto a los espectros. En el filme son los fantasmas los que no saben que los *otros* son los vivos (en los relatos de fantasmas siempre hay un otro de naturaleza imprecisa que se supone para-normal)<sup>4</sup>.

La fotografía de los muertos que encuentra Grace, una foto fechada en el siglo anterior, (recordemos que Barthes señala de la fecha, que está adherida a la foto porque introduce una temporalidad siempre pasada<sup>5</sup>) se trata de una fotografía *post-mortem* -género de vigencia social hasta principios del siglo XX-, donde los tres ‘sujetos’ permanecen con los ojos cerrados. Un sentimiento de horror se apodera de Grace en la escena en la que por primera vez tiene contacto con ese género de fotos, una álbum repleto de ellas, “el libro de los muertos”, dicen. En esas fotografía son los ojos cerrados de los cuerpos fotografiados los que introducen lo singular, lo que sería una suerte de acotación antigénero<sup>6</sup>: el retrato fotográfico como rasgo esencial del pasaje al monumento que es la foto, sostiene la mirada que algunos autores denominan “invocante”, la llamada mirada a cámara, asociada a la pose. El estremecimiento de Grace, que podemos decir, parte de su mirada contemporánea, próxima a la que en la actualidad compartimos sobre la práctica de la fotografía, que la de pensarla como espacio reservado a la captura de lo vivo<sup>7</sup>. En aquellas fotos post-mortem, los ojos cerrados señalan la importancia de la inscripción de la mirada en la captura

---

metadiscursiva y en gran modo autoreferencial de la especificidad de su propia naturaleza semiótica. [Schaeffer, 1987].

<sup>4</sup> Introduzco la ambigüedad en esta frase, de modo premeditado: el filme puede ser el filme *Los Otros* o puede ser la naturaleza semiótica del cuerpo filmado: en este camino *Los Otros* juega con cierta figura retórica: la tautología.

<sup>5</sup> La fecha forma parte de la foto: no tanto porque denota un estilo (ello no me concierne), sino porque obliga a sopesar en la vida, la muerte, la inexorable extinción de las generaciones (...) Barthes, 1980, 130)

<sup>6</sup> Digo «anti- retratos», en el sentido de antigénero (ruptura de las regularidades de un género en los tres niveles de rasgo invariantes, con el mantenimiento algunos de ellos, que permitan mantener la relación de oposición y diferencia –[Steimberg, 1983]), porque lo que caracteriza al retrato es la presentación de un sujeto en una actitud, o pose que lo describe, una actividad, modo ser atribuible a su singularidad o personalidad. En el caso de la fotos postmortem lo cadáveres no eligen como ser capturados, no posan, no miran.

<sup>7</sup> Al menos en lo referente al cuerpo y acontecimientos de la vida cotidiana, géneros vinculados al retrato: fotografía social, de modas, casual o doméstica, de viajes, etc.

fotográfica: los ojos, «espejo del alma» revelan *lo vital*, el alma presente en el cuerpo congelado por el *rigor mortis* del corte fotográfico. En este sentido, es que el *muerto eterno* configurado en la fotografía, que habiendo sido capturado en vida, es un muerto peculiar que sorteando la muerte en dos sentidos: por una parte accede a lo inmortal a partir de la no putrefacción de su materia, y por otra parte, es un muerto que mira (que puede interpelar desde su silencio). Las fotos post-mortem, donde los ojos cerrados no miran, advierten de la ausencia de alma: recuperan el motivo binario del cuerpo dividido: espíritu /alma – cuerpo/ osamenta. Veamos que la vigencia actual de un género que se basa en la práctica de la captura fotográfica cadáveres, como es la fotografía forense o policial, registra la escenas en busca de datos que exceden al ‘sujeto’ muerto (sin pose), su función es testimoniar un acontecimiento determinado, pongamos por ejemplo un crimen, y no la de revelar las cualidades que alguna vez el sujeto ha sido, porque allí no hay sujeto.

Hasta aquí hemos avanzado en los modos en los que el filme, a partir de su capacidad de inclusión (más o menos parcial) de otros lenguajes y dispositivos, tematiza el estatuto semiótico de la fotografía a partir, de lo que podríamos llamar, una alegoría: introduciendo al muerto en el espacio de la foto recrea, tautológicamente, el estatuto del cambio de escala, el tipo de desplazamiento espacio temporal del cuerpo operado por la fotografía<sup>8</sup>.

Veamos el siguiente fragmento de diálogo acerca de los fantasmas entre fantasmas del filme *Los Otros*:

-¡No les hables!

-¿Por qué?

-Ellos están muertos.

En tanto que la foto no permite la confusión entre lo que ha sido y lo que está siendo, entre lo pasado y el presente, el filme trabaja sobre esa posibilidad que instaura el movimiento en tanto que devenir espacio-temporal. Los índices de realidad vinculados a un vivo perpetuado, en lo que Passolini refiriera como el “*presente histórico*” del tiempo en el

---

<sup>8</sup> **Tautología.** (Del gr. ταυτολογία).: f. *Ret.* Repetición de un mismo pensamiento expresado de distintas maneras. /|| 2. despect. Repetición inútil y viciosa

filme (Pasolini, P., 1971). En concreto, el filme permite la situación de ‘equivoco’ a partir de la cual *Los Otros* transcurre suponiendo a los fantasmas como a vivos: el filme permite la confusión sobre la base de su estatuto espectral.

“La muerte no es tan sólo un hecho, es un proceso”, dice Heidegger. La foto no fija un proceso, sino un instante que se constituye en el relato del hecho concluido.

Ahora bien, señala Derrida: «La experiencia cinematográfica pertenece de cabo a cabo a la espectralidad, que yo relaciono con todo lo que se puede decir del espectro en psicoanálisis –o con la naturaleza misma de la huella. El espectro, ni vivo ni muerto, está en el centro de algunos de mis escritos, y es ello lo que –para mí– hace quizás posible un pensamiento del cine. Por otra parte, los lazos entre espectralidad y cinematografía son el tema de numerosos escritos hoy en día. El cine puede poner en escena la fantasmalidad, casi frontalmente, por cierto, como una tradición del cine fantástico, las películas de vampiros, o de aparecidos, algunas obras de Hitchcock. Hay que distinguir todo esto de la estructura de cabo a cabo espectral de la imagen cinematográfica.» (Derrida, 2001)

*Los Otros* enlaza lo fantasmal en el registro de lo filmico: el fantasma diegético ocupa el espacio de lo que Christian Metz llamó el “significante imaginario” del cine, en consideración a su materialidad fantasmática, en esa doble acepción etimológica: de lo fantasmal como imagen-fantasia (ficción) y como phainó: el yo aparezco, la aparición. (Corominas, 1961- Derrida, 2001)

“El cinematógrafo aumenta doblemente la impresión de realidad de la fotografía,” sostiene Edgar Morin ya que, “por una lado restituye a los seres y cosas su movimiento natural; por otro proyectándolos, liberados de la película como de la caja del cinestoscopio, sobre una superficie donde parecen autónomos” (Morin, 1956).

En la escena que propone *Los Otros*, el cruce metadiscursivo y autoreferencial, propone un juego de espejos, o mejor de caleidoscopios: el fantasma que habla del fantasma, el cine que habla del cine, de sus relaciones y de ciertos límites del mundo.

## **Bibliografía:**

**Barthes, R.** (1997); **Todorov, T., Greimas, A-J,** ; y otros, *Análisis estructural del relato*, Ed. Coyoacán. S.A., Colección Diálogo Abierto, México DF.

**Barthes, R.** [1980], *La cámara Lúcida. Notas sobre la fotografía*, Ed. Paidós, Buenos Aires, [1º Ed. Arg. 2003]

**Benveniste, E.** [1974], *La semiología de la lengua*, en *Problemas de lingüística general II*, Ed. Siglo XXI, México DF, [1997, 14º ed. Cast.]

**Carlón, M.**, *El muerto, el fantasma y el que “está vivo” en los lenguajes contemporáneos*”, ponencia presentada en el V Congreso Internacional de la Federación Lamericana de Semiótica “Semióticas de la vida cotidiana”, Bueno Aires, Agosto de 2002 .

**Corominas, J.**, [1961], *Diccionario etimológico*, Ed. Gredos, Madrid, 1987.

**Derrida, J.**(2001): “El cine y sus fantasmas”. [Entrevista] Antoine de Baecque y Thierry Jousse. Transcripción y edición Stéphane Delorme. Publicado en *Cahiers du cinéma*, nº 556, abril 2001. Trad. Cast. Fernando La Valle, revista (on-line) Otrocampo, julio 2003.

**Dubbois, P.** (1983), *El acto fotográfico*, Ed. Paidós, Barcelona [1º Ed. Cast. 1994]

**Frizot, M.** (1994), *A new history of photography*, Ed. Könemann, Köln [1º Eng. ed. 1998]

**Goodman, N.**(1978), *Maneras de hacer mundos*, Ed. Visor, Col. La balsa de la medusa, Madrid [ed. Cast. 1990], pág. 20.

**Pasolini, P.** y otros (1971), *Problemas del cine nuevo*, Ed. Alianza, Madrid.

**Schaeffer, JM**, (1987), *La imagen Precaria. Del Dispositivo fotográfico*, Ed. Cátedra, Madrid, [1º ed. cast. 1990].

**Steimberg O. y Traversa, O.** [1997]; *Estilo de época y comunicación mediática*. Ed Atuel, Bs. As.