

## archivo

n°1 / 2

Memoria del arte /  
memoria de los medios

n°3

El arte y lo cómico

n°4

Las muertes de las  
vanguardias

n°5

Las tapas de  
semanarios del siglo

XX

n°6

Estéticas de la vida  
cotidiana

n°7

Objetos de la crítica

n°8

**Centros y fronteras. El  
cine en su tercer siglo**

n°9

Dispositivos  
mediáticos: los casos  
de las tapas de revistas  
en papel y en soporte  
digital

n°10

Sobre historia y teoría  
de la crítica I

## búsqueda



## Contacto

## Comentarios

## Suscripción

*Centros y fronteras. El cine en su tercer siglo*

n° 8

sep.2011

semestral

Secciones y artículos [3. Fronteras]

**La visualidad siniestra**

Carolina Bejarano

abstract  
texto integral  
notas al pie  
autor  
bibliografía  
comentarios**Abstract**

A partir de la conceptualización freudiana de lo siniestro, -en tanto experiencia estética diferenciada del miedo y del terror- y de los posteriores desarrollos de Lacan sobre lo real y el objeto *a*, considerando al lenguaje cinematográfico como vía reggia para acceder a la experiencia de lo siniestro, se avanzará en la localización de los recursos específicos que lo fílmico posee para lograr efectos de ominosidad. Recursos que se sitúan en la línea del objeto y sus presentaciones más que en el contenido de lo narrativo. En este sentido, se propone la noción de visualidad siniestra, como específica de la estética cinematográfica, para precisar las características de tales recursos, los cuales en primera instancia se presentan como exclusivos de lo audiovisual.

**Palabras clave**

lo siniestro- experiencia estética- lo real- objeto- visualidad siniestra

**Abstract en inglés****The sinister visuality**

From Freud's conceptualization of the sinister, -as distinct aesthetic experience of fear and terror- and the later developments of Lacan on the real and the object *a*, considering the film language as a privileged way to access experience sinister, advances the location of specific resources the filmic has to achieve ominous effects. Resources that are in line with the object and its presentation more than content of the narrative. In this regard, it suggests the notion of sinister visuality, as specific film aesthetic, to determine the characteristics of these resources, which at first instance are exclusive of the audiovisual language.

## Palabras clave

sinister- aesthetic experience- the real- object- sinister visuality

## Texto integral

### En el inicio

- 1 Se trata de un film de los que llevan el género a modo de nombre, como si se tratara de un indicador. Me pregunto, entonces, indicador de qué, puesto que la precisión que se espera respecto del género opera en tanto pretensión. El género es supuesto.
- 2 No obstante, en ese film que ha sido nombrado como thriller, de pronto una secuencia se presenta lentificada, casi en suspenso. Por unos instantes parece no pasar nada, pero de pronto, todo pasa.
- 3 En ese todo que pasa de pronto, súbitamente, casi de sorpresa, se vivencia ominosidad. Me pregunto entonces qué la produce.
- 4 Allí, ese efecto –que es un afecto- se constituye como vestigio de cierta función operatoria, en la producción de efectos siniestros. Que tal film sea categorizado como thriller no agota la cuestión, ya que allí algo excede tal nominación. Eso que excede es del orden de lo siniestro.
- 5 Decir que hay siniestro en lo siniestro no es una mera tautología. Un malentendido relativamente extendido, circunscribe lo ominoso al campo del miedo y del terror. En el terror, no hay lo siniestro. En el miedo tampoco. Nuevamente, hay siniestro en lo siniestro.

### El psicoanálisis y lo siniestro

- 6 El recurso a la ficción no es ajeno al psicoanálisis. De hecho, no pocos trabajos y escritos incluyen la dimensión ficcional. Incluso para el desarrollo de diversos conceptos y formulaciones psicoanalíticas se recurre a ello. Lo ficcional resulta ser un terreno más que fecundo.
- 7 Tal es el caso del concepto de lo siniestro, lo cual no se debe a un gusto estético ni a un estilo de investigación, más bien se trata de las características propias de lo siniestro, las cuales encuentran en el campo ficcional mayor estabilidad.
- 8 De modo que no es nuevo el lazo entre el psicoanálisis y la literatura, la pintura, el cine. Estos discursos, portadores de estas experiencias estéticas, han brindado al psicoanálisis innumerables posibilidades de pensar e interrogarse, y así conceptualizar.
- 9 Ahora bien, es posible hacer el camino inverso. Es decir, no tomar elementos de estos discursos para pensar psicoanalíticamente, sino recurrir a elementos y conceptos psicoanalíticos para dar cuenta de cómo se producen determinadas experiencias estéticas. Son, concretamente, experiencias de lo siniestro y, más aún, en el dispositivo fílmico se trata de delimitar, aislar y conceptualizar los recursos propios del lenguaje cinematográfico a través de los cuales se construye y se establece tal

experiencia.

- 10 Experiencia única, la de lo siniestro, que entra en el campo psicoanalítico en términos de experiencia estética. Se trata de una particularísima modalidad de angustia, más allá de ciertas confusiones que identifican lo siniestro con el miedo, el terror y el horror, como si se tratara de lo mismo.
- 11 En este aspecto Freud fue enormemente meticuloso al momento de diferenciar y precisar el terreno sobre el cual se establece lo siniestro. Ese terreno es el de la angustia, no se trata del miedo ni tampoco del terror. El fenómeno ominoso es de otro orden. La angustia de la que allí se trata incluso, es angustia devenida *Unheimlich*.
- 12 A diferencia del miedo, donde logra fijarse un objeto –en tanto causa- para conformarse como tal: miedo a la oscuridad, miedo al silencio, miedo a los fantasmas, miedo a lo desconocido; en el fenómeno *Unheimlich*, el objeto en juego -objeto de la pulsión: la mirada y la voz, especialmente-, no se liga a nada, consecuentemente nada lo causa.
- 13 Por otro lado, el desplazamiento que se opera de lo familiar y conocido a lo no familiar y desconocido está en la base de lo siniestro. El vocablo alemán *Unheimlich* (lo extraño, lo no familiar) procede de *Heimlich* (lo familiar). Así, ambos términos – opuestos-, se tocan. Lo hacen más de la cuenta. No obstante, el fenómeno *Unheimlich*, no se deja asir fácilmente, se desplaza evanescentemente de lo familiar a lo no familiar.

## Introducción de lo siniestro

- 14 En 1919, Sigmund Freud publica *Das Unheimliche*. Puede considerarse que a partir de este texto se introduce al campo del psicoanálisis el concepto de lo siniestro. Las primeras traducciones al español tomaron a este trabajo como *Lo siniestro*, luego, la más reciente lo nombra como *Lo ominoso*. Es decir que hubo –como siempre ocurre- problemas de traducción, lo que continúa hasta ahora. Sin embargo, algo excede la sola dimensión de los efectos de traducción.
- 15 De hecho: la distancia que en nuestra lengua se establece entre siniestro y ominoso abre una serie de cuestiones y dificultades respecto al alcance de esta noción, así como respecto a la imposibilidad de tomar uno de los dos términos como referente del concepto.
- 16 En alemán tampoco resulta una cuestión simple. Ciertamente, el mismo Freud realiza un recorrido sumamente riguroso respecto a las condiciones lingüísticas del concepto. Es decir, que el aspecto terminológico -lingüístico-, no es en absoluto pueril. Todo lo contrario.
- 17 Apenas al inicio de *Das Unheimliche*, Sigmund Freud se sitúa en el ámbito de la estética -como "doctrina de las cualidades de nuestro sentir"-, para introducir el concepto de lo ominoso en tanto marginal. Ese carácter marginal se sostiene en el escaso desarrollo teórico que hasta ese momento tenía el tema. En tanto concepto, dentro del campo de lo subjetivo, aún no había sido introducido. En este sentido, no es casual que prácticamente todas las referencias que toma Freud en ese trabajo, excepto una, sean de la literatura. Asimismo, ello da cuenta de la prioridad del campo ficcional en la producción de efectos ominosos. Para Freud, lo ominoso de la ficción resulta más rico que lo ominoso del vivenciar real. A su vez, Jacques Lacan, en el seminario sobre *La angustia*, retoma esta apreciación freudiana y avanza a partir de ella. Considera que la realidad es "demasiado fugitiva" para dar cuenta de lo *Unheimlich*. "...la ficción la demuestra mucho mejor, la produce como efecto de una forma más estable porque está mejor articulada". Es decir, que la ficción se presenta como "una especie de punto ideal" (Lacan 2006), a partir del cual es posible producir y estabilizar la dimensión de lo siniestro.
- 18 En *Das Unheimliche* Freud marca que las ficciones que logran ominosidad proceden de experiencias cotidianas, es decir que aún partiendo de lo cotidiano, logran tal

efecto. A esto habría que agregar que es condición para el advenimiento de lo siniestro este proceder de lo familiar a lo no familiar. Allí donde se produce el encuentro de lo desconocido en lo conocido y de lo conocido en lo desconocido, lo familiarmente desconocido. Allí donde se tocan más de la cuenta.

- 19 Entre los motivos de lo siniestro, algo así como sus tópicos, se encuentran: la presencia del doble –lo idéntico-, con todos los matices de pérdida de identidad (retorno de lo igual, desdoblamiento en el vivenciar, la repetición, la ajenidad), la pérdida de realidad, el retorno de la mirada como extraña. Tópicos en los que la imagen tiene una impronta ineludible.

### **Introducción de lo siniestro en el análisis fílmico**

- 20 El hecho de que la ficción, aún partiendo de experiencias cotidianas, logre producir efectos ominosos más significativos que los que se producen en el vivenciar real, se vincula con el carácter evanescente del fenómeno *Unheimlich*. En este sentido considero al lenguaje cinematográfico como *vía reggia* para acceder a ese universo inquietante de lo siniestro, ya que en el que se establece una prioridad respecto de otras expresiones ficcionales (Bejarano 2009).
- 21 Que un film tenga tal privilegio, es gracias al subtendido de imagen propio de lo audiovisual. Así, el sostén de lo narrativo se encuentra en la imagen. Si algo es contado, es contado desde las imágenes. Lo narrado se desarrolla en imágenes, se despliega en ellas. Subtendido de imagen no sin lo auditivo. En lo siniestro, se juega algo a nivel de la imagen -de lo que se impone a partir de lo visual-, donde lo auditivo también produce efectos ominosos. Es en esa propuesta audiovisual que se logra poner en acto algo de la dimensión de lo siniestro, que parece escaparse de otras expresiones.
- 22 Si bien en otros lenguajes lo ominoso aparece –por ejemplo en buena parte de la obra de Salvador Dalí-, el lenguaje cinematográfico logra producir y estabilizar a partir de la imagen fílmica, efectos de ominosidad. Logra incluir la dimensión temporal, es decir, temporalizar tales efectos e incluso darles un desarrollo, un recorrido.
- 23 Al introducir en el campo de la estética el concepto de lo siniestro y los desarrollos consecuentes realizados desde el psicoanálisis, se configuran dos modalidades de análisis. La primera, teniendo en cuenta los temas de un film, la historia, las ideas, es decir, los efectos de sentido y fundamentalmente, de *ruptura del sentido*. La otra, captando las presentaciones propias de lo fílmico que operan en la producción de estos efectos, es decir, los modos en que se configura lo narrativo desde la presentación visual y auditiva, cómo se impone a partir de la modalidad de presentación, cómo se ofrece esa propuesta visual. Es decir, cuáles son los recursos expresivos de los efectos siniestros. Para ello, la noción de visualidad siniestra permite aislar esas condiciones.

### **Hipótesis siniestra**

- 24 Sin embargo, habría que considerar que la primera modalidad deviene, en tanto efecto, de los alcances de la segunda. Es decir que hay ruptura de sentido cuando desde lo audiovisual se producen estos efectos. Ruptura de sentido en tanto el sentido que viene operando de pronto se interrumpe, se corta, se rompe. Es decir, en tanto efecto de ruptura que logra que ese sentido que viene siendo deje de ser, deje de operar. Por lo tanto, se sugieren dos hipótesis consecuentes, a saber: que la visualidad siniestra produce los efectos ominosos y que la caída del sentido deriva de ello.
- 25 Lo siniestro es un efecto que se produce y opera en dos niveles: a nivel de la narración y a nivel del espectador, en tanto dimensión subjetiva, índice de que allí logra efectos este afecto inquietante que es lo siniestro.

- 26 ¿Cómo procede, es decir, cómo opera, cuáles son los recursos con los que lo fílmico cuenta para hacer advenir fenómeno siniestro?
- 27 Si tomamos el tema del doble en tanto ominoso –el doble es el tema ominoso por excelencia-, en el film *Femme Fatale* (Mujer fatal, Brian De Palma, 2002) hay doble. Rebecca Romijn es Laure y Lily. Hay también ruptura de sentido y ruptura de la historia en tanto lineal. Sin embargo, no hay ominosidad.
- 28 Pareciera que estos elementos proceden desde lo narrativo, sin la intención de provocar efectos siniestros. Allí no hay ese particular modo de contar que es la visualidad siniestra. Así, la configuración de estos efectos se encontraría en la línea de la presentación y no en el contenido temático. No se trata del doble en tanto tema, sino de cómo es presentado, a partir de qué propuesta audiovisual, a través de qué elementos audiovisuales, es decir cómo se ofrece, de qué modo se impone.
- 29 Los films *Lost Highway* (Carretera Perdida, David Lynch, 1996), *Mulholland Drive* (El camino de los sueños, David Lynch, 2001), *Inland empire* (Imperio, David Lynch, 2006), todos calificados como thrillers (cabe preguntarse si efectivamente lo son), se caracterizan por ser –esencialmente- portadores de ominosidad. En ellos el efecto de lo siniestro se encuentra en la superficie. La dimensión de la corporalidad está en juego cuando se trata de estos efectos, en ellos se juega el cuerpo.
- 30 En estos films -a los que es posible considerar paradigmáticos respecto a la visualidad siniestra- hay presencia de dobles, desdoblamiento de la realidad (narrativa), ruptura de sentido; en ellos la historia no se centra en una narración clásica (lineal). Hay ominosidad (Bejarano 2005, 2010). A diferencia de lo que ocurre en *Femme Fatale*, en ellos ha operado la visualidad siniestra.
- 31 En *Femme Fatale*, Rebecca Romijn cambia su apariencia cuando se vuelve en su doble, cambia su pelo, sus prendas, su estilo. Es ella siendo otra. En *Inland empire*, Laura Dern es siempre ella, su apariencia es la misma, eso no cambia. Ni su cabello ni sus ropas. Es ella salida de una escena entrando indefinidamente a otras a las que asiste con ajenidad. El doble, aquí como idéntico
- 32 Es decir, hay ominosidad cuando el sentido es excedido, cuando queda en zozobra. Pero cuando ello procede desde la imagen y desde el sonido. Lo siniestro tiene que ver con la imagen: con lo que en la imagen –dimensión visual- irrumpe, con lo que se ausenta de ella, con lo que sobra y excede al sentido. Asimismo con lo que desde el sonido –dimensión auditiva- irrumpe, con lo que desde el sonido interviene la imagen o se hace faltar.
- 33 ¿Qué tienen los films de David Lynch? Lentificación de las secuencias, de modo que el transcurso del tiempo se torna extraño y enigmático. El uso particular de la cámara, en la que su distancia no es ni lo suficientemente lejana, ni lo suficientemente próxima, es decir, que queda en una zona indefinida -sin distancia normalizadora, reguladora-. La cámara, asimismo, se posiciona en contrapicada y recurre al empleo de ángulos. Así, el modo de acercamiento a los rostros produce efectos de desconocimiento y a su vez de cierta familiaridad (¿se trata de rostros verdaderamente humanos?). Además, en los cambios narrativos tal acercamiento se vuelve diferente, de modo tal que los rostros son y no son los que se han visualizado en secuencias anteriores. Allí se produce ese efecto de extrañeza, lo desconocido en lo conocido, por estas tres vías. La insistencia de la cámara en mano con el consecuente efecto intrusivo, de falta de distancia.
- 34 Advenimiento de la voz fuera de contexto o rompiendo el contexto, es el caso de la secuencia en *Mulholland Drive* en que el personaje comienza de pronto a hablar en otra lengua. Advenimiento de ruidos y sonidos, que indican un fuera de campo activo, al que el espectador, ciertamente, no tiene acceso. Intrusión en la imagen de objetos que no se sabe, ni se sabrá qué hacen allí, es el caso de la caja y la llave en *Mulholland Drive*, de lo que David Lynch dirá: "No tengo ni idea qué son" (Lynch 2009).
- 35 Es decir, que al recurso a la visualidad siniestra, donde la voz y la mirada aparecen como sueltas de cualquier andamiaje significativo, hay que agregar la subversión del relato con sus permanentes cambios, provocando la imposibilidad de comprender o de

interpretar y a su vez, dejando al film mismo como siniestro.



## Bibliografía

- Bejarano, C.** (2005) "Mulholland Drive: no hay historia", en *aperiódico mensual de acción Lacaniana*. N° 5. La Plata. 6.
- Bejarano, C.** (2009) "Clínica de lo siniestro", en *Litura* N° 1. La Plata. 71-74.
- Bejarano, C.** (2010) "El advenimiento de lo siniestro como fracaso del fantasma", ponencia en las IV Jornadas Anuales de acción Lacaniana, La Plata. Inédito.
- Freud, S.** (1919) "Lo ominoso" en *Obras Completas*. Tomo XVII. Buenos Aires: Amorrortu, 1990. 215-251.
- Lacan, J.** (2004) El Seminario 10, *La angustia*. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- Lynch, D.** (2006) *Atrapa el pez dorado*. Buenos Aires: Mondadori, 2009.
- Miller, J.-A.** (2007) *La angustia lacaniana*. Buenos Aires: Paidós.



## Autor/es

**Carolina Bejarano.** Lic. en Psicología, psicoanalista. Escritora. Desarrolla actividades académicas y de formación en psicoanálisis. Publica. Integra el Comité de Redacción de la revista *Litura*.

[carolinabejarano@live.com.ar](mailto:carolinabejarano@live.com.ar)

<http://www.revistafiguraciones.com.ar>

**Instituto Universitario Nacional de Arte - IUNA Crítica de Artes**

Yatay 843 (C1184ADO) Ciudad Autónoma de Buenos Aires 54 011 4861.0324



## Realizar comentario

Comentario

---

Nombre y apellido

E-mail

Referencias personales (opcional)

**Enviar**