

Latidos en la imagen

Santiago Vila

Arbor CLXXIV, 686 (Febrero 2003), 239-250 pp.

A Mampa

1. Psique y cine

Al concluir su estudio sobre la genealogía del lenguaje cinematográfico, Noël Burch declara: «Me parece evidente que el extraordinario éxito del cine, como industria de placer y como instrumento de manipulación (o de movilización) procede precisamente de la perfecta armonización entre el sistema de representación construido entre 1895 y 1929 y las estructuras inherentes al psiquismo occidental tal y como las formulan la teoría y la práctica psicoanalíticas»¹; y acaba proponiendo como vía de investigación productiva el análisis de las homologías entre las estructuras arquetípicas de la fantasía y las del modo de representación institucionalizado en el cine. Hoy parece más oportuno todavía retomar estas consideraciones, puesto que la utilización de imágenes estructuradas según el lenguaje clásico del cine para manipular la conciencia pública es más evidente que nunca.

La estrecha relación entre psiquismo y cine estaba ya considerada por Walter Benjamín², que comparaba el enriquecimiento de nuestro mundo perceptivo, aportado por el cine, con los métodos de la teoría freudiana. La ampliación de un fragmento de imagen en el primer plano cinematográfico, por ejemplo, sería semejante a la investigación psicoanalítica de un gesto, de un lapsus o del detalle de un sueño: ambos procedimientos revelan formaciones estructurales nuevas, inconscientes de otro modo. Lo que demuestra que «la naturaleza que habla a la cámara no es la misma que la que habla al ojo. Es sobre todo distinta porque en lugar de un espacio que trama el hombre con su conciencia presenta otro tramado inconscientemente (...) Por su

virtud experimentamos el inconsciente óptico, igual que por medio del psicoanálisis nos enteramos del inconsciente pulsional». También se refiere, en una nota, a la relación entre la política y los medios de comunicación, como la radio y el cine: la presentación del hombre político ante estos aparatos se ha convertido en primordial, la función de gobernantes y actores profesionales, que antes actuaban en los Parlamentos y los teatros, ha experimentado un fuerte cambio, «de lo cual resulta una nueva selección, una selección ante esos aparatos, y de ella salen vencedores el dictador y la estrella de cine».

Desde las actuales circunstancias históricas, podemos sin embargo observar algunas diferencias en este panorama, justamente caracterizado en lo esencial. Respecto a la relación entre gobernantes y cine, si antes podía considerarse la utilización del cine como medio de difusión de ideologías, poniendo a los políticos *ante el cine*, ahora podemos contemplar la perfecta fusión entre los medios audiovisuales y la ideología dominante, que se difunde y perpetúa *como cine*. El discurso de la ley se expresa según la sintaxis cinematográfica y obtiene el consenso de los ciudadanos instrumentalizando sus deseos mediante recursos ensayados en los films clásicos. La indiscernibilidad entre realidad y fantasía, potenciada tecnológicamente, y la capacidad de activar pasiones más o menos inconscientes, características intrínsecas al sistema de representación filmica, lo dotan para ser un perfecto instrumento de colonización psíquica. La canalización productiva de las pulsiones es la última gran conquista del poder.

La relación entre psicoanálisis y cine también ha experimentado variaciones significativas. La homología entre el inconsciente óptico revelado por el cine y el inconsciente pulsional investigado por el psicoanálisis ha pasado a ser de identificación especular, lo que puede entenderse comparando la universal y continua presencia de los espectáculos audiovisuales en la actualidad con la local y discreta de las representaciones teatrales en el tiempo anterior, aún en sus expresiones más populares. Por otra parte, la correspondencia entre el lenguaje cinematográfico y las estructuras de la psique occidental es perfectamente reversible: el cine es a imagen de nuestro psiquismo y nuestro psiquismo es a imagen del cine, ya antes de su invención formal. Un cierto *cine interior*, que caracteriza la actividad psíquica de los sujetos de nuestra civilización, ha ido expresándose en figuras del pensamiento como el mito de la caverna de Platón y en espectáculos ópticos diversos como las fantasmagorías de Robertson, hasta provocar su formalización en el invento técnico de los Lumière; en el cual reintrodujo Méliès la componente fantástica de los anteriores espectáculos

de magia, imbricando técnica y sueño en la forma que caracterizará la evolución del cine hasta nuestros días. Su naturaleza dialógica, mixta de arte e industria, le propicia para canalizar imaginariamente los deseos de los espectadores según las necesidades de las grandes empresas productoras. En este sentido, considera Derrida que «para comprender el cine, hay que pensar juntos el fantasma y el capital, siendo éste último en sí algo espectral»³. La relación de fantasma y capital proviene de los análisis de Marx: el desplazamiento del valor de uso por valor de cambio inviste a las mercancías de un evidente carácter fantasmal; a su vez, estos fantasmas que son las mercancías transforman a los productores humanos en fantasmas, que vivifican las mercancías mediante una proyección antropomórfica. Este funcionamiento es enteramente compartido por el dispositivo cinematográfico, ese espectáculo de fantasmas animado por los espectadores, cuyos sueños son proyectados en una pantalla exterior y producidos industrialmente.

El reverso de esta naturaleza fantasmagórica del cine lo podemos encontrar en las metáforas cinematográficas que utiliza Jacques Lacan para caracterizar el funcionamiento del fantasma estudiado por Freud. Según su concepción, la escena fantasmal reduce al estado de lo instantáneo el curso de la memoria, detenido así en este instante esencial o *recuerdo pantalla*, que bloquea el tiempo: «Piensen en un movimiento cinematográfico que se desarrolla rápidamente y se detiene de pronto en un punto, inmovilizando a todos los personajes. Esta instantaneidad es característica de la reducción de la escena plena, significativa, articulada entre sujeto y sujeto, a lo que se inmoviliza en el fantasma, quedando éste cargado con todos los valores eróticos incluidos en lo que esa escena había expresado»⁴. Esta imagen así valorada, como un fotograma en el que se interrumpe el discurso metonímico de la película, es un testimonio privilegiado de algo que, en el inconsciente, puede ser articulado y recuperado simbólicamente mediante el trabajo psicoanalítico. La naturaleza parafilílica del fantasma se extiende también a la posición del sujeto, reducido únicamente al estado de *espectador* de esa escena cargada de erotismo para él. Todo lo cual justifica la necesidad de profundizar en esta noción de «fantasma» para comprender la relación entre psiquismo, cine y organización social.

2. El golpeteo del fantasma

Previamente al estudio de la concepción freudiana del fantasma, podemos localizar su presencia en un campo no específicamente psi-

coanalítico, como el de la fisiología nerviosa, donde el término «miembro fantasma» precisa de una teoría mixta, que relaciona lo psíquico y lo fisiológico, para su entendimiento, como explica Merleau-Ponty: una explicación fisiológica interpretaría el miembro fantasma como «la presencia de una parte de la representación del cuerpo que no debería darse, ya que el miembro correspondiente no está ahí. Si ahora se da una explicación psicológica de los fenómenos, el miembro fantasma pasa a ser un recuerdo, un juicio positivo o una percepción (...) En el primer caso, el miembro fantasma es la presencia efectiva de una representación. En el segundo, el miembro fantasma es la representación de una presencia efectiva»⁵.

Son las excitaciones procedentes del muñón las que mantienen al miembro amputado en el circuito de la existencia, en la dimensión de lo imaginario. Se sigue considerando la existencia del miembro, como se puede «sentir» la existencia de un amigo que no está a la vista, y como se considera la existencia de espacios y personajes en un film aunque se encuentren fuera de campo en algunas escenas (o, incluso, en todas): existen fantasmalmente, en el fuera de campo que prolonga el espacio filmico representado. El *tiempo* del miembro fantasma es un «semipresente», la experiencia de un antiguo presente que no se decide a devenir pasado, lo que se corresponde con la metáfora lacaniana de la película detenida en un fotograma que no acaba nunca de pasar, interrumpiendo el curso metonímico en un tartamudeo de lo imaginario.

El fantasma del miembro amputado, que se siente como si existiera, nos explica un mecanismo —un automatismo psíquico— que permite reintroducir por la vía imaginaria lo rechazado —castrado— en lo real y no formulable simbólicamente (la clínica atestigua que la verbalización del fantasma implica superar una angustia y una resistencia muy considerables). Lo que (ya) no es, reaparece en el espacio del no-ser: el sueño, las fantasías, el cine. Esta *forma concreta de no ser*, que es el fantasma, es así muy reveladora de la naturaleza del sujeto humano escindido, cuyas pulsiones son relegadas al inconsciente. Lo que no es, esa falta que hace falta, es el objeto de deseo con el que puede relacionarse este sujeto en la escena fantasmal, que es una pulsión representada como cine. Así como la excitación del muñón produce la imagen del miembro completo, la pulsión reprimida proyecta lo sentido por el cuerpo (pero negado al sentido simbólico) fuera del propio cuerpo, alucinándola como una excitación ajena en una película de la que sólo es espectador.

En el film *El otro* de Robert Mulligan (*The Other*, 1972), encontramos una sugestiva puesta en cine de esta elaboración psíquica del fantasma

a partir de una ausencia traumática. El muchacho protagonista compensa la falta de su hermano gemelo, muerto recientemente, alucinando su presencia y atribuyéndole acciones que realiza él mismo. Desdoblado como el Dr. Jekyll, proyecta sus pulsiones agresivas en este fantasma, que ejecuta sus deseos permitiéndole eludir toda responsabilidad moral. La funcionalidad de este delirio, que tan perfectamente neutraliza su angustia —de la ausencia del otro y de la presencia de sus propias pulsiones—, justifica su invencible resistencia a aceptar la realidad, aunque su abuela intenta forzarle a ello. Su hermano es como un miembro fantasma, una prolongación imaginaria de una parte que conserva: un dedo que le ha amputado al cadáver y que atesora cuidadosamente. Podría decirse que alucina el «resto» de su hermano a partir de ese trozo real, completándolo con un fantasma al que inviste con sus afectos y pensamientos. El dedo es sinécdoque del cuerpo entero como, en el cine, un plano detalle testimonia la existencia de una totalidad, fuera de campo, a la que pertenece.

Podemos ahora examinar brevemente el cuadro descrito por Freud en *Pegan a un niño*⁶, donde estudia un tipo de fantasías recurrentes, base del desarrollo de la teoría psicoanalítica del fantasma. En estas fantasías, los sujetos analizados —femeninos en su mayoría— presencian cómo pegan a un niño; el placer onanista que acompaña a esta representación imaginaria provoca su repetición, característica del fantasma. Resulta difícil obtener descripciones precisas acerca de quién es el niño maltratado y quién es el que maltrata al niño: «Todas estas interrogaciones recibían la misma hosca respuesta: “No sé...; pegaban a un niño”». En las fantasías de sujetos más adultos, se observa la influencia de lecturas y experiencias escolares en la forma y detalles de la escena (sus personajes y escenografía) y suele evolucionar hacia la figura de un maestro que pega sucesivamente a varios niños. Freud considera tres fases o formaciones del fantasma. En la primera, se trataría del padre que pega a un niño (un hermano o hermana menor) odiado por el sujeto. En la segunda, imagina ser golpeado por su padre y, aunque es la fase más importante, «no ha tenido nunca una existencia real. No es jamás recordada ni ha tenido nunca acceso a la conciencia. Es una construcción del análisis». En la tercera, un maestro pega a unos niños no identificados y el sujeto lo ve, obteniendo satisfacción sexual con esta representación.

Ser pegado por el padre sería una fantasía masoquista, resultado de la confluencia de erotismo y culpabilidad, que expresa deseos incestuosos. La castración del Edipo deja un resto que, desde el inconsciente, produce este fantasma como representación consoladora. Respecto

a la forma de esa representación, es interesante considerar que la influencia observada de las experiencias visuales y de las lecturas en la puesta en escena de las fantasías sería ahora inmediatamente aplicable a la del repertorio icónico y narrativo suministrado por el cine y la televisión. Las fantasías se producen con material adquirido culturalmente; el trabajo del fantasma, como el del sueño, es de *transformación* a partir de ese material dado y de la propia experiencia. Por otra parte, la figura del *niño* como significante onírico del pene es recurrente en *La interpretación de los sueños* de Freud, donde también se entiende la acción de *pegar* como excitación del clítoris. Efectivamente, en un estudio posterior (*Algunas consecuencias psíquicas de la diferencia sexual anatómica*), Freud revisa su análisis en este sentido: «La peculiar rigidez que tanto llamó mi atención en la monótona fórmula ‘pegan a un niño’, probablemente aún acepte otra interpretación particular. El niño que allí es pegado-acariciado, en el fondo quizá no sea otra cosa sino el propio clítoris».

Lo que Freud (o la traducción) llama «fases», no debe entenderse en un sentido de secuencialidad, puesto que el fantasma bloquea la historia en un *presente intemporal*: «están pegando» es el tiempo del inconsciente donde no existe ni pasado ni futuro como tales, ensartados en el hilo del deseo siempre actualizado, siempre ahora y siempre recordando un pasado inicial. El modelo no sería una narración secuencial sino una estructura *en abismo*, en que cada forma engloba a otra. La segunda forma no es, propiamente, una «fase»; como explica el propio Freud, sólo existe como construcción del análisis, luego ocuparía el mismo lugar que el significado latente que resulta de la interpretación del significante manifiesto de un sueño. Este fantasma sería pues el contenido inconsciente de la fantasía diurna, el fantasma del fantasma. La fantasía consciente es la escena iterativa de la tercera forma, cuya expresión en lo imaginario remitiría a las primeras percepciones de una excitación sexual como golpes en el sexo-niño: batidas en el clítoris o en el pene. El sexo es «lo niño», que se revela rebelándose, en el niño o la niña. Le están pegando, no a él pero tampoco a otro, sino *a otro en él*. Un ser invisible golpea el sexo del sujeto, experiencia no conocida hasta entonces pero que desde ese momento no dejará de reaparecer: el latido de su sangre en el pene o clítoris y en el corazón, que «golpea» el pecho al acelerarse el pulso. El ser humano reprimido por la ley sufre su propio deseo como ajeno, lo que explica la imagen dolorosa asociada que formaliza la escena masoquista. Cualquiera que sea su sexo, el sujeto es arrebatado por la libido, se somete a una energía sexual que lo posee, y en ese abandono encuentra su goce.

Este golpeteo de la *pulsación* es debida a una *pulsión* y éste es el fantasma siniestro que recorre conjuntamente *Pegan a un niño* y los otros dos textos escritos por Freud casi simultáneamente, durante el mismo año 1919. En *Lo siniestro* alude a los extraños procesos automáticos ocultos en el cuerpo y la psique humanas —que provocan la incertidumbre angustiosa acerca de si un ser animado es viviente o no—, así como a la repetición compulsiva. En *Más allá del principio del placer* interpreta el juego infantil *Fort/Da* como una fantasía cuyo sentido es elaborar psíquicamente el trauma de la ausencia de la madre; también explica el mecanismo de proyección de excitaciones interiores (placer o displacer) como imágenes exteriores. El motivo común a los tres ensayos sería la relación entre excitación sexual automática, represión del deseo y fantasía recurrente: la pulsión de muerte como inseparable de la vida en el mecanismo del fantasma.

3. La mirada de lo invisible

Si el fantasma es una escena parafilmica recurrente, el cine es una puesta en escena de fantasmas vivificados por los espectadores, un arte de hacer visible lo imaginario. Como el miembro fantasma, es la representación de una presencia ausente, el testimonio sistemático de una falta: de la pausa entre fotogramas, del vacío entre planos, del espacio y los personajes fuera de campo. El cine de escritura clásica, mediante el montaje y el *raccord* taponan el agujero entre planos produciendo la ilusión de continuidad y homogeneidad del fuera de campo, velando todo lo que manifiesta el funcionamiento específico de lo cinematográfico, mientras que el cine moderno expresa su condición fragmentaria y heterogénea como rasgo de estilo.

Desde esta segunda referencia estética, la del cine moderno, valora Dominique Païni «lo que en un film, sea desde el punto de vista puramente narrativo o simplemente óptico, remite a la naturaleza misma del cine y más precisamente, a su esencia más mecánica: *el latido resultante del desfile de los fotogramas* (...), esta unidad contradictoria de continuidad y discontinuidad que anima la representación cinematográfica. Continuidad del encadenamiento de imágenes y discontinuidad de su sucesión»⁷. Latido entre fotogramas que ahora podemos identificar con el golpeteo del fantasma freudiano, siendo en ambos casos expresión de la naturaleza mecánica que subyace en la fantasía explícita. Esta pulsación es esencial al cine: es el ritmo de las imágenes que se suceden en el montaje, el paso de un estado de figura a otro,

la alternancia de luz y oscuridad, presencia y ausencia, espectáculo y realidad, certeza y duda. Parpadeo que también podemos relacionar con el juego del *Fort/Da* en su ejecución del paradigma mostrar/ocultar.

Esta alternancia entre lo visto y lo no visto, connatural al cine y evidenciada en los films modernos, adquiere protagonismo temático en el cine de género fantástico, donde la ambigüedad sobre la naturaleza—real o imaginada— de lo percibido denota el carácter siniestro del discurso cinematográfico. Uno de los argumentos que más explícitamente considera este paradigma es el de *El hombre invisible*, novela de H. G. Wells (*The Invisible Man*, 1897), adaptada con bastante fidelidad en 1933 por James Whale y de la que recientemente se ha realizado una versión libre dirigida por Paul Verhoeven, *El hombre sin sombra* (*Hollow Man*, 2000), que merece la pena comentar a propósito de la problemática del fantasma.

El título original del film, *Hollow Man* («Hombre hueco»), alude al vacío que vemos tras los agujeros para los ojos y la boca de su máscara de látex, de funcionalidad semejante a las vendas del relato de Wells y el film de Whale. «Hueco» connota superficial, carente de pensamientos y sentimientos profundos o intensos y parece aludir a la banalidad del sujeto construido por la actual cultura audiovisual, a su invisibilidad para el sistema supuestamente democrático, a su forma de vida privada que no es sino privación de vida, indiferente e insolidaria respecto al otro. Figura sin forma, como la de los *Hombres huecos* descritos en el poema de T. S. Eliot⁸, del que procede el título según el director.

En el relato de Wells, se describen dos transformaciones del protagonista: la inicial, larga, gradual y dolorosa, al tomar la droga decolorante; y la final, en que va haciéndose opaco al morir, desde las extremidades hasta los centros vitales del cuerpo, apareciendo progresivamente venas, huesos, arterias, carne y piel. Esta alucinante visión del cuerpo como *estratificación de sistemas mecánicos* es representada con detalle y por tres veces en el film de Verhoeven: en la paulatina visibilidad del gorila-cobaya, en la lenta y dolorosa invisibilidad del protagonista y en su intento frustrado de recuperar la visibilidad. En cada ocasión, el debate del cuerpo entre visto y no visto, expresión de la resistencia de la materia, es el motivo dramático de la secuencia. Desde Méliès, el cine es un arte de transformaciones, de modo que en estas metamorfosis vacilantes el film pone en escena el ser del cine y, al mismo tiempo, los automatismos ocultos bajo la epidermis: la experimentación siniestra del cuerpo propio como otredad es un síndrome característico del fantasma estudiado por Freud.

El hombre tiene miedo de sí mismo: su cuerpo, que debería resultarle lo más familiar, se torna a veces lo más inquietante. Esta extrañeza del propio ser es asumida también por el cine en films como éste, en que se identifica la mirada de la cámara con la de un personaje maligno. En el cine vanguardista, notablemente con Murnau, la cámara se «desencadenaba» de su esclavitud de seguimiento de los personajes, evidenciando el trabajo artístico en la planificación, así como la existencia del fuera de campo fantasmal en el que opera. Posteriormente, se han producido en el cine de Hollywood algunos films modernos en que se justifica esta autonomía de la cámara como punto de vista subjetivo de un protagonista homicida. En estos casos, parece que el cine tenga miedo del poder de su propia mirada, de su naturaleza siniestra. Para poner sólo tres ejemplos: *El hombre y el monstruo* de Mamoulian (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1931), *Psicosis* de Hitchcock (*Psycho*, 1960) y *La noche de Halloween* de Carpenter (*Halloween*, 1978). *Hollow Man* explicita el ser espectral de todo film al asumirse como ocularización de su protagonista invisible. El juego entre las miradas desde este hombre-fantasma fuera de campo (en los planos subjetivos) y desde los personajes hacia lo invisible, que (quizá) los mira fuera de cuadro, construye visualmente el drama que enfrenta al protagonista con sus compañeros: es una tragedia escópica, en plena civilización de lo audiovisual.

Esta invisibilidad, que explicita la naturaleza de fantasma del cine, parece activar en torno a su vacío los fantasmas eróticos del protagonista y de las mujeres del equipo. No solamente el hombre invisible ejecuta en la realidad su fantasma de violación sobre una vecina, sino que la extraña situación anima los fantasmas histéricos de las investigadoras. Durante el sueño de Sarah, le desabrochan el suéter y le acarician un pecho sin que, al despertarse, sea capaz de saber si ha sucedido en realidad o lo ha soñado, lo que significa situarse en la ambigüedad del fantasma. Janice va al lavabo y, sospechando la presencia del invisible, se sienta en el inodoro escrutando el vacío con sus gafas térmicas, en una imagen característicamente verhoeviana, mezcla de procacidad y filosofía, escatología y erotismo («¿Quién querría ver eso?», se escandaliza un compañero que, evidentemente, no comparte esa fantasía). Linda, la protagonista y ex-compañera del investigador, parece estar siendo violada por el hombre invisible, hasta que se despierta y entendemos que la escena era un fantasma erótico representado en su sueño (o ensoñación).

La pulsión sexual, explícita en esta versión, impregna de libido el deseo de dominio que ya estaba latente en el personaje, explicando

su posterior evolución hacia la crueldad y la destrucción de los otros, los visibles. «Un hombre invisible es un hombre poderoso», dice el protagonista de Wells. Las leyes son para las personas normales visibles, porque la moralidad está ligada al control óptico; el hombre invisible rompe el contrato social con el otro (base de toda ética) al negarle su imagen. Esta reflexión es central en la concepción del film, según el propio Verhoeven: «Hace miles de años, Platón ya escribió acerca de la invisibilidad, afirmando que la moralidad no es algo que esté dentro de nosotros; se define en función de lo que los demás saben y esperan de nosotros. Él afirmaba que si una persona consiguiera ser invisible, se sentiría ebria de poder y abusaría de él simplemente porque nadie le podría controlar»⁹. La locura del poder absoluto, el delirio de los dictadores, supone *la evacuación de lo otro* en sus varios aspectos: del cuerpo, del inconsciente, del prójimo. «¿Quién se va a enterar?», reflexiona el protagonista antes de su ataque a la vecina, a quien antes sólo miraba.

El poder se reparte, como en el dispositivo estudiado por Foucault, entre los que ven sin ser vistos (el jefe, el vigilante) y los que son vistos sin ver (los subalternos, los presos): «El Panóptico es una máquina de disociar la pareja ver/ser visto: en el anillo periférico, se es totalmente visto, sin ver jamás; en la torre central, se ve todo, sin ser jamás visto»¹⁰. El hombre invisible se encuentra situado, de hecho, en esa posición de poder construida por esta civilización escópica y, lógicamente, lo utiliza, es decir, abusa. El film da así adecuada expresión al nudo que estamos contemplando, cine-psiquismo-poder, entrelazados en la polisemia del fantasma. El que mira sin ser mirado estaría por encima de la ley y abusaría de su poder, afirmaba Platón; la fuerza y el derecho van hermanados, no hay derecho sin posibilidad de coerción, afirmará Kant. Y la coerción, en nuestra época, equivale a *derecho de mirada*. La ley es ese fantasma que nos vigila, cuyo ojo puede ver sin ser visto, ese dictador escópico.

Si el Ojo está oculto, creemos que nos mira incluso cuando no nos ve; esta capacidad de *hacer ver* es una máquina bélica esencial en nuestra era teletecnmediática. En el film, el hombre invisible hace ver su presencia cuando no está, mediante un truco electrónico. Su cuerpo es observado de noche mediante una cámara con película térmica; para escapar a este control, altera el registro haciendo un bucle en la imagen, de modo que lo ven acostado en su cama cuando en realidad está en la calle. Esta capacidad de engaño mediante la manipulación de las imágenes alimenta hoy el discurso audiovisual, que se beneficia de los recursos del montaje y la digitalización para reactualizar el

mundo pre-cinematográfico de las fantasmagorías. La abundancia probada de estas alteraciones tendenciosas engendra hoy una sospecha sobre las imágenes que se extiende al sistema del que son expresión.

El motivo del *lugar de Dios* atraviesa enteramente el film que, en este sentido, puede entenderse como la construcción progresiva de una blasfemia, en la lógica del discurso sadiano. Ya antes de su metamorfosis, el protagonista se identifica con esta posición. Cuando, en evidente homenaje a los tópicos del género, otro investigador bromea: «Aquí, Dios. Estáis perturbando el orden natural de las cosas y sufriréis un castigo por toda la eternidad. Dios ha hablado», le responde secamente: «¿Cómo tengo que decírtelo, Frank? Tú no eres Dios, soy yo», y el otro se disculpa. Como una divinidad clásica que puede adoptar cualquier forma, su aspecto varía según el medio que le envuelve y su fase de transparencia: semeja sucesivamente conformado de agua, vapor, sangre, humo, fuego, músculos. La protagonista, al aplicarle un lanzallamas, grita: «¡Te enseñaré a Dios!», y cuando finalmente lo destruyen y su compañero exclama «¡Dios mío!», ella opone: «No, Dios no, ahora ya no». El lugar de Dios era la torre central de vigilancia en el Panóptico. El poder en la actual sociedad informatizada ocupa el mismo lugar psíquico y estructural que el omnisciente e invisible Dios bíblico, rentabilizando las pulsiones individuales mediante la invocación de fantasmas enraizados en el imaginario de nuestra cultura.

Notas

¹ Noël BURCH: *El tragaluz del infinito*. Madrid, Cátedra, 1987, p. 274.

² Walter BENJAMÍN: «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en *Discursos interrumpidos, I*. Madrid, Taurus, 1992. Las citas corresponden a p. 48 y a la nota 19 en pp. 38-39.

³ Conversación con Jacques DERRIDA: «El cine y sus fantasmas», traducción de Antonio Tudela Sancho en *Desobra* n° 1, Madrid. Primavera-Verano 2002, p. 99.

⁴ Jacques LACAN: *El Seminario, 4. La relación de objeto*. Barcelona, Paidós, 1994, pp. 121-122.

⁵ Maurice MERLEAU-PONTY: *Fenomenología de la percepción*. Barcelona, Planeta-Agostini, 1993, p. 99.

⁶ Sigmund FREUD: «Pegan a un niño», en Ethel Spector Person (Ed.): *En torno a «Pegan a un niño» de Freud*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2000. Las citas corresponden a p. 34 y p. 37.

⁷ Dominique PAÏNI: *Le cinéma, un art moderne*. Paris, Cahiers du cinéma, 1997, p. 19. Traducción y cursiva, mías.

⁸ T. S. ELIOT: «Los hombres huecos», en *Poesías reunidas 1909-1962*. Versión española de José María Valverde. Madrid, Alianza, 1999, pp. 103-106. Comienza así:

Somos los hombres huecos
somos los hombres rellenos
apoyados uno en otro
la mollera llena de paja. ¡Ay!
Nuestras voces resacas, cuando
susurramos juntos
son tranquilas y sin significado
como viento en hierba seca
o patas de ratas sobre cristal roto
en la bodega seca de nuestras provisiones.
Figura sin forma, sombra sin color,
fuerza paralizada, gesto sin movimiento.

⁹ Tomás FERNÁNDEZ: *Paul Verhoeven. Carne y sangre*. Barcelona, Glénat, 2001, p. 369.

¹⁰ Michel FOUCAUL: *Vigilar y castigar*. Madrid, Siglo XXI, 1992, p. 205.