

# La inquietante extrañeza en el cine

Marcela Antelo

---

TESI DOCTORAL UPF / 2015

DIRECTOR DE LA TESI

Dr. Xavier Pérez

DEPARTAMENT DE COMUNICACIÓ





## AGRADECIMIENTOS

Para comenzar, quiero agradecer a mi orientador Xavier Perez. Butaca lado a lado durante estos largos años, tormenta de los cuerpos y nosotros allí, aquí, ahora. A él le agradezco la oportunidad y su lectura, su orientación precisa y su largo aliento. Por haber acogido sin reparos mi extimidad en este campo.

Quiero agradecer a la Universidad Pompeu Fabra por su acogida y por la excelencia de sus medios y personas. Su biblioteca merece un aplauso aparte.

Ángel Diez, director de cine, es exactamente lo que su nombre nombra, y un hacedor. Me prestó oídos en este tramo final, inestimable ayuda. Por un hilo telefónico sostuvimos la atención en algunas de las imágenes que miran estas páginas. Nicholas Csergo en el inicio del trabajo acogía mis intuiciones toscas con sus gags que mucho me alentaron.

Quiero agradecer a mis abuelas cinéfilas y especialmente al abuelo siciliano a quien se le ocurrió abrir una sala Odeón cuando yo cumplía cinco años; a mis hermanos y amigos del cine de la infancia. A mis padres, cinéfilos incurables. A mi tío Luis que con su linterna no solo nos conducía hasta las butacas sino que también se las veía todas.

A mis hijos Matías y María por amar el cine, a mi hijo Jerónimo, que lo hace su medio de vida, con su cámara sutil y agradecerle también sus invalorable lecciones a lo largo de estos años. A los tres les agradezco especialmente por ayudarme a impedir el llevarme demasiado a serio en mi propósito doctoral.

No puede dejar de agradecer, hasta brindar, por las deliciosas conversaciones con mis amigos cinéfilos de diferentes cosechas. Cora Burgin, Tomás Abraham, Diana y Iordan Gurgel, Alicia Calderón de la Barca, Alberto Müller, Martín Groisman, Teresa Sampaio, Mahomed Bamba, Alexandre Guena, Céline Scemama, Clotilde Leguil, Fernanda Otoni, Reinaldo Eckenberger Marcus André Vieira. A mis colegas profesores del Curso de Cinema & Video (Bahía,

Brasil) y a sus alumnos, a Luiz Felipe Monteiro y Adriano Oliveira por la persistencia del deseo en vincular el cine y el psicoanálisis. Quiero agradecer al psicoanálisis, a los analistas y analizantes que me transmiten sus películas y todo lo real de mi sensibilidad para el afecto de lo *Unheimlich*.

Adriano Oliveira, interlocutor inestimable y artesano de las formas, siempre disponible con sus toques decisivos. A Celeste Hampton, artesana también le agradezco su tesón incansable.

Preciso agradecer especialmente a Zeca, por su amor y cuidado, sin los cuales hubiera desfallecido.

Todas estas existencias son la causa de este deseo.

Finalmente necesito agradecer la experiencia que los autores, investigadores muertos y vivos citados en la bibliografía, filmografía e imagería de estas líneas me han proporcionado, el descubrimiento de la vasta red de interés que la inquietante extrañeza crecientemente despierta, sobretodo en la experiencia cinematográfica. Un verdadero acontecimiento.

## RESUMEN

La inquietante extrañeza en el cine parte de considerar la experiencia cinematográfica como un acontecimiento de la sensibilidad. La sala oscura proporciona una intimidad con extraños, y el silencio y la oscuridad evocan lo ‘infantil inextinguible’ de la angustia, descubierto por Sigmund Freud, cuando se atreve a penetrar la comarca de la estética y teoriza lo *Unheimlich* como lo extraño que invade lo familiar. Un afecto estético. Esta tesis muestra que el cine es *Unheimlich*, pues acosa la realidad con la hoz de la mirada que afecta, hace germinar dramas y pone en escena fantasmas que inquietan dentro y fuera del campo visual: los fantasmas de la mirada y la voz. El goce del cuerpo frente a las sombras andantes es abordado a partir del apetito del ojo, el drama anatómico provocado por el *close-up*, las pantallas como ventanas cerradas, la estasis perturbadora de las imágenes, y la voz del otro lado del teléfono como personaje del cine.

PALABRAS CLAVE: Cine, *Unheimlich*, inquietante extrañeza, extimidad, experiencia, goce, mirada, *close-up*, voz.



## ABSTRACT

Uncanniness at the cinema comes up when considering the cinematographic experience as an event of sensibility. The dark theatre provides intimacy with strangers while silence and darkness evoke the endless angst of childhood discovered by Sigmund Freud, as he ventures into the field of aesthetics to theorize the *Unheimlich* as a strangeness that invades the familiar. An esthetic affect. This thesis shows cinema is uncanny because it hovers over reality with the sickle of gaze that shakes things up, within and beyond the field of the visual: the phantoms of gaze and voice. The *jouissance* of the body before the walking shadows is here developed from the standpoint of the appetite of the eye, the anatomic drama of the close-up, the screen as closed windows, the disturbing stasis of images, and the voice at the other end of the phone receiver as a film character.





# SUMARIO

Agradecimientos.....	iii
Resumen .....	v
Abstract .....	vii
Lista de Figuras.....	xi
Prefacio .....	I
Recorrido.....	15
<b>1. El apetito del ojo.....</b>	<b>19</b>
1.1. Oculocentrismo.....	28
1.2. El ojo del depredador.....	34
1.3. Lo excéntrico barroco.....	36
1.4. <i>Polyvision</i> y superficies.....	39
1.5. Elogio del apetito del ojo.....	45
1.6. La mirada y el agujero.....	48
1.7. Leonardo y su apetito.....	52
1.8. Dos o tres cosas que yo sé de ella.....	56
1.9. La satisfacción escópica.....	59
1.10. La familiaridad del porno.....	63
1.10.a. La escena y lo obsceno.....	73
<b>2. <i>Close-up</i>, tragedia anatómica.....</b>	<b>75</b>
2.1. Prehistoria minúscula.....	86
2.2. El íntimo animal.....	103
2.3. El cuerpo sale del <i>close</i> .....	112
2.4. Demasiado cerca, demasiado grande.....	119
2.5. La oda de Epstein.....	120
2.6. Los kamikazes.....	129
2.7. Inhumanidades.....	132
2.8. El rostro de las cosas.....	139

<b>3. La pantalla, ventana cerrada.....</b>	<b>145</b>
3.1. Los límites del dominio.....	154
3.2. Campo ciego .....	168
3.3. La escena dentro de la escena.....	179
3.4. La lente del yo y la pantalla del fantasma .....	182
3.5. El fuera de campo sonoro.....	197
<b>4. Inquietante instantánea .....</b>	<b>201</b>
4.1. El maestro Muybridge .....	218
4.2. Cada uno tiene su propia medusa .....	221
4.3. La Kryptonita de la desgarradura .....	238
<b>5. Por un hilo: el puente telefónico.....</b>	<b>243</b>
5.1. La voz al otro lado .....	267
5.2. El móvil: la voz como objeto inmaterial.....	272
5.3. El cordón umbilical.....	274
<b>Epílogo .....</b>	<b>279</b>
<b>Obras audiovisuales citadas.....</b>	<b>283</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>291</b>

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Nudo de un toro y sus dos exterioridades. ....	25
Figura 2. Pirámides visuales. ....	35
Figura 3. Tabla tomada de la <i>Historia de la percepción</i> , Donald M. Lowe. ....	36
Figura 4. <i>Kaiser Panorama</i> , August Fuhrmann, 1908. ....	51
Figura 5. <i>Trompe l'oeil. El revés de una pintura enmarcada</i> , Cornelis Norbert Gijsbrechts, Copenhagen, 1668-1672. ....	60
Figura 6. Búsqueda en Google sobre Cornelis. ....	60
Figura 7. Cartel de <i>Il n'y a pas de rapport sexuel</i> . ....	67
Figura 8. <i>Mangá porno</i> ....	74
Figura 9. <i>Hormigas</i> , Lotte Reiniger. ....	79
Figura 10. <i>Limbo</i> , Arnt Jensen, 2010. ....	81
Figura 11. <i>La montaña sagrada</i> , Alejandro Jorodowsky, 1973. ....	91
Figura 12. Nude woman lying on a sofa, drawing of blood, Man Ray, 1930. ....	91
Figura 13. <i>Élevage de poussière</i> , Man Ray, 1947. ....	92
Figura 14. <i>Billet d'autobus roulé</i> , Gyula Halash Brassai, 1932. ....	93
Figura 15. <i>The Big Swallow</i> , James Williamson, Reino Unido, 1901. ....	95
Figura 16. <i>Grandma's Reading Glass</i> , George Smith. ....	96
Figura 17. <i>Reflection: The Weaving Workshop in the Ball</i> , Georg Muche, 1921 (MoMA, 2015, foto de Jerónimo Soffer). ....	96
Figura 18. <i>Zoom en la esfera</i> , Jerónimo Soffer, 2015. ....	97
Figura 19. Paul Edmund Hahn, <i>Das Gesicht als Landschaft: Die Wellenberge. Die Nase, Uhu, n° 5</i> , 1929. ....	98
Figura 20. <i>Grey Drone-Fly</i> , micrografía, Robert Hooke, 1665. ....	107
Figura 21. <i>Mothlight</i> , Stan Brakhage, Estados Unidos, 1963. ....	108
Figura 22. <i>La pieuvre</i> , Jean Painlevé, París, 1927, 13'. ....	109
Figura 23. <i>Metamorphose</i> , John Heartfield, 1932. ....	110
Figura 24. <i>Black Thursday</i> , Gabriel Barcia-Colombo, 2010. ....	111
Figura 25. <i>Le gros orteil</i> , Jacques-André Boiffard, 1929. ....	112
Figura 26. <i>Y a pas que la mer</i> , Musée Paul Valéry, ....	115
Figura 27. <i>Cartel de L'inhumaine</i> , Marcel L'Herbier, París, 1924. ....	133
Figura 28. <i>Dans le noir du temps</i> , en 9'23, Godard, 2002. ....	146

Figura 29. <i>La danza</i> , pintura rupestre Australia (Thévoz, 1984).....	147
Figura 30. <i>The Serpentine Dance</i> , Loie Fuller, París, 1892.....	149
Figura 31. <i>Le Mystère des roches de Kador</i> , Léonce Perret, 1912.....	151
Figura 32. <i>Los músicos de Gion</i> , Kenji Mizoguchi, 1953.....	153
Figura 33. <i>La pantalla como objeto</i> , Paolo Gioli.....	156
Figura 34. <i>Schermo-schermo</i> , Paolo Gioli, Super 8 mm, 24', 1979.....	157
Figura 35. <i>Detective</i> , Jean-Luc Godard, 1985.....	160
Figura 36. <i>Photography Subversion</i> , Miriam Sweeney, Giclée, 2009.....	161
Figura 37. <i>Falling leaves</i> , Otar Iosseliani, 1966.....	161
Figura 38. <i>Favoritos de la luna</i> , Otar Iosseliani, 1984.....	162
Figura 39. <i>Chantrapas</i> , Otar Ioseliani, 2010.....	162
Figura 40. Captura de pantalla de <i>April</i> , 1961.....	163
Figura 41. Lacan: mirada, pantalla e sujeto.....	165
Figura 42. <i>Selfie</i> , Wu Junyong, China, 2004.....	166
Figura 43. Wu Junyong, China, 2004.....	168
Figura 44. Fotograma de <i>Numéro deux</i> , Godard, 1975.....	170
Figura 45. <i>Blind Corner</i> , Wu Junyong, China, 2004.....	171
Figura 46. <i>Máscara negra agujero de cerradura</i> , Wu Junyong, China, 2004.....	172
Figura 47. <i>Passion</i> , Jean-Luc Godard, 88', 1982.....	173
Figura 48. <i>Nuovomondo</i> , fotografía de Angelo R. Turetta.....	174
Figura 49. <i>Thousands of moon</i> , Wu Junyong (Screen Animation), China, 2012..	176
Figura 50. <i>Fragment of Moon</i> , Wu Junyong, China, 2012.....	176
Figura 51. <i>Danse macabre</i> , Street art, Levalet, Canal de l'Ourcq, París, 2014.....	177
Figura 52. King Edward VI, Guillim Scrots, 1546.....	184
Figura 53. Plano de San Carlino, de Borromini, obtenido por anamorfosis del círculo.....	189
Figura 54. <i>Los embajadores</i> , Hans Holbein, 1533, National Gallery.....	190
Figura 55. <i>The anamorphic flip of the point of view</i> , Donald Kuntze, 2012.....	191
Figura 56. Captura de tela <i>L'Art en Question</i> , Holbein, <i>Les Ambassadeurs</i> , 2012.	191
Figura 57. <i>Un bar aux Folies Bergère</i> , Édouard Manet, 1882.....	193
Figura 58. Detalle, <i>Un bar aux Folies Bergère</i> , Édouard Manet, 1882.....	194
Figura 59. Foto reconstrucción del bar visto de un punto de vista exterior, Malcolm Park, 2000.....	196
Figura 60. Diagrama del punto de vista de <i>Un bar aux Folies Bergère</i> , Malcolm Park, 2001.....	196

Figura 61. <i>Cœur fidèle</i> , Jean Epstein, 1923 .....	202
Figura 62. <i>David</i> , Bernini, 1623. ....	204
Figura 63. <i>Alma maldita</i> , Bernini, 1619. ....	204
Figura 64. <i>Jules et Jim</i> , François Truffaut, 1962. ....	209
Figura 65. Detalle del <i>Moisés</i> , Miguel Ángel (1513-1515), Roma.....	210
Figura 66. Detalle de <i>Gradiva</i> .....	218
Figura 67. Fotogramas <i>Horse</i> , Muybridge (1904).....	219
Figura 68. <i>Autorretratos</i> , Muybridge .....	220
Figura 69. <i>Le Chapeau-Main</i> , litografía, Hans Bellmer (1947).....	222
Figura 70. <i>Uma Thurman como Medusa</i> .....	222
Figura 71. Tilda Swinton, la Bruja Blanca de <i>Las crónicas de Narnia</i> . ....	223
Figura 72. <i>Kate Moss como Medusa</i> , por Baillie Walsh.....	224
Figura 73. Rihanna como Medusa. ....	224
Figura 74. Primera portada de <i>The Medusa Touch</i> , Gollancz, Peter Van Greenaway, 1973. ....	226
Figura 75. Portada del DVD <i>The Medusa Touch</i> . ....	227
Figura 76. <i>Graham Bell</i> con su invento (aprox. 1875). ....	243
Figura 77. <i>Matrix</i> , Lana y Andy Wachowski, Estados Unidos, 1999, 130'. ....	245
Figura 78. <i>The Lonely Villa</i> , D. W. Griffith, Estados Unidos, 1909, 12'. ....	246
Figura 79. <i>M, el vampiro de Düsseldorf</i> , Fritz Lang, Alemania, 1931.....	248
Figura 80. <i>Telefon</i> , Don Siegel, Estados Unidos, 1977.....	255
Figura 81. <i>Dial M for Murder</i> , Alfred Hitchcock, Estados Unidos, 1954. ....	259
Figura 82. Hitchcock en un descanso del rodaje de <i>Dial M for Murder</i> , 1954. ....	260
Figura 83. <i>Hitler, ein Film aus Deutschland</i> , Hans-Jürgen Syberberg, Alemania, 1977. ....	261
Figura 84. <i>Dear phone</i> , Peter Greenaway, Reino Unido, 1977.....	263
Figura 85. David Hemmings en <i>Blow-Up</i> , Michelangelo Antonioni, Reino Unido, Estados Unidos, Italia, 1967. ....	265
Figura 86. <i>Steve Cutts</i> .....	265
Figura 87. <i>His Master's Voice</i> , logomarca de la compañía discográfica inglesa .....	266
Figura 88. Facsímil del guión <i>La rue s'allume</i> , Les Cahiers du Cinéma, 1981, p. 19.....	268
Figura 89. <i>El viento nos llevará</i> , Abbas Kiarostami, Irán,Francia, 1999.....	269
Figura 90. <i>The Goddess of 1967</i> , Clara Law, Australia, 2000. ....	270
Figura 91. <i>The Goddess of 1967</i> . ....	270

Figura 92. <i>The Bad and the Beautiful</i> , Vincente Minnelli, Estados Unidos, 1952.	271
Figura 93. <i>Amateur</i> , Hal Hartley, Estados Unidos, Reino Unido, Francia, 1993.	273
Figura 94. <i>Adieu au langage</i> , Jean-Luc Godard, Francia, 2014. ....	274
Figura 95. <i>L'amore, due storie d'amore</i> , Roberto Rossellini, Italia, 1948.....	275

## PREFACIO

*“La función de la poesía es arrancar de sobre la faz del mundo el velo de la familiaridad.”*

P.B. Shelley, 1821.

La familiaridad en tensión afecta la propuesta de esta tesis desde su inicio. Por la propia experiencia de quien escribe hay siempre un entre dos que funciona como el *Pharmakon* platónico, es a veces remedio, a veces veneno. Si bien el psicoanálisis y el cine apuntan sus aparatos en dirección a la extrañeza que habita el mundo y a su tratamiento, no siempre se sientan a la misma mesa a discutir. Lo que motiva esta investigación es producto de este encuentro. La convicción de partida es que el acto cinematográfico tiene el poder de iluminar lo que la teoría psicoanalítica ignora, y el acto analítico tiene la posibilidad de compartir lo que atormenta al cine y a sus pensadores. No para explicitar lo que el artista y la obra reprimen o desconocen, como practica hace tiempo un supuesto psicoanálisis aplicado a la obra de arte, sino para apostar por un psicoanálisis implicado en las obras humanas, para servirse del artista y de los artífices que extienden las fronteras inciertas del saber y proporcionan inéditas experiencias de goce.

Cuando Freud se atreve a penetrar la comarca de la estética lo hace con cautela y con la secreta convicción de que tiene algo que decir. Reconoce que el arte le lleva la delantera en el ensayo siempre repetido de arrancar de la faz del mundo el velo de la familiaridad. Jacques Lacan formaliza<sup>1</sup> esta posición después de tomar contacto con la obra literaria y cinematográfica de Marguerite Duras.

---

<sup>1</sup> Como ejemplo anticipador mencionemos dos apariciones inquietantes de objetos familiares en su seminario, en dos films del mismo año: *Nunca en domingos* de Jules Dassin donde Lacan identifica una caja registradora que contabiliza el goce de los protagonistas, y la última escena de *La dolce vita* donde Fellini, según Lacan, encuentra, da-a-ver, un punto de estructura: “Mi Cosa que mira... muestra de qué modo la angustia emerge en la visión en el lugar del deseo [...]” LACAN, Jacques, [1962-1963] *El*

El punto de partida es el ensayo *Das Unheimliche*, traducido equivocadamente como “Lo siniestro”, concebido en 1912 y solo publicado en 1919, al principio del fin de la Gran Guerra. Es un escrito desenterrado, sacrílego, menospreciado largamente, que retorna como un muerto que se vivifica sin cesar. El pertinaz retorno de los signos es una experiencia de lo *Unheimlich* según Freud. Y, como su amado Kafka lo ilustrara soberanamente, en *La colonia penitenciaria*, el retorno se inscribe en el cuerpo.

En general se ha reducido el abordaje del efecto de lo *Unheimlich* a ciertos contenidos fílmicos que participan de un campo semántico asociado, lateral, vecino, prójimo, sembrado también por la diversidad equívoca de sucesivas traducciones; ellos son además de lo siniestro y lo ominoso, lo sospechoso, lo bizarro, lo grotesco, lo terrorífico, lo lúgubre, lo morboso, lo espeluznante, lo estrafalario, lo extravagante, lo fantástico. Se piensa el *Unheimlich* en el cine por atajos en lugar de recorrer sus laberintos.

No seguiremos esa modalidad contenidista, no interesa aquí lo *Unheimlich* como tema<sup>2</sup> sino como acontecimiento de la sensibilidad. La soledad, el silencio y la oscuridad, como lo “infantil inextinguible”<sup>3</sup> nombra las coordenadas de la propia experiencia cinematográfica que atraviesa los cuerpos frente a las ‘sombras

---

*Seminario, Libro 10*, Buenos Aires, Paidós, 2006, p.264. Ya había afirmado años antes que era preciso ser alumno de su seminario para disfrutar de *La dolce vita*, “su susurro de placer”. A propósito del “momento privilegiado y único” en que mi Cosa, es decir, no sé qué de repugnante, se extrae del mar con una red”. “Los méritos de la puesta en escena son grandes, siempre los aprecio, ya sea en el teatro o en el cine, pero no olvidemos que solo son tan importantes en la medida en que, si me permiten cierta libertad de lenguaje, si nuestro tercer ojo no se excita suficientemente, se excita un poquito más con la puesta en escena”. LACAN, Jacques, [1959-1960] *El Seminario, Libro 7*, “La ética del psicoanálisis”, Buenos Aires, Paidós, 2006, pp.304-305.

<sup>2</sup> En este caso se esperaría que los protagonistas de esta investigación fuesen Michel Powell, David Lynch, David Cronenberg, Terry Gilliam, Peter Greenaway, Michel Haneke, Lars Von Trier, Harmony Korine, etc.

<sup>3</sup> FREUD, Sigmund, [1919] “Lo siniestro” (*Das Unheimliche*), *Obras Completas*, t., III, Cap. CIX, Luis López Ballesteros y de Torres, Madrid, Biblioteca Nueva, 1973, pp. 2483-2505.



andantes<sup>4</sup> que se animan frente a sí. Es en el detalle que se encuentra lo inquietante, en el seno de lo más familiar, como lo sabía demás Alfred Hitchcock, “Apenas un toque de címbalos puede perturbar a una familia americana”.

Freud inicia el ensayo que provoca estas páginas con el análisis etimológico y semántico de la palabra alemana, *Heimlich*, lo familiar, cuyo significado se desarrolla en una dirección ambivalente, paradójal, susceptible de coincidir con su opuesto, sustituirse a su antónimo, lo *Unheimlich*, lo extraño. Lingüísticamente lo que es *Heimlich* puede tornarse *Unheimlich* y para Freud esta ambigüedad, esta arena movediza<sup>5</sup>, esta frontera lábil es la forma constitutiva de lo *Unheimlich* que titula su ensayo y su audacia de entrometerse en el dominio de la estética.

*Heimlich* pertenece a dos conjuntos de representación que, sin ser opuestos, no dejan de ser fuertemente extranjeros, aquel de lo familiar, de lo confortable y aquel de lo escondido, de lo disimulado, lo clandestino.<sup>6</sup>

Freud significa la sensación y la reserva. Recoge todas las cosas, personas, impresiones sensoriales, experiencias y situaciones que pueden despertar el sentimiento de inquietante extrañeza. Su primera característica es marcar una repetición. Cualquier fenómeno que merezca inscribirse bajo el dominio de este concepto implica al sujeto en su intimidad, dejándolo perplejo, sea que le responda, le haga eco, lo lea o deleve, lo desdoble, lo duplique, lo identifique, lo provoque, lo descifre, en suma que lo interroque. No es otro el efecto cuando lee que Schelling enuncia algo completamente nuevo e inesperado sobre el

---

<sup>4</sup> Expresión del ensayo de WHITE, Eric Walter, *Walking Shadows: An Essay on Lotte Reiniger's Silhouette Films*, Londres, Leonard and Virginia Woolf, 1931.

<sup>5</sup> FREUD, Sigmund, [1910] “El doble sentido antitético de las palabras primitivas,” en *Obras Completas*, t. II, Madrid, Biblioteca Nueva, 1973, pp.1620-1624.

<sup>6</sup> FREUD, Sigmund, “Lo siniestro”, *Op. Cit.*

contenido del concepto, *Unheimlich* sería todo lo que debía haber quedado oculto, secreto pero que se ha manifestado.<sup>7</sup>

El cine pensado como experiencia inquietante no es nada nuevo, poetas y escritores, hacedores y espectadores de cine lo han podido decir de muchas maneras.

Pier Paolo Pasolini, por ejemplo, ya apuntaba la naturaleza onírica del cine, su instrumento lingüístico como irracional y su estatuto de objeto rebelde a toda reducción semiótica. El cine no nace en un diccionario y sí en una casa embrujada. El cineasta no tiene un diccionario de imágenes y sí infinitas posibilidades.

Así como la fotografía el cine nace bífido, por un lado, homenaje de la máquina al realismo, por el otro, la inquietante extrañeza de lo fantasmático, el retorno de los muertos, como supo ver Roland Barthes. La reproducción de apariencias y trucos fantasmales encontrará en lo oscuro de la sala de cine el apogeo de un nuevo regodeo. Un mundo de dobles. Una usina de sueños (Ilya Ehrenburg), una inyección subcutánea de morfina (Antonin Artaud), la verdad veinticuatro cuadros por segundo (Jean-Luc Godard), el cine del diablo (Jean Epstein), serán leídas como metáforas de lo inquietante.

El concepto de Freud, se ha pegado a Freud, “*stickiness*”, se queja Anneleen Masschelein<sup>8</sup>, autora de la magistral genealogía de lo *Unheimlich*, y sugiere exilar el concepto, un no-concepto, un *Unconcept*, del psicoanálisis, para exportarlo al campo de los estudios literarios y sociales.

In other words, Freud remains “the founder of discourse” in the Foucauldian sense of the term because subsequent theorists have not superseded his centrality in the debate. (See Masschelein 2002, 65-66 and Royle 2003, 14). At the same time, however, the uncanny in contemporary discourse has exceeded the boundaries of a strict psychoanalytic framework. Even if the uncanny is the

---

<sup>7</sup> FREUD, Sigmund, "Lo siniestro", *Op. Cit.*, p. 2487.

<sup>8</sup> MASSCHELEIN, Anneleen. *The Unconcept : the Freudian uncanny in late-twentieth-century theory*, Nueva York, State University, Suny Series, Albany, 2011, p. 4.

Freudian uncanny, it can no longer be considered a psychoanalytic concept and one may even wonder whether this was ever the case. A careful examination of the word uncanny in Freud's oeuvre reveals that while the essay appeared at a turning point in Freud's thinking, it by no means occupied a central position, and it is doubtful that the uncanny actually enjoyed a significant conceptual status in Freud's theory. To go even further, none of the original conceptual gestures, Freud included, were strong enough to immediately set off the conceptualization process. In fact the concept of the uncanny has only really been picked up in the last three decades of the twentieth century, when Freud's 1919 essay on the topic was widely discovered, primarily in French and in Anglo Saxon theory and literary criticism. This brings us to the central thesis of this book, namely that the Freudian uncanny is a late twentieth century theoretical concept".

Este asesinato salvaje del autor y el desconocimiento de la obra de Jacques Lacan así como de otros autores del psicoanálisis funcionan como los gatillos que disparan en el trabajo epistémico que se desea desarrollar en estas páginas. Del propio Michel Foucault citado por la autora, de Wittgenstein y de Jacques Lacan rescatamos el espíritu del pensar contra una idea para poder avanzar. Lo haremos apoyados en el cine, enseñados por el cine.

Lo *Unheimlich* salió a la luz en los locos años 20 y ganó la alfombra roja de la moda académica de los años 80' a los 90'. Salió de la comarca del psicoanálisis como Freud afirma en su primer párrafo y no cesó de viajar. En esa época resulta canonizado, dice Masschelein, se estabiliza, economiza y disemina gracias a las obras de Tzvetan Todorov sobre lo extraño, Jacques Derrida y sus espectros y Hélène Cixous y los fantasmas de la ficción.

La mayoría de las obras 'canónicas' sobre el tema desconocen la continuidad del concepto de *Unheimlich* que Jacques Lacan nombra con el neologismo: "extimidad", una topología que designa la exterioridad de lo más íntimo así como la intimidad del afuera.

Partiendo de los medios y de momentos del cine se tratará de situar esta experiencia límite, de borde, de margen, de frontera. La frontera de los confines

como decía Patricia Highsmith, quien la recorrió con su prosa. El mundo es extrañamente familiar de un modo inquietante. Actualmente el cosmos decepciona. El propio Dasein es familiar y extraño. La hipermodernidad se caracteriza a viva voz por una crisis de lo “*proper*”, de lo adecuado, de lo políticamente correcto. Crisis de lo natural, post naturaleza<sup>9</sup>, cornucopia del artificio. La naturaleza perdida es sustituida por una panoplia de prótesis y recursos que multiplican la libertad del sujeto de constituirse a su voluntad, de hacerse; el sujeto de la biopolítica se abre a lo extraño “pero no solo en su sentido de potencia negativa que ha de ser rechazada sino también de *posibilidad*” dice Dona Haraway, diva de la cibercultura. Crisis de lo propio y de lo ajeno, de lo subjetivo y lo objetivo. El poeta Aragón hablaba de un trágico moderno: una especie de gran volante que gira y que nadie dirige.

El arquitecto Anthony Vidler<sup>10</sup> recurre a Freud y su concepto de inquietante extrañeza para explicar la invasión mecánica de la casa. Identifica un cierto tipo de incomodidad central para la modernidad que emerge de la experiencia de la sociedad industrial a partir del siglo XIX o, de aquella angustia de la época que se revela, en sucesivas tentativas intelectuales, por imaginar futuros imposibles o retornar a pasados igualmente imposibles. Vidler recupera esa inquietante y extraña sensación de no pertenencia a ningún lugar o contexto. Este estado de cosas fundamenta la propensión a que lo familiar se torne extraño o amenazador en un momento dado.

Nicholas Royle<sup>11</sup>, autor inglés, el primero en dedicar un libro al concepto, se sirve del acontecimiento del 11 de septiembre, caracterizado por una extrema exclusión de sentido hecha patente en la ruina de las torres gemelas del World Trade Center, en vivo y en directo. Acto puro de la razón de la fuerza, manifestación dura de lo inquietantemente extraño vivido por la

---

<sup>9</sup> SIBILIA, Paula, *La naturaleza digitalizada y el hombre post-biológico* (inédito)

<sup>10</sup> VIDLER, Anthony, “Nostalgia” en *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely*, Cambridge, The MIT Press, 1992, p. 66.

<sup>11</sup> ROYLE, Nicholas, *The Uncanny*, Manchester y Nueva York, Manchester University Press, Routledge, 2003.

contemporaneidad. Los campos de exterminio que singularizan el objeto del siglo XX, según precisión de Gerard Wajcman, ya evidenciaban la razón de la fuerza sustituyéndose a la fuerza de la razón. El país más religioso del mundo declara una guerra santa —la primera del siglo XXI, según rezaba la vanidad de George Bush— a aquellos mismos que entrenó con su eficiencia por ser el país más militarizado del mundo, cavando así el abismo de la segregación.

Lo bizarro y extraño del 9.11 constituye una serie. Royle repara en que la abreviación de la fecha al modo americano es el número telefónico del servicio de emergencia, mueca de la seguridad doméstica que vuela por los aires. Osama Bin Laden discípulo de la CIA. *Carnivore* se llama el software satánico del FBI, autorizado por el Senado americano para monitorear —nuevo nombre de la antropofagia— la sociedad digital. Un cuchillo afilado, viejo instrumento, desafiando el mayor escudo antimisiles. El disparate de las cosas en el que nos introdujo en el siglo pasado Michel Foucault.

Como hablando (cosa imposible) por todos los que perdieron la vida, hubo la terrible prosopopeya de la voz de alguien que estaba a punto de morir en uno de los aviones secuestrados, dejando un mensaje para el ser amado y para los medios del mundo.<sup>12</sup>

Consagrando la extrañeza radical del teléfono móvil se apagó la frontera entre lo público y lo privado, entre lo fantasmal y lo vivo. La repetición siniestra, que como ya veremos, distingue al fenómeno: un avión se estrella contra una torre, minutos después y para negar el carácter de accidente que surge como primer sentido, otro, su doble, lo hace contra la otra torre, su doble de cemento y acero. No se puede creer en lo que se ve, ¿qué *video-game* está ocupando el noticiero? Es el humor de Bin Laden, afirma un conocido abogado de estrellas.

Sabemos que ciertos discursos fóbicos le endosan la factura al cine y al videojuego, grandes culpados de diseminar ideas inquietantes. Sin el *western* a nadie se le habría ocurrido robar un banco.

---

<sup>12</sup> ROYLE, Nicholas, *Op. Cit.*, Preface VIII.

Paradoja mayor la de la exclusión del sentido cuando identificamos el “ángel de la nueva época” que es “decirlo todo” y sus efectos nefastos, la inundación del campo del lenguaje. Se consolida el sentido común, ya nada más se entiende.

Se demuestra la imposibilidad de nombrar los modos particulares de gozar de ciertos significados atribuidos a las cosas. El psicoanálisis propone una experiencia de lo bizarro que cualifica su inconsciente. Se trata de tomar distancia del sentido común para encontrar el sentido gozado, por uno, por los otros... como nombra el neologismo de Lacan: “joui sens”, “yo oigo el sentido”, “¡goza! Sentido”.

Lo *unheimlich* no es simplemente una experiencia de extrañeza o alienación; no es solamente lo siniestro u ominoso como decidieron traducirlo López Ballesteros para las obras completas o J. L. Echeverry para la edición de Amorrortu respectivamente así como los traductores de los escritos de Lacan al castellano. Es una peculiar alienación de lo familiar y lo no familiar. Puede tomar la forma de algo familiar inesperadamente apareciendo en un contexto extraño y no familiar, o algo extraño, una sombra particular, apareciendo en un contexto familiar. Algo *unhomely* en el corazón de una casa, a lo Patricia Highsmith. Emily Dickinson reconoció una casa embrujada en la naturaleza y William Burroughs la identificó en el universo; Anthony Burgess lo encontró en el inconsciente, donde vio una floresta brasileña extraña.

Como ya dijimos la noción de *Unheimlich* de la que Freud traza su naturaleza coloca en cuestión el propio proceso de construcción de conceptos y teorías. El fenómeno de inquietante extrañeza parece resistir a su propia conceptualización al tiempo que su uso persiste y se extiende en varios campos de reflexión. Su carácter abierto y vago lo hace especialmente apto para el arte y la teoría contemporáneos que imponen objetos igualmente vagos y abiertos a la tarea del pensar. La filosofía, los estudios fílmicos, la literatura, la arquitectura, la teoría “queer”, la robótica, se nutren de las reflexiones de Freud.

Como una ameba movediza el fenómeno se hurta, intangible, cuando las armas de la teoría pretenden fijarlo en definiciones. Así como la palabra bizarro<sup>13</sup> es bizarra, lo *Unheimlich*, lo inquietantemente extraño es un concepto fantasmático que desata un afecto igualmente fantasmático. Su fugacidad, casi una palpitación, lo revela como verdadera sustancia del inconsciente en acto y de la verdad en segundos del cine.

Mayo de 1919: Freud acaba de concluir el manuscrito de *Más allá del Principio del Placer*. De un cajón de su escritorio rescata notas sobre lo *Unheimlich*, *uncanny*, *odd*, lo extraño, siniestro, inquietante, no familiar. Lo encuentra en los confines del placer, en su más allá.

El *sex appeal*, apelo, llamado, de lo inorgánico solo puede ser descubierto por Walter Benjamin después de que Freud formalizara la acción de la pulsión de muerte, implacable repetición de la aspiración que lo animado tiene hacia lo inanimado, de la vida a la muerte, de la forma a lo informe, de lo orgánico a lo inorgánico, de lo familiar a lo no familiar.

Lo edita y publica en 1925 junto con otros textos bajo del nombre de Poesía y Arte, *Dichtung and Kunst*<sup>14</sup>. Se admite provocado por la obra de Ernst Jentsch<sup>15</sup>, *La psicología de lo Unheimlich*, de aparición en 1906, es su “*starting point*” dice, sobre todo por que Jentsch ejemplifica.

Jentsch pensaba “Das Unheimliche” como un sentimiento de incertidumbre, en especial en relación al carácter animado o inanimado de algo. Una incertidumbre intelectual; algo vivo que aparenta no tener alma, algo inanimado que aparente tenerla. “Las zapatillas rojas” (1948) de Michael Powell con voluntad propia, el

---

<sup>13</sup> MILLER, Jacques Alain, *Did you say bizarre?* Conferencia en La Maison Française, New York University, 1999. “*The word bizarre is itself bizarre - it is autonomous*”.

<sup>14</sup> FREUD, Sigmund, “Lo siniestro”, *Op. Cit.*, p. 2483, traducido al inglés por Alix Strachey como “The uncanny”.

<sup>15</sup> JENTSCH, Ernst, “Sobre la psicología de lo siniestro”, tr. Mirta Zampieri, *El Críticón*, n°2, Buenos Aires, 1986, pp. 41-47.

muñeco de “Dead of night” (1945) de Alberto Cavalcanti que trasmite su voz autónoma.

Menciona figuras de cera, muñecos y autómatas del tamaño real, ingeniosamente contruidos, panópticos y panoramas. Jentsch agrega el efecto inquietante de los ataques epilépticos, las manifestaciones de insanidad cuando revelan la presencia de automatismos (recordemos “Él” de Luis Buñuel), más allá de la apariencia ordinaria de la actividad mental. Interés patético por la locura decía Lacan como fenómeno que se vive en registro del sentido<sup>16</sup>. La sensación puede también ser estimulada cuando se revela que la vida humana es nada más que un elaborado mecanismo. Jentsch insistía en que ese afecto es típico de pueblos primitivos, niños ignorantes, mujeres y cualquiera con disposición nerviosa.

La literatura nos lleva la delantera en la experiencia reconoce Freud, son los poetas la fuente a la que acudir cuando se está perdido. Witold Gombrowicz<sup>17</sup> supo ilustrarlo magníficamente en su primera novela, folletín gótico publicado en episodios en un diario de Varsovia, inacabado cuando la guerra interrumpe su visita cultural a la Argentina: un lienzo de Jordaens, jadea y palpita en un castillo de nobles decadentes. “Los hechizados”, novela de lo *Unheimlich*; Gombrowicz asumirá sólo 30 años después su autoría. Imposible no recordar aquí las reflexiones de Adolph Loos, al que parece Gombrowicz tuvo acceso, cuando al hablar de la futilidad de los utilitarios dice que lo que hacemos es “jadear en la esclavitud del ornamento<sup>18</sup>”. La conjura del horror *vacui* que convoca la creación.

Freud no acepta el punto de vista de Jentsch sobre la incertidumbre pero lo sigue porque ha sido él quien introdujo E.T. A. Hoffmann, escritor de literatura fantástica, “él mejor que nadie” en producir efectos de *Unheimlich* con su letra. El artificio psicológico de Hoffmann consiste en dejar al lector en la penumbra

---

<sup>16</sup> LACAN, Jacques, [1946] “Acerca de la causalidad psíquica”, *Escritos 1*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2012, p.164. “[...] es decir que la locura es vivida íntegra en el registro del sentido”.

<sup>17</sup> GOMBROWICZ, Witold, [1939] *Los hechizados*, Barcelona, Seix Barral, 2003.

<sup>18</sup> LOOS, Adolph, *Escritos 2, 1910/1932*, Madrid, Biblioteca de Arquitectura, El Croquis Editorial, 1993, p. 215.



sobre si una particular figura en la historia es un ser humano o un autómatas. Freud subraya el acento de Jentsch, debe ser hecho de modo a que el lector no fije su atención primariamente en esta incertidumbre. Este tal acceso directo y claro sólo disiparía la peculiar extrañeza en lugar de postergarla para potenciar su efecto.

Sátira de la idealización del objeto y la perdición a la que conduce el apetito del ojo. El robo de la mirada. *El hombre de arena* cuenta la historia del estudiante Nathanaël quien compra al vendedor ambulante Giuseppe Coppola un largavistas de bolsillo. Este *Peeping Tom* universitario espía la ventana de su vecino profesor Spalanzani cuando se apasiona por su bella y enigmáticamente lacónica hija Olimpia. Desconoce que se trata de un autómatas construido por el profesor, con ojos postizos injertados por Coppola, bautizado de hombre de arena como el personaje de terror de historias infantiles, que robaba los ojos de los niños que no dormían en el horario adecuado. No es la muñeca Olimpia la responsable por la atmósfera de extrañeza<sup>19</sup> y sí el hombre de arena.

Es bajo esta lógica que Freud toma de Fechner la imagen de la Otra Escena para poder nombrar su invención: el inconsciente. El psiquiatra Daniel Lagache también atribuía extrañeza al inconsciente, y la situaba en el encuentro del sujeto con su imagen narcisista. André Gide también se detuvo en el extrañamiento como desdoblamiento, como inconsistencia de algunas experiencias del pasado. El retorno de lo reprimido se hace patente en el encuentro con el doble que causa terror, no reconocimiento, a pesar de que la sombra de lo familiar ilumina ese

---

<sup>19</sup> Ossi Oswalda, es el nombre de la actriz de *Die Puppe* de 1919, película de Lubitsch, adaptación cómica de una opereta inspirada en el cuento de Hoffmann. El cine alemán es una oda a lo *unheimlich*, sea produciéndolo, sea conjurándolo a través del humor absurdo o por la redención del amor. La cuestión del doble, central para el concepto, está ilustrada en la película muda *"El estudiante de Praga"* (Der Student von Prag, 1913) de Stellan Rye, en la que la imagen especular se independiza y asombra al personaje. El mismo fenómeno de inquietante extrañeza se encuentra en el cuento de Machado de Assis, *El espejo*, donde el personaje sólo consigue reconocerse en el espejo al verse de uniforme. Extraña máquina inquietante el espejo. No podemos dejar de mencionar a Edgar Allan Poe y su *Espejo oval*.

encuentro. Las versiones castellanas de lo *Unheimlich*, como dijimos, registran lo siniestro y lo ominoso.

La presencia de “dobles” en todas sus gradaciones y plasmaciones, vale decir, la aparición de personas que por su idéntico aspecto deben considerarse idénticas; el acrecentamiento de esta circunstancia por el salto de procesos anímicos de una de estas personas a la otra; la identificación con otra persona hasta el punto de equivocarse sobre el propio yo o situar el yo ajeno en el lugar del propio — o sea, duplicación, división, permutación del yo —, y, por último, el permanente retorno de lo igual, la repetición de los mismos rasgos faciales, caracteres, destinos, hechos criminales, y hasta de los nombres a lo largo de varias generaciones sucesivas.<sup>20</sup>

Jorge Luis Borges encontró al doble en el lugar de lo extraño en “Borges y yo” (1960) donde afirma solo poder ser el mismo siendo el otro, ‘esa cosa rara que somos, numerosa y una’. La certeza de las identificaciones puesta en jaque. El sentimiento de extrañeza lo vivió el propio Freud en la Acrópolis. Darío Argento, esteta del horror italiano, dice que “Freud fue el primero en intuir médicamente el síndrome de Stendhal. Cuando fue por primera vez al Partenón se sintió enfermo”<sup>21</sup>.

Experiencia de función defensiva, consiste en apartar alguna cosa insoportable para el Yo, negarla, desmentirla. “No, no es eso”, “Lo que veo no es real” dice Freud. Comporta un desplazamiento en relación al pasado, a los recuerdos del yo y a las experiencias dolorosas que cayeron bajo el golpe de la represión. La

---

<sup>20</sup> FREUD, Sigmund, “Lo siniestro”, *Op. Cit.* El subrayado es de Ricardo Parodi, Seminario *on-line* de Cine Alemán, Instituto Goethe, Bradeu capistranouenos Aires, donde afirma que lo *Unheimliche* germina en el cine de posguerra. Para Parodi la presencia masiva de autómatas en el cine expresionista obedece al alivio de encontrar un objeto sin alma para proyectar la angustia que corre por las calles. Cita a Deleuze y su observación sobre el montaje intensivo del cine expresionista hecho de pedazos gracias al manejo de luz y sombra, espacio inorgánico. “Der Golem” de Paul Wegener (1920); Das Cabinet des Dr. Caligari (1919) de Robert Wiene, Die Rache des Homunculus, Otto Rippert, (1916) son algunos de los ejemplos citados.

<sup>21</sup> BERNABÉ, Salvador, *Darío Argento, o la alquimia del miedo*, Biblioteca Dr. Vértigo, Barcelona, 2001, p.180.

tentativa de defenderse de esta experiencia de extrañeza resulta en la producción de un enunciado falsificado sobre el pasado. Dos defensas que cabalgan una sobre la otra. La impresión de novedad que marca este afecto dice Freud es ilusoria:

Unheimlich no es en realidad nada nuevo o extranjero, más algo que es para la vida psíquica familiar desde siempre, y que solo se vuelve extraño por el proceso de represión.<sup>22</sup>

La compulsión a repetir que Freud encuentra más allá del placer es el resorte de la extrañeza, pues ella conmemora “las fases aisladas de la evolución del sentimiento del yo, de una regresión a épocas donde el yo aún no estaba delimitado del otro y del mundo exterior”. Lo antiguamente familiar, la tierra natal, la casa primitiva, el hogar primario es el seno materno. El “chez soi” como dicen los franceses, el “home” que susurra la extraña criatura de Spielberg, ET, para volverse familiar a todos los niños y adultos que forman su audiencia eterna.

La activación de lo reprimido, la omnipotencia del pensamiento y el animismo desarrollan la superstición y el poder mágico de la psique, verdaderos instrumentos de defensa contra lo inquietantemente extraño.

Elegimos el cine siguiendo el rastro de la literatura. Frecuentemente un vacío en la cadena causal de la narración hace surgir el afecto, recurso extremadamente explotado en el cinema actual. Ya la función del famoso *travelling* hitchcockiano consistía precisamente en producir una mancha. A veces el montaje interfiere en el *travelling* a través de cortes. Para mantener el estado de un cuerpo como extraño, como mancha, siempre que el protagonista se aproxima del objeto, de otra persona o cosa,

[...] hay algo que puede convertirse en lo siniestro (*Unheimlich*) en el sentido freudiano; como regla, Hitchcock alterna la toma objetiva del movimiento, rumbo a la Cosa misteriosa, siniestra, con una toma subjetiva de lo que esa persona ve, con la visión

---

<sup>22</sup> FREUD, Sigmund, *Op. Cit.*, p. 2484.

subjetiva de la Cosa. Este es, por así decir, el procedimiento elemental, el grado cero del montaje hitchcockiano.<sup>23</sup>

Este montaje ilustra una de las pocas circunstancias en las que la angustia pasa a la condición de enigma, ya que generalmente es la certeza la que la caracteriza. La mancha funciona como un Mac Guffin<sup>24</sup> para el ojo, obedece a la función del velo que al ocultar revela la existencia de un más allá. “*Si hay algún sentimiento que apunte más directamente para la angustia es el extrañamiento, el Unheimlich freudiano, que apenas en ciertas circunstancias pasa a la condición de enigma*”<sup>25</sup>. Este más allá puede revelarse anodino y banal deshaciendo el afecto de inquietud. Freud menciona un viaje en tren donde no se reconoce a sí mismo en el espejo en el que cree ver a un extranjero o frente a alguien que se le presenta y por un instante Freud, estupefacto, cree reconocer a un paciente muerto, “¿Qué quieres tú de mí?”, es la forma que asume su deuda fantasmática.

Las perturbaciones de la memoria, el falso reconocimiento, el *déjà vu*, las apariciones de dobles, el retorno de los muertos vivos y el asombro de fantasmas pueblan la psicopatología de la vida cotidiana con disparates efímeros y sin sentido que así como aparecen desaparecen. Heidegger y su salir de lo oculto pero sin su dignidad metafísica, fenómenos que son más del orden de la sorpresa, de la intrusión más que de la revelación.

La inquietante extrañeza es un efecto relativo a la constitución de la realidad psíquica, al “poco de realidad” (André Breton) al que tenemos acceso a partir de ser infectados por el significante, el enchapado, la aplicación del lenguaje que parasita el ser y los objetos del mundo haciendo de ellos tiranos transitorios bajo la luz moderna de lo insólito como temía Aragón. La falsedad del ser, una identidad hecha de alteridad, y la irrealidad del mundo pertenecen a las formas

---

<sup>23</sup> ŽIŽEK, Slavoj, (ed.) *Everything you wanted to know about Lacan and were afraid to ask to Hitchcock*, London, New York, Verso, 1992, p. 151.

<sup>24</sup> Objeto inquietante en Hitchcock.

<sup>25</sup> VIEIRA, Marcos André, “Como se ri da angústia?” en *Angustia*, LOPEZ BESSET, Vera (ed.), São Paulo, Ed Escuta, 2002, p. 78.

diversas de la inquietante extrañeza. El cine que no quiere dejar la realidad tranquila a ello se consagra.<sup>26</sup>

## Recorrido

Iniciamos el recorrido por *El apetito del ojo*, (CAPÍTULO 1) pivote de la experiencia cinematográfica y de la imagen, su alimento natural. Es en el cine donde James Joyce<sup>27</sup> aprendió la distinción borrosa entre el sujeto y el objeto que establece un principio en su escritura. Distinción borrosa que Freud identifica como causal en el efecto de lo *Unheimlich* y que Lacan formaliza como la esquizia del ojo y la mirada. Para llegar a elucidarlo partimos del oculoctrismo occidental fundado en un ojo predador. Nos detenemos en el legendario elogio al ojo y la igualmente legendaria maldición de su poder. En la operación del barroco sobre la satisfacción escópica vigente y la introducción del agujero excéntrico como subversión de un régimen de visualidad. El estudio de Freud sobre Leonardo da Vinci ofrece la ocasión de acompañar las perturbaciones del goce de la visión centrada en un punto ideal y su relación con el saber y la ignorancia. La mirada como objeto constituye la espina dorsal del argumento. Objeto que captura y aspira, la mirada como objeto exila el apetito del ojo y lo transfiere a la cosa que mira.

Finalmente, el capítulo sitúa las vicisitudes de la satisfacción escópica a través de las imágenes que se prestan a encarcelar el goce. La saturación del ojo voraz, la mancha que metaforiza la resistencia de la ineluctable modalidad de lo visible, como la nombraba James Joyce. Diferentes ruidos de la imagen que algunos cineastas yerguen como armas de resistencia frente a la tiranía de la transparencia, plaga de la época actual. ¿El cine padece por estructura de una vocación pornográfica? Detenerse en el género idílico del porno permite pensar la relación

---

<sup>26</sup> BONITZER, Pascal, *El campo ciego: Ensayos sobre el realismo en el cine*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2007, p.84.

<sup>27</sup> HANAWAY, Cleo, en McCOURT, John, ed., *Roll Away the Reel World: James Joyce and Cinema*. Cork, Irlanda, Cork UP, 2010, p.122.

unívoca, lisa, sin fisuras que el sujeto y la imagen establecen cuando se excluyen los velos y las cortinas. La *pornocinématographie*<sup>28</sup> extrae el poder de la imagen de la tentación inherente al cine: aproximarse al agujero para mirar. La cinematografía posibilita al arte devolver la mirada. El sujeto la depone y hace la experiencia de una nueva fruición.

*El close-up, tragedia anatómica*, (CAPÍTULO 2), expresión de Jean Epstein, rescata la distinción borrosa entre subjetividad y objetividad en el cine para examinarla a la luz de la pareja que forman el sujeto y el instrumento. El creador se transforma en objeto de la criatura y a ella se rinde, pues un nuevo goce del cuerpo es el saldo de la invención. La escala gigante que el *perceptum* gana, la visibilidad inusitada que lo ordinario y lo familiar obtienen, transforman el *close-up* en una máquina de producir lo *Unheimlich*. Como consecuencia del ansia de proximidad instrumentalizada, el cuerpo pasa a ser Otro, la alteridad se instala en cada aproximación, puesto que la política del fragmento, la estética del divino detalle y la ética del desecho revelan ser la médula de la cinematicidad. La exaltación y la demonización del *close-up* surgen como maneras de tratar la mutación que se instala en las profundidades del gusto. Impelidos a pensar cinematográficamente, los intervalos, los cortes, las suspensiones del movimiento, la lentificación y la aceleración, el viaje en el tiempo, el futuro del pasado, la superficie de los cuerpos, y lo que en ella se inscribe, sus orificios y lo que de ellos emana. Un nuevo estado mental, el espectador de Ernst Gombrich.

Otra frontera borrosa es explorada a partir de la proximidad inquietante que brinda el instrumento, la que existe entre lo humano y lo animal. Indiscernible, dirá Gilles Deleuze, indecidible dirá Jacques Lacan, que hace de los animales seres enfermos por el hombre. En el cine la alteridad de otras especies se transforma en inquietante familiaridad. El animal como doble del hombre, el hombre como animal que va al cine.

---

<sup>28</sup> DUBOST, Matthieu, *La tentation pornographique. Réflexions sur la visibilité de l'intime*, París, Ellipses, 2015.

El foco en una comunidad, los kamikazes de la novedad, que alrededor de los años veinte se disputaban la vanguardia en el Cabaret Voltaire y en los recintos cinematográficos parisinos, será magnificado en una película que los convoca, como hacedores y como espectadores. *La inhumana*, con sus divinos detalles y sus desechos, merece un *close*.

*La pantalla, ventana cerrada*, (CAPÍTULO 3) pretende explorar los efectos inquietantes de la proyección en la pantalla sobre el sujeto. La relación entre el aparato y el goce singular que el cono de luz suscita en el espectador. Desde las primeras superficies proyectivas, la piel, los muros hasta las pantallas abismales de *The Black Mirror*, de las linternas fantasmagóricas a las experiencias visuales desarrolladas por *Drive Productions* y las proyecciones de *The Motion Project* que transforman movimiento en música, el aparato no ha dejado de modificarse y con ello el goce que se obtiene. Ahora se le denomina de inmersivo, cine de contacto, expandido. La organización de la distinción borrosa entre lo visible y lo invisible es el eje del argumento. La opacidad, el velo, la cortina, el fuera de campo, el agujero y su función como causas del deseo de mirar encuentran en las lecciones del cine su tuétano accesible. La pantalla del fantasma y los fantasmas en la pantalla, el viaje de manos dadas, las ventanas. El abismo de la escena dentro de la escena es el argumento central, pues es la conmoción que agita el cuerpo del espectador.

*La inquietante instantánea*, (CAPÍTULO 4) si bien se inspira en lo perturbador de la fotografía va más allá. Lacan descubre en el cine el efecto perturbador de una película cuando detiene abruptamente su proyección y esta experiencia le sirve para pensar la estasis alienante de la imagen de sí. La imagen de sí es exterior al sujeto al mismo tiempo que le es central, ‘éxtima’ es la palabra justa y es esa espacialidad inquietante el tema central del capítulo. No se vive la experiencia sin la introducción del tiempo, ni sin el movimiento y su existencia amenazada en todo acto de proyección, lo que constituye lo propiamente cinematográfico.

Por otro sesgo, Roland Barthes da testimonio de la fotografía como un medio extraño: “[...] la fotografía se torna para mí un medio extraño, una nueva forma

de alucinación moderada, modesta, compartida (por un lado no está allí, por otro, eso existió realmente). Imagen loca, tocada por lo real.”<sup>29</sup>

La mirada de la muerte —si bien aparece en varios capítulos bajo la figura del *memento mori*, el recordatorio de la condición mortal—, la imagen como mensajera de la muerte, encuentra en este capítulo su fundamento. La encontramos en la estasis mencionada, en lo inerte del *percipiens*, en el doble amenazador del yo, en el congelamiento del instante, en el desgarrar de la imagen por la presencia anamórfica, en la petrificación del fetiche, en la elocuencia de las piedras vivas, en la mirada de la Medusa, su mayor figuración mitológica, y en la fortaleza *pop* del superhombre célibe y solitario. Ocasiones de retorno de la mirada como objeto sobre un sujeto que ya no es el amo de la visión.

En el último capítulo, *Por un hilo: el puente telefónico*, (CAPÍTULO 5), la decisión ha sido centrarse en este objeto inquietante desde su surgimiento en el cine, pues localiza de inmediato la experiencia del goce del cuerpo provocada por la voz. El cine lo ha transformado en estrella en incontables ocasiones, desde su momento inaugural de sordera de las audiencias, cuando ocupaba un lugar más inquietante aún que en los *talkies*. Hoy, transformado en ‘el’ artefacto, apéndice del cuerpo que se ha comido al cine —así como a otros dispositivos humanos—, y que se lleva en el bolsillo. El argumento central es que el cuerpo sale de la voz y no al revés como estamos acostumbrados a pensar.

La atención recae sobre algunas películas que revelan los artificios más ingeniosos de producción de lo inquietante familiar en las pantallas. La voz áfona, el personaje mudo marginal, la voz del doble, el sonido acusmático, el silencio perturbador, la música que protege de la voz, la voz del miedo, el grito, los susurros, el equívoco telefónico, la omnipresencia angustiante de su mutismo, son pensados gracias al teléfono como ocasiones privilegiadas del surgimiento de lo *Unheimlich*.

---

<sup>29</sup> BARTHES, Roland, *La cámaraLúcida: Nota sobre la Fotografía*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1995, p. 126.



# 1. EL APETITO DEL OJO

*“Cada rayo de luz establece un cono de saber, en cuyo diámetro la mirada se enrosca.”*

Christian Ferrer, *Mal de ojo. El drama de la mirada*

*“Freud no necesita verme para mirarme.”*

Jacques Lacan, *El Seminario, Libro 16*

¿Por qué el ojo?<sup>30</sup> Dentro de la enciclopedia infinita de las quejas de la carne que el psicoanálisis se empeña en escribir, el ojo aparece ya en su prehistoria.

En su vida de neurólogo, lo primero que preocupó a Freud fue el nervio óptico. Se dedicó a anestesiar anguilas para estudiar su sistema perceptivo, esa fue su primera pasión; más tarde pasó de las anguilas a las histéricas, a las que consideraba también “seres visuales”.

Freud coleccionó todo tipo de instrumentos del ojo: telescopios, microscopios, cámaras fotográficas, y toda su obra está llena de metáforas en las que usa los aparatos ópticos para pensar el aparato psíquico.<sup>31</sup> El aparato psíquico se origina

---

<sup>30</sup> Las ideas iniciales de este tema fueron presentadas por primera vez en *El apetito del ojo. De Leonardo da Vinci a la imagen digital*, conferencia pública, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 18 de febrero de 2005. El beneficio de lecturas posteriores ha sido extremo.

<sup>31</sup> FREUD, Sigmund, “La interpretación de los sueños” en *Obras Completas*, t. I, Madrid, Biblioteca Nueva, 1973, p. 672. “Vamos ahora a prescindir por completo de la circunstancia de sernos conocido también anatómicamente el aparato anímico de que aquí se trata y vamos a eludir asimismo toda posible tentación de determinar en dicho sentido la localidad psíquica. Permaneceremos, pues, en el terreno psicológico y no pensaremos sino en obedecer a la invitación de representarnos el instrumento puesto al servicio de las funciones anímicas como un microscopio compuesto, un aparato fotográfico o algo semejante. La localidad psíquica corresponderá entonces a un lugar

a partir de una primera escritura, signos de percepción. Las reescrituras de estos signos dan origen a la conciencia del sujeto. Una Otra escena, un espacio entre dos, el mundo de los sueños, allí donde se experimenta lo *Unheimlich*, también comienza con esta escritura. Como escribe el cubano Severo Sarduy, autor de páginas luminosas sobre la estética, “Freud es el descubridor de otra espacialidad”.<sup>32</sup>

La angustia, un afecto vecino a lo *Unheimlich* con el que muchas veces se le confunde, es por el contrario relacionada con un real más allá o más acá de lo escénico.

El espacio escénico sufre los avatares del tiempo, muta. Del cubo escenográfico del paradigma tradicional occidental, geométrico y dócil a una narrativa lineal, a las escenas fluidas, líquidas, volátiles, topológicas, que experimentamos hoy en día, infinitamente más atravesadas por el tiempo y el movimiento, por lo inacabado, por todo tipo de agujeros; la morada efímera de lo *Unheimlich* es otra.

Cuando Freud propone incluir lo *Unheimlich* dentro del campo de la estética lo empuja más allá de lo bello. Leonardo Da Vinci ya había declarado algo semejante cuando decía interesarse, más allá de lo bello, por lo individual y característico. La fealdad, lo grotesco, el desecho, lo extravagante, lo abyecto, son objetos estéticos con pleno derecho en este siglo donde se generan nuevas palabras, como *queer, odd, freak*, para nombrar ese más allá.

---

situado en el interior de este aparato, en el que surge uno de los grados preliminares de la imagen. En el microscopio y en el telescopio son estos lugares puntos ideales; esto es, puntos en los que no se halla situado ningún elemento concreto del aparato. Creo innecesario excusarme por la imperfección de estas imágenes y otras que han de seguir. Estas comparaciones no tienen otro objeto que el de auxiliarnos en una tentativa de llegar a la comprensión de la complicada función psíquica total, dividiéndola y adscribiendo cada una de sus funciones aisladas a uno de los elementos del aparato. La tentativa de adivinar la composición del instrumento psíquico por medio de tal división no ha sido emprendida todavía que yo sepa. Por mi parte no encuentro nada que a ella pueda oponerse.”

<sup>32</sup> SARDUY, Severo, *Ensayos generales sobre el barroco*, Argentina, Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 20.

La percepción es para Freud un asunto de escritura, lo que se escribe, como dijimos, son signos de percepción. La primera percepción arranca en un polo inicial: las neuronas, donde se generan las percepciones a las que se anudará la conciencia, el otro polo del proceso, pero en sí no conservan la huella de lo acontecido. Solo hay memoria visual cuando está registrada en diversa variedad de signos, primero lo que se ve y luego lo que se escucha. La primera transcripción de las percepciones es por completo insusceptible de conciencia.<sup>33</sup>

El trauma se compone de restos, es una simbolización fallida. Su metáfora preferida es geológica, en estratos sucesivos. Una parte de los signos es dócil a la palabra, al pensamiento, la otra escapa, se mantiene como imagen en fuga. Una es memoria como representación, la otra es percepción sin memoria, sin representación. La memoria se construye por traducciones continuas, transcripciones, retranscripciones, en épocas sucesivas de la vida. Entre un polo y otro se instala la fantasía.

El interés del psicoanálisis por el campo escópico se funda en esta intuición temprana, los signos de percepción, y en otra que a Freud se le presenta al mismo tiempo, el ojo hace síntoma. No es el único órgano que subvierte su función natural en un cuerpo hablante, por su baño de inmersión en el lenguaje, otros orificios del cuerpo merecen sus entradas en la enciclopedia infinita de las quejas. Pero es por su pasión, su síntoma, que Freud advierte un *pathos* relacionado con el ojo.

El cuerpo hablante se queja de la imagen, ella es fuente de dolor. Freud encontró el poder perturbador, inquietante, de las imágenes, en primer lugar, en el reposo del guerrero que todos los días tiene un encuentro señalado con la pantalla de sus sueños. La Otra escena está poblada de sueños proféticos, pesadillas inolvidables, enigmas indescifrables, realizaciones indelebles de un deseo que no se confunde con la voluntad del soñante; Freud dedicó años y páginas al cuidado prehistórico

---

<sup>33</sup> FREUD, Sigmund, [1895-1950] “Proyecto de una psicología para neurólogos”, en *Obras completas*, t. I, cap. XI, Madrid, Biblioteca Nueva, 1973, pp. 210-276 y *Carta 52* (6 de diciembre de 1896) en *Obras completas*, t. I. Buenos Aires, Amorrortu, 2007, pp. 274-280.

de la humanidad con la interpretación de sus sueños. Por otro lado, el potencial traumático de la imagen fue recogido en la escena de la vida cotidiana poblando su psicopatología y en los fenómenos alucinatorios de la psicosis, en los delirios, el *voyeurismo*, el exhibicionismo, el fetichismo, el mal de ojo, la omnividencia, la ceguera histérica, y el etcétera de la enciclopedia virtual mencionada.

Jacques Lacan dará otra consistencia a esa nueva espacialidad con el neologismo ‘extimidad’ que inventa cuando pone “la anamorfosis sobre la mesa”<sup>34</sup> después de haber hecho “un largo comentario sobre la historia del arte”<sup>35</sup> y de situar la fascinación por las formas aberrantes en los siglos XVI y XVII.

Es un objeto llamado de anamorfosis. Pienso que muchos saben qué es —es toda suerte de construcción hecha de modo tal que, por transposición óptica, cierta forma que a primera vista no es perceptible se organiza en una imagen legible. El placer consiste en verla surgir a partir de una forma indescifrable.

Lacan se propone con este recorrido situar una zona referencial, que llama la Cosa, fundamental para situar los fines del arte y los del psicoanálisis. De lo no perceptible a primera vista a lo legible.

Quizás, lo que describimos como ese lugar central, esa exterioridad íntima, esa ‘extimidad’, que es la Cosa, esclarecerá la pregunta que aún subsiste, el misterio incluso que representa para quienes se interesan en el arte prehistórico —a saber precisamente su emplazamiento.<sup>36</sup>

Cercar la Cosa, en las cuevas subterráneas, mal iluminadas, fijar lo visible, figurar el vacío en las paredes del propio vacío, formar la ilusión de un espacio. Volveremos a este acto inaugural.

---

<sup>34</sup> LACAN, Jacques, [1959-1960] *El Seminario, Libro 7*, “La ética del psicoanálisis”, cap. XI, “El amor cortés en anamorfosis”, Buenos Aires, Paidós, 1988, p. 171.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 166.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 171.

Nueve años después, Lacan vuelve a usar el neologismo como adjetivo, ‘éxtimo’: “lo que nos es más cercano, sin dejar de sernos exterior”<sup>37</sup>. Elige el grito, como ejemplo de “exterioridad jaculatoria, por lo cual lo que me es más íntimo es justamente lo que estoy forzado a no poder reconocer más que en el afuera. Por eso, ese grito no necesita ser emitido para ser un grito”, y vuelve a Munch.

En los años sesenta la anamorfosis es fundamental en su teoría de la mirada pues representa un punto de inflexión en la historia del arte, donde el artista invierte completamente la ilusión del espacio y pasa a hacer de esta ilusión el soporte de la realidad en tanto que la oculta. Se inaugura en la anamorfosis una cierta relación con la Cosa que la presentifica y la ausentifica al mismo tiempo.<sup>38</sup> La ilusión y su quiebre, nueva dignidad del arte según Lacan. Este operar del arte a contracorriente, un dar-a-ver lo inaccesible y no escamotearlo, precisará de cuatro años de enseñanza para encontrar una mayor formalización en la esquizia entre el ojo y la mirada de 1964. La anamorfosis producirá también un punto de inflexión en la función central que los espejos tienen en la primera teoría lacaniana de la constitución de la imagen de sí.

El espejo fue ejemplar de la estructura imaginaria que se afirma en la relación narcisista. La anamorfosis revela otra cosa, la función del espejo como límite, materializando lo inaccesible, la separación irremediable del sujeto y el objeto, que la ilusión especular no sutura. “Es lo que no se puede franquear. Y la organización de la inaccesibilidad del objeto es realmente la única en la que participa. Sin embargo no es el único que participa en ella.”<sup>39</sup> Alicia y otros audaces lo atraviesan.

Bill Viola trabaja en ese punto de inflexión. Desenvuelve el artificio de hacer aparecer y desaparecer los cuerpos. En la video instalación llamada *Tiny Death*, (exposición “By night”, Fundación Cartier, 1996) ofrece una oscuridad

---

<sup>37</sup> LACAN, Jacques, [1968-1969] *El Seminario, Libro 16*, “De un Otro al otro”, Buenos Aires, Paidós, 2008, p. 206.

<sup>38</sup> *Ibid.* p. 171.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 185.

inquietante, un agujero, una caverna poblada de murmullos donde van apareciendo a la luz, de repente y por segundos, siluetas humanas proyectadas que van ganando definición. Tres pantallas y tres trillas sonoras. Demasiada luz las hace desaparecer y la huella del objeto obtenida por medio de la luz —según expresión de André Bazin—<sup>40</sup> se desvanece para la visión y solo afecta la memoria. El afecto es de inquietante espera pues no se sabe por dónde ni cuándo van a aparecer esos fantasmas que por otro lado ansiosamente esperamos. Los cuerpos salen de la luz y en ella mueren ilustrando de manera magistral que la imagen es luz encarnada. *Mementos mori* son la pasión de Viola, siempre de luto por la muerte de su madre. El sujeto desaparece, el fantasma persiste en asombrar. Viola ve el mundo con fantasmas en los ojos, él dice que lo mira en su estado metafórico y simbólico.<sup>41</sup> Se deja mirar por la carne del mundo.

“La extimidad es un término utilizado por Lacan para indicar de una manera problemática lo Real en lo Simbólico”,<sup>42</sup> explica Jacques-Alain Miller, quien dedica un seminario a aproximarse al concepto.

La presencia de lo real en lo simbólico, la presencia de un agujero, de un exterior íntimo que abre una nueva dimensión. Nos orientará el encontrarla presente en diversas relaciones donde lo externo es al mismo tiempo lo íntimo. Íntimo es el superlativo de interno, sostiene Riccardo Carrabino, quien se dedica a situar la extimidad en la topología lacaniana. “El lacaniano éxtimo no indica una fusión de las dos dimensiones sino, más bien, una dimensión nueva, tercera respecto a las dos indicadas por los adjetivos de origen.”<sup>43</sup>

---

<sup>40</sup> BAZIN, André, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Ediciones Rialp, 1990, p. 27.

<sup>41</sup> VIOLA, Bill, <http://goo.gl/bZICWU>. Última visita: 10 de agosto de 2014.

<sup>42</sup> MILLER, Jacques-Alain, “Extimité”, en *Lacanian theory of discourse*, New York University Press, 1994, p.75.

<sup>43</sup> CARRABINO, Riccardo, “Extimidad” en *Scilicet*, “Los Nombres del Padre”, Congreso de Roma, 2006.

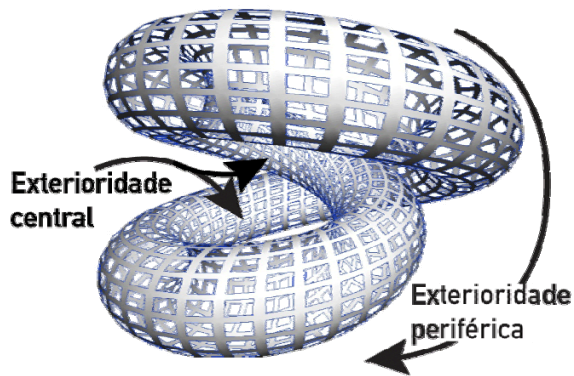


Figura 1. Nudo de un toro y sus dos exterioridades.

La mirada se establece en extimidad en relación al *percipiens*. Sigamos de cerca a Carrabino: “El punto central a través del cual pasa el eje de su generación está en el espacio externo, topológicamente se comporta como un toro. Contrariamente a la esfera, que posee el punto donde se genera en su interior. La autonomía de lo íntimo respecto a lo externo y a lo íntimo puede ser pensada haciendo referencia a la topología de la esfera y de las superficies aesféricas”. “En el toro encontramos la extimidad de su punto central: se trata, en efecto, de un punto externo respecto de la superficie pero implicado en ella.”<sup>44</sup> Dos años después de inventar la extimidad, Lacan encuentra “cuatro superficies generables a partir de un agujero practicado en una esfera. La esfera se vuelve topológicamente aesférica.”<sup>45</sup>

Siguiendo a Freud, Lacan encontró en la óptica un recurso.

Les recomiendo encarecidamente que mediten acerca de la óptica. Cosa curiosa, se ha fundado todo un sistema metafísico en la geometría y la mecánica, buscando en ellas modelos de comprensión, en cambio, hasta hoy, no se ha sacado todo el partido posible de la óptica. Sin embargo, ella debería prestarse a algunas ensoñaciones, esta curiosa ciencia que intenta producir mediante aparatos esa cosa singular llamada “imágenes”, a diferencia de las demás ciencias que efectúan un recorte, una disección, una anatomía de la naturaleza.

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 98.

Tengan claro que al decir esto no busco darles gato por liebre, ni confundir las imágenes ópticas con las imágenes que nos interesan. Pero, no por casualidad, llevan el mismo nombre.<sup>46</sup>

En relación al ojo y sirviéndose de la diferencia que algunas lenguas como el francés, el inglés y el español establecen entre la visión y la mirada, sostiene que la mirada es invisible, fuera del cuerpo, exclusión que posibilita la visión al tiempo que hace un agujero en el campo escópico. El agujero tiene una función esencial en la topología lacaniana y es el elemento que nos permite captar la peculiaridad estructural de la extimidad. Él es precisamente, lo que se “contrapone a la superficie e indica el lugar del objeto *a*, o sea de una falta estructural.”<sup>47</sup>

Lo Simbólico que determina al sujeto, al Otro del sujeto, a su goce, al objeto, se organiza alrededor de un agujero.

Esta formalización conduce a Lacan, en un momento de su obra, a decir que lo que hace que la imagen se sostenga es un resto.<sup>48</sup> Las relaciones con el resto escriben los avatares del sujeto y de su cuerpo. Por un lado, si lo que debería permanecer excluido del cuadro de la visión, que llamará objeto (*a*), llega a aparecer, el cuadro se deshace y el *percipiens* pasa a ser el cuadro. Si la operación de extracción no se realiza, la visión pierde su cuadro, su moldura, o como podrá leerse más adelante, su pantalla. La mirada es éxtima de la visión, simultáneamente exterior e íntima. *Ausseres*, externo, exterior, e *inneres*, interior.<sup>49</sup> El exterior, lugar del objeto, es anterior a toda interiorización y solo una función topológica permite entender que sea un hueco en un espejo, una mancha en un cuadro, un punto ciego en la pantalla.

---

<sup>46</sup> LACAN, Jacques, [1953-1954] *El Seminario, Libro 1*, “Los escritos técnicos de Freud”, cap. VII, “La tópic de lo imaginario”, Buenos Aires, Paidós, 1981, p. 123.

<sup>47</sup> CARRABINO, Riccardo, *Op. Cit.*, p. 98.

<sup>48</sup> LACAN, Jacques, [1972-1973] *El Seminario, Libro 20*, “Aún”, cap. “Del goce”, *Op. Cit.*, p. 14.

<sup>49</sup> LACAN, Jacques, [1962-1963] *El Seminario, Libro 10*, “La angustia”, cap. “La causa del deseo”, Buenos Aires, Paidós, 2006, p. 115.



El agujero en la imagen es un hecho de estructura. De ello se infiere un carácter pulsátil, el mismo atribuido por Lacan al inconsciente, que es abertura y cerramiento. Georges Didi-Huberman se sirve del modelo para pensar la presencia de lo inquietante en la imagen y su hechura:

Nous sommes devant les images comme devant d'étranges choses qui s'ouvrent et se ferment alternativement à nos *sens* — que l'on entende dans ce dernier mot un fait de sensation ou un fait de signification, le résultat d'un acte sensible ou celui d'une faculté intelligible. Ici, nous avons cru avoir affaire à une image familière, mais voilà que, tout à coup, elle se referme devant nous et devient l'inaccessible par excellence. Là, autre version de cette même inquiétante étrangeté —, nous avons éprouvé l'image comme un obstacle insurmontable, une opacité sans fond, quand, soudain, elle s'ouvre devant nous et nous donne l'impression qu'elle nous aspire violemment dans ses tréfonds. Les images nous embrassent : elles s'ouvrent à nous et se referment *sur* nous dans la mesure où elles suscitent en nous quelque chose que l'on pourrait nommer une *expérience intérieure*.<sup>50</sup>

Un interior paradójal ya que, gracias a un esquema óptico, la experiencia del ramo invertido de Henri Bouasse, donde juega con dos espejos, uno plano y uno cóncavo, Lacan puede concluir que el hombre solo ve su forma realizada, el espejismo del sí mismo, fuera de sí, en un exterior que erotiza.<sup>51</sup> Se trata de un éxtimo de mal agüero, descubierto gracias al contacto cotidiano con la paranoia en el hospital psiquiátrico donde Lacan inició su práctica, un extranjero como periscopio del sujeto. Lacan buscó en la Biblia alguna referencia de que el ojo diera buena suerte:

---

<sup>50</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges, "Ouverture", en *L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, col. Les temps des images, París, Gallimard, 2007, p. 25.

<sup>51</sup> LACAN, Jacques, [1953-1954] *El Seminario, Libro 1, Op. Cit.*, pp. 212-213. "En efecto el sujeto virtual, reflejo del ojo mítico, es decir, el Otro que somos, está allí donde primero hemos visto a nuestro ego: fuera nuestro, en la forma humana. Esta forma está fuera nuestro, no en tanto hecha para captar un comportamiento sexual, sino en tanto está vinculada con la impotencia primitiva del ser humano. El ser humano solo ve su forma realizada, total, el espejismo de sí mismo, fuera de sí mismo."

Vacilé en uno que otro lugar —definitivamente, no. El ojo puede ser profiláctico, pero en todo caso no es benéfico, es maléfico. En la Biblia, y aún en el Nuevo Testamento, no hay ojo bueno, pero malos, por doquier.<sup>52</sup>

Ya Roland Barthes se manifiesta así: “Ansío, anhelo la abstinencia de las imágenes, porque toda imagen es mala”.<sup>53</sup>

## 1.1. Oculocentrismo

Épocas, edades “ocularcéntricas”,<sup>54</sup> la reificación de la visión se afirmó en la historia de diversos modos, y actualmente esta arcaica vocación pasa por el tamiz de la crítica más pertinaz. La primacía de lo visual sobre otros registros ha sido profundamente analizada en los últimos quince años.<sup>55</sup> El sentido de la vista, el

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>53</sup> Citado en JAY, Martin, *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Akal, 2007, p. 12.

<sup>54</sup> JAY, Martin, *Op. Cit.*, p. 329. Lacan habla de la “rarificación de la fe atribuida al ojo”, otro matiz más inquietante de la denigración, en su homenaje póstumo a Merleau-Ponty, en *Les Temps Modernes*, 1961, en <http://goo.gl/AovYxI>

<sup>55</sup> Además del antológico estudio de Martin Jay mencionemos a SOBCHACK, Vivian, *The Address of the Eye: A phenomenology of Film Experience*, Princeton University Press, 1992, sobre el antropomorfismo abusivo del ojo de la cámara; BAL, Mieke, “Visual Essentialism and the Object of Visual Culture”, *Journal of Visual Culture*, t. 2, n° 1, Sage Publications, 2003, pp. 5-32; y CASETTI, Francesco, *Eye of the Century: Cinema, Experience, Modernity*, Columbia University Press, 2008, donde el autor se apropia de la terminología psicoanalítica a su pesar, aunque su fuerza centrífuga sea evidente como señala la interesante reseña de HIDALGO, Santiago, en *Compte rendu, Cinémas: Revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, t. 21, n° 1, 2010, pp. 185-203, en <http://goo.gl/RKAKyE>

rector de la tradición filosófica,<sup>56</sup> considerado otrora el más noble de todos,<sup>57</sup> es sentado en el banco de los reos. Rescatemos una acusación simple y poderosa: “La vista no puede doblar una esquina”,<sup>58</sup> que mide poderes en la escalera jerárquica de los sentidos con el sonido, más vital y conmovedor.

El ojo al servicio del poder, la vigilancia panóptica, el ojo pornográfico del agujero de la cerradura, el ojo de la sociedad del espectáculo, el ojo hiperactivo del tiempo de controles remotos que anestesia la mirada con *zappings*, *zippings*, *flippings* y *grazzings*, es el malvado.

Por todos lados se alzan voces, algunas cargadas de sensatez, otras de misticismo, contra el exceso de imágenes. El defecto de las palabras, el declive de la lectura, el abandono de la naturaleza, el consumismo *voyeur*, el déficit de la atención, la simple indiferencia, la ceguera que vacía los museos, el deseo juvenil sometido al imperio de la liquidez, forman el discurso corriente de los medios y de los ciudadanos medios.

Jonathan Crary, profesor de historia del arte en la Universidad de Columbia, se centra en la época que va desde 1880 hasta 1905, cumpleaños del psicoanálisis y del cine, y también de los rayos X, otro agudo instrumento de visibilidad sobre lo que antes era invisible. Analiza los cambios subjetivos que la expansión de la cultura visual provoca en la atención que prestamos a lo visible. Su obra es ineludible para seguir las metamorfosis del espectador, un nuevo tipo de sujeto como él lo llama, un nuevo efecto sujeto.

La cámara oscura, presente desde el siglo X en la obra de Ibn al-Haytham, conocido como Alhazen (Basra, 965 d.C.), y generalizada como modelo del sujeto autónomo en el siglo XVI, acaba consumando una operación de

---

<sup>56</sup> LACAN, Jacques, [1964-1965] *El Seminario, Libro 11*, “Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis”, Buenos Aires, Paidós, 1ª ed., 2ª reimp., 2013, p. 79.

<sup>57</sup> JAY, Martin, *Op. Cit.*, cap. 1, “El más noble de los sentidos: La visión desde Platón hasta Descartes”, pp. 25-69.

<sup>58</sup> LOWE, Donald M., *Historia de la percepción burguesa*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 21.

individuación al instituir un observador aislado, recluso en sus fines oscuros, sujeto privatizado, concebible en una metafísica de la interioridad, cortada del exterior.<sup>59</sup>

Es curioso que el *Proyecto de una psicología para neurólogos*, texto psicoanalítico de Sigmund Freud, sea una de las referencias principales de Crary en su primer libro *Técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*, donde pretende elucidar la fractura que ocurre en la primera mitad del siglo XIX, antes del surgimiento de la fotografía, entre el dualismo estable cartesiano y su modalidad de lo visible, y la inestabilidad temporal y la ambigüedad indiscernible entre sujeto y objeto que Freud anuncia. El nuevo sujeto es un observador observado, y el tiempo y el ritmo de su observación se alteran irremediabilmente:

[...] la visión en el siglo XIX era inseparable de la fugacidad —es decir, de nuevas temporalidades, velocidades, experiencias de flujo y obsolescencia, una nueva densidad y sedimentación de la estructura de la memoria visual.<sup>60</sup>

Más curioso resulta aún que el título de su segundo libro *Suspensiones de la percepción*<sup>61</sup> no solo se inspire en la famosa indicación técnica de Freud para la escucha analítica —la atención flotante—,<sup>62</sup> como cualidad llevada al extremo de la distracción generalizada que la sociedad hiperestimulante actual provoca, sino que también se apoye en Freud en el epílogo de su libro.

Vale la pena reproducir la carta de Freud a sus hijos durante un viaje a Roma pues es un material irresistible, epifánico, que Crary cita por entero:

---

<sup>59</sup> CRARY, Jonathan, *Técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*, Murcia, Ad Literam, Cendeac, 2008, p. 63.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>61</sup> CRARY, Jonathan, *Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna*, Madrid, Akal, 2008, p. 45.

<sup>62</sup> FREUD, Sigmund, [1895-1950] “Consejos al médico en la iniciación del tratamiento psicoanalítico”, en *Obras completas*, t. II, cap. LIX, Madrid, Biblioteca Nueva, 1973, p. 1.654: “[...] acogerlo todo con una igual atención flotante”.

Queridos,

Como sabéis, en la *Piazza Colonna*, detrás de la cual me hospedo, varios miles de personas se reúnen cada noche. El aire de la noche es realmente delicioso; en Roma casi no se conoce el viento. Detrás de la columna hay un escenario para una banda militar que toca allí cada noche y en el tejado de una casa al otro lado de la *piazza* hay una pantalla donde la *società Italiana* ofrece proyecciones de linternas mágicas. En realidad son anuncios, pero para engatusar al público se intercalan entre imágenes de paisajes, negros del Congo, ascensos a glaciares y demás. Pero como con éstas no bastaría, el aburrimiento se ve interrumpido por pequeñas piezas cinematográficas, en pos de las cuales estos niños adultos (vuestro padre incluido) aguantan pacientemente los anuncios y las monótonas fotografías. Pero son muy tacaños con estas golosinas, así que he tenido que ver las mismas cosas una y otra vez. Cuando me doy la vuelta para irme, detecto una cierta tensión en la multitud atenta [*der Menge aufmerksam*], que hace que vuelva a mirar, y ahí está, ha empezado una nueva pieza, así que me quedo. Normalmente, me quedo hechizado [*so der Zauber zu wirken*] hasta las nueve de la noche, después comienzo a sentirme demasiado solo entre la multitud, así que vuelvo a mi cuarto para escribiros después de pedir una botella de agua fresca. Los demás que pasean en parejas o *undici, dodici*, se quedan allí mientras duran la música y las proyecciones.

En una esquina de la *piazza* otro de esos horrorosos anuncios no deja de parpadear. Creo que se llama Fermentini. Cuando estaba en Génova hace dos años con vuestra tía, se llamaba Tot; se trataba de una especie de medicamento estomacal realmente insoportable. Sin embargo, Fermentini, parece no molestar a la gente. En la medida en que se lo permiten sus acompañantes, se sitúan de tal manera que pueden escuchar lo que se dice detrás de ellos, mientras miran lo que sucede frente a ellos, de este modo no se pierden nada. Por supuesto, entre la gente hay un montón de niños pequeños, muchas mujeres opinarían que deberían haberse ido a la cama hace mucho tiempo. Los extranjeros y los nativos se mezclan de la forma más natural. Los clientes del restaurante que está detrás de la columna y de la tienda de dulces al otro lado de la *piazza* también se lo pasan bien; cerca de la música hay sillas de mimbre, y a la gente del pueblo le gusta sentarse en la barandilla de piedra que rodea al monumento. Ahora mismo no me acuerdo si me he olvidado de una fuente en la *piazza*, ya que ésta es tan grande. Por medio pasa el Corso Umberto (en realidad se trata de una continuación de éste) con sus carromatos y un tranvía eléctrico, pero no molestan, ya que un romano nunca se aparta del

camino de un vehículo y los conductores no parecen darse cuenta de su derecho a atropellar a la gente. Cuando la música se detiene, todo el mundo aplaude sonoramente, incluso los que no estaban escuchando. De vez en cuando se oyen terribles gritos entre una multitud que normalmente parece tranquila y bastante distinguida; estos gritos vienen de una serie de muchachos vendedores de periódicos que, sin resuello, como el mensajero de Maratón, se lanzan a la *piazza* con las ediciones vespertinas, con la idea equivocada de que gracias a las noticias acaban con una tensión casi inaguantable. Cuando pueden ofrecer un accidente, con muertos o heridos, realmente se sienten dueños de la situación. Conozco estos periódicos y compro dos de ellos cada día por cinco *centesimi* cada uno; son baratos, pero he de decir que jamás hay nada en ellos que pudiera interesar a un extranjero inteligente. Ocasionalmente, hay algo como una conmoción, todos los muchachos corren de un lado a otro, pero no hay que tener miedo, pronto vuelven. Las mujeres en esta multitud son muy hermosas (a excepción de las extranjeras); curiosamente, las mujeres de Roma son hermosas incluso cuando solo son feas y no hay muchas que lo sean.

Puedo oír la música con claridad desde mi cuarto; pero por supuesto no puedo ver las imágenes. Justo ahora la gente aplaude de nuevo.

Un abrazo, Vuestro papá<sup>63</sup>

La carta no nos afecta del mismo modo que a Jonathan Crary, quien señala el contrapunto con otros puntos de vista urbanos y su tramitación de los estímulos, como el de Georg Simmel o Charles Baudelaire, de tono más sombrío, neurasténico; recordemos que está interesado en fundamentar la suspensión de la atención. La carta nos interesa por otro orden de razones, pues en ella Freud pinta el goce, que con sus palabras llamaba el más allá del principio del placer. En primer lugar se revela su hechizo por Roma, al que volveremos más adelante; Freud sabe leer el goce de la publicidad en engatusar al espectador, el goce del aburrimiento y de la monotonía fotográfica, el goce del adulto vuelto niño a la hora del hechizo, en pos de pequeños trozos de cine, la maño tacaña del

---

<sup>63</sup> FREUD, Sigmund, *Carta a sus hijos de 1907*, citado en CRARY, J., *Suspensiones de la percepción*, *Op. Cit.*, p. 343. La versión en inglés en JONES, Ernest, *The life and work of Sigmund Freud*, t. 2, Nueva York, Basic Books, 1953-1957, pp. 36-37.

productor en ofrecer la golosina, el más allá del placer en aguantar la publicidad y lo que la tecnociencia quiere vender, el goce en volver a mirar cuando ya había desistido, lo atrae la tensión de la multitud atenta, el goce de cierta serialidad en el ‘una y otra vez’ las mismas cosas, la experiencia de la soledad en la masa, el goce de la prensa en ofrecer muertes y asesinatos, el goce de los romanos en la vía pública, el hechizo por las mujeres italianas, todas bellas, la diferencia entre lo que se ve y lo que se escucha, y el agua fresca.

Las diferentes teorías sobre el ojo y la mirada, los diversos ‘regímenes escópicos’ (expresión del semiólogo Christian Metz), dependen de los modos de goce que el cuerpo del hombre privilegia en diferentes épocas. Diferentes regímenes escópicos conviven en la historia, la pulsión escópica no es ajena al discurso de su tiempo.

En una de las obras más interesantes sobre la hipermodernidad y la mutación sin precedentes que nos habita, *El ojo absoluto* de Gérard Wajcman, podemos leer:

Nos miran.

Es un rasgo de esta época. El rasgo. Somos mirados todo el tiempo, por todas partes, bajo todas las costuras. No, como antaño, por Dios en la cumbre del cielo, o, como mañana, por monigotes verdes desde las estrellas; nos miran aquí y ahora, hay ojos por todos lados, de todo tipo, extensiones maquínicas del ojo, prótesis de la mirada. Y en definitiva, siempre hay en algún lado alguien que supuestamente ve lo que ven esos ojos.<sup>64</sup>

El apetito del ojo, el deseo ocular, como supo llamarlo San Agustín, se formaliza como pulsión escópica en Freud, y en la mirada como objeto en Lacan.

---

<sup>64</sup> WAJCMAN, Gérard, *El ojo absoluto*, Buenos Aires, Manantial, 2011, p. 15.

## 1.2. El ojo del depredador

Para la historia del desarrollo de la ciencia,<sup>65</sup> el ojo como invención de la naturaleza aparece 543 millones de años atrás, en el inicio del período Cámbrico, en un grupo de trilobites llamado Redlichia. La evolución de un conjunto de células sensibles a la luz llevó aproximadamente medio millón de años para generar un ojo compuesto como los de una mosca o cualquier artrópodo. Los trilobites se transforman gracias a esta adquisición en los primeros depredadores activos. Solamente seis de las treinta y siete familias de animales multicelulares poseen ojos y son las más abundantemente diseminadas por el planeta. Un ojo con sensibilidad a la luz puede contar con una lente para formar una imagen. Los ojos sin lentes llamados ocelos, presentes en aguas vivas, estrellas marinas y caracoles, no forman imágenes pero detectan la luz. La visión de estos ojos sin lentes coordina el reloj biológico y regula el sueño. El sentido de la visión es el más tardío en la evolución de la especie humana y en el desarrollo del feto.

Los ojos humanos, provistos de lentes, perciben, se apoyan en imágenes para tornarse depredadores activos. En el prólogo que Maurice Merleau-Ponty hace al libro de Lowe leemos que percibir es hacerse presente a algo por medio del cuerpo. La visión es una operación,<sup>66</sup> un acto del cuerpo a partir del cual se generan múltiples puntos de vista.

La percepción fundante de la perspectiva clásica, modelo visual del perspectivismo cartesiano, partía de un ojo solitario, como el ojo del *voyeur* que mira por la cerradura renunciando a la visión binocular. Este ojo, centro de la pirámide visual, sufrirá vicisitudes a lo largo de la historia. Un ojo que se pensaba estático, no parpadeante, con una toma visual eternizada, reducida a un punto de vista, ojo descarnado, sin cuerpo. Este ojo era el garante de la objetividad del mundo que se ofrecía a través de la ventana. La mirada fría de la perspectiva se

---

<sup>65</sup> LAWTON, Graham, *Nature inventions. Life's Top 10 Greatest Inventions. NewScientist.com*, 09, Abril 2005. <https://goo.gl/y3pF96>. Última visita 2 de febrero de 2015.

<sup>66</sup> BUCI-GLUCKSMANN, Christine, *La folie du voir: une esthétique du virtuel*, París, Galilée, 2002, p. 96.



centra en una visión con exclusión de la mirada. La mirada del *percipiens* nunca podría cruzarse con la mirada del *perceptum*. Con el artificio de la perspectiva como forma simbólica se combatía la posibilidad de ser mirado por un cuadro.

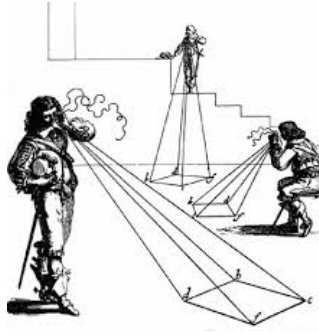


Figura 2. Pirámides visuales.

Para Martin Jay el orden visual de la perspectiva cartesiana es deserotizado. Una idea limitada del erotismo, no freudiana, ya que podemos pensar que es un erotismo del uno el que rige, el goce del órgano, el goce del idiota, como lo llamó Lacan, extremadamente vigente en los *videoboxes*<sup>67</sup> de hoy en día. Este goce fálico se satisface de una métrica impuesta a lo real, de una contabilidad infinita de lo matemáticamente discreto, de una medición generalizada. Entre todos los sentidos, solo la vista mide y analiza.

Pero la vista es más segura cuando adoptamos la posición erecta. [...] Dentro de esta extensión frontal, erecta, horizontal, la vista constituye un juicio. Los otros cuatro sentidos pueden ser muy refinados y discriminadores, pero solo la vista puede analizar y medir.<sup>68</sup>

<sup>67</sup> CAULE, Pierre, *L'empire des sans. Misère Sexuelle au Japon*, Francia, 2011, 52'. El documental concluye afirmando: "En Japón hay sexo, lo que no hay son relaciones". En Japón se contabilizan 1.200.000 hikikomoris, jóvenes hiper conectados reclusos en sus habitaciones, récord mundial de abstinencia sexual. <http://goo.gl/8ncSA4>. Última visita: 10 de julio de 2015.

<sup>68</sup> LOWE, Donald M., *Op. Cit.*, p. 20.

El ojo fijo sentado frente a la ventana al mundo de Leon Battista Alberti encontraba su consolidación epistémica en la burguesía florentina. John Berger encuentra la metáfora apropiada que une la métrica y la contabilidad: “una caja fuerte empotrada en el muro en la que se ha depositado lo visible”.<sup>69</sup> Jonathan Crary relata a partir de innumerables fuentes que, alrededor de la década de 1850, el campo visual subjetivo deja de ser considerado como un cono de claridad homogénea y pasa a soportar una vaguedad irreductible donde la complejidad de movimientos provisionales se impone. El depredador contador comienza a extraviarse.

Medios de comunicación	Orden epistémico	Jerarquía de los sentidos
<i>La Edad Media</i> Quirografía sobre oralidad	Oído/tacto sobre vista	Anagogía
<i>El Renacimiento</i> De la quirografía a la tipografía	Del oído y el tacto a la supremacía de la vista	Similitud
<i>Sociedad estamental</i> Tipografía sobre quirografía y oralidad	Vista sobre oído/tacto	Representación en el espacio
<i>Sociedad burguesa</i> Tipografía complementada por la fotografía	Extensión de la vista	Desarrollo en el tiempo
<i>Siglo xx</i> Electrónica sobre tipografía	Extrapolación de vista/sonido	Sistema sincrónico

Figura 3. Tabla tomada de la *Historia de la percepción*, Donald M. Lowe.

### 1.3. Lo excéntrico barroco

La subversión, si es que existió en alguna parte y en algún momento, no está en haber cambiado el punto de rotación de lo que gira sino en haber sustituido un gira por un cae. [...] En Kepler las cosas caen hacia algo que está en un punto de la elipse llamado

<sup>69</sup> BERGER, John, *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007, p. 122.

foco, y, en el punto simétrico, no hay nada. Esto ciertamente es un correctivo respecto a esa imagen de centro.<sup>70</sup>

Con el barroco, lo excéntrico y lo peculiar, lo opaco y lo múltiple, se ofrecen como alimentos al ojo de la época. El poder explosivo del apetito del ojo barroco por curvas y anamorfosis, por perspectivas depravadas, se contraponen a lo claro y distinto que alimentaba el apetito cartesiano. De lo esférico a lo elíptico o a esférico, como se denomina en topología. La proliferación de puntos de vista surge como respuesta al ojo monocular que parecía satisfacerse de una dieta mono alimentaria. El resultado es una mirada sensual, una luz sublime, vacíos y sinuosidades, objetos parciales, flujos y devenires.

Del ‘caer’ extraigamos que el campo escópico resulta descentrado, la visión encuentra su límite, el “[...] solo veo desde un punto [...]”<sup>71</sup> sobre el que Lacan insiste. Christian Metz piensa este límite singular dado por el lugar, el tiempo, el género, la cultura, para oponerse a lo universal de la visión, a través de su expresión ‘régimenes escópicos’. Retomaremos esta poderosa idea en varias ocasiones.

En su estudio sobre el ojo del barroco, apoyado en Walter Benjamin, Christine Buci-Glucksmann<sup>72</sup> se pregunta si el neo-barroco del ojo tecnológico mundial contemporáneo no aparece acaso apadrinado por Ícaro y ya no por Narciso y Proteo. Lo virtual tecnológico contemporáneo encarna un empuje del barroco hasta un extremo, la persistencia de lo barroco como un pensamiento, una razón barroca, una retórica.

Para Severo Sarduy el objeto del barroco puede ser especificado por lo que Freud llamó el objeto parcial, el seno materno, el excremento y sus equivalencias simbólicas, el oro, clave de todo el barroco, la mirada, la voz, cualquier cosa que

---

<sup>70</sup> LACAN, Jacques, [1972-1973] *El Seminario, Libro 20*, “Aún”, *Op. Cit.*, p. 56.

<sup>71</sup> LACAN, Jacques, *El Seminario, Libro 11*, “Los cuatro conceptos fundamentales del Psicoanálisis”, *Op. Cit.*, p. 80.

<sup>72</sup> BUCI-GLUCKSMANN, Christine, *Entrevista de Jorge Leandro Rosa*, 17 de septiembre de 2008, Lisboa, *Revista Nada*, n. 13, julio de 2009, en <http://goo.gl/8Hs2kl>

encarne la alteridad que Sarduy escribe '(a)lteridad' para marcar la contribución al concepto de Lacan que llama a este objeto precisamente (*a*).

El objeto (*a*) en tanto que cantidad residual, pero también en tanto que caída, pérdida o desajuste entre la realidad (la obra barroca visible) y su imagen fantasmagórica (la saturación sin límites, la proliferación ahogante, el horror vacui) preside el espacio barroco.<sup>73</sup>

El aporte central de Jacques Lacan, que como declaró se situaba del lado del barroco,<sup>74</sup> comienza en la subversión del vértice imaginario de la pirámide visual. La pirámide visual es el ángulo sólido imaginario que tiene el ojo del *percipiens* como vértice y el *perceptum* como base. La metáfora de la pirámide visual se impone en el Renacimiento y deriva de la noción de rayo luminoso. Noción implícita en la pintura y modelo fantasmático de la cámara oscura.<sup>75</sup> La subversión hace del *voyeur* petrificado frente a una ventana a la realidad, el objeto de una mirada que viene de las cosas. La segunda dimensión de su aporte es la mirada como objeto (*a*).

Maurice Merleau-Ponty, su amigo e interlocutor, decía que la mirada palpa, envuelve las cosas con su carne. Este concepto tardío en la obra de Merleau-Ponty fue criticado por Gilles Deleuze como demasiado cristiano. Inspirado en George Bataille, quien considera el ojo una golosina caníbal,<sup>76</sup> Merleau-Ponty define la

---

<sup>73</sup> SARDUY, Severo, *Obra Completa*, t. II, Madrid, ALLCA XX, 1999, pp. 1.401-1.402.

<sup>74</sup> LACAN, Jacques, *El Seminario, Libro 20, Op. Cit.*, p. 130.

<sup>75</sup> Sobre el principio de la cámara oscura véase, AUMONT, Jacques, *A imagem*, Campinas, São Paulo, Editora Papyrus, 1993, p. 19.

<sup>76</sup> Golosina caníbal, indica Bataille en la entrada 'ojo' de su diccionario crítico proyectado con Michel Leiris, es una exquisita expresión de Stevenson. "El ojo es para nosotros un objeto de tanta inquietud que nunca lo morderíamos. [...] En efecto, acerca del ojo parece imposible pronunciar otra palabra que no sea seducción, pues nada es más atractivo en los cuerpos de los animales y de los hombres." Sitúa el temor al ojo en un lugar destacado, junto al temor a los insectos, y pone en evidencia la mezcla de fascinación y horror que ambos temores comportan. Detalles sobre *El perro andaluz*, transforman estas páginas

carne como el exceso que se opone a la ley de la decencia. Todos padecemos lo indecente. La mirada para Merleau-Ponty es indecencia que se aloja en la carne que siente. La carne es una especie de concepto pre-mundano, preside la distinción entre nosotros y el mundo, es pre-subjetiva, anterior a la distinción entre el hombre y el mundo o a la distinción entre el sujeto y el objeto. La mirada de la carne es previa al sujeto, existe antes de que existan cuerpos sujetos al lenguaje, viaja entre las cosas sin hacerse propietaria.

El cuerpo, a diferencia de la carne, solo existe en la escena del mundo. El cuerpo cambia, recibe las improntas del tiempo y del lugar. Christine Buci-Glucksmann piensa que estamos explorando superficies y ya no en el tiempo de la carne como interioridad de Merleau-Ponty.

#### 1.4. *Polyvision* y superficies

Jacques Lacan construye su teoría de la mirada como pulsión, inspirado en Merleau-Ponty, durante cuatro clases de su Seminario dedicadas a la esquizia del ojo y de la mirada,<sup>77</sup> y en su inclinación al barroco, a partir de la revelación cristiana del goce del cuerpo.

El cristianismo restituye el mundo a su verdad de inmundicia, el mundo es lo inmundo, y arroja el goce a la abyección. El barroco es la puesta en escena de esa caída.

En todo lo que se desprendió por efecto del cristianismo, en especial en arte —por eso voy a dar en el barroquismo ese que acepto que me encasqueten—, todo es exhibición de cuerpos que evocan el goce, y créanme pues es el testimonio de alguien que acaba de regresar de una orgía de iglesias en Italia. Todo menos la copulación. No en balde no está presente. Está tan fuera de campo

---

en un tesoro. BATAILLE, Georges, *La conjuración sagrada*, [1929-1939], Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2003, pp. 37-39.

<sup>77</sup> LACAN, Jacques, *El Seminario, Libro 11, Op. Cit.*, pp. 75-126.

como lo está en la realidad humana, a la cual sustenta, empero, con los fantasmas con que está constituida.<sup>78</sup>

Lacan piensa la mirada como un objeto, la piensa del lado del objeto y no del sujeto. La piensa como una especie de automutilación que el ser padece por venir al mundo, privado de la mirada y dotado de la visión; hay personas no dotadas de visión que ejercen la mirada: los ciegos carecen del órgano de la visión y tienen, en contradicción, exceso de mirada. Que la habitual caricatura del sabio incluya su ceguera es un lugar común de la literatura y el cine.

En nuestra relación con las cosas, tal como la constituye la vía de la visión y la ordena en las figuras de la representación, algo se desliza, pasa, se transmite, de peldaño en peldaño, para ser siempre en algún grado eludido —eso se llama la mirada.<sup>79</sup>

Un ser inquietante que baja las escaleras. Hay un documental brasileño muy difundido llamado *Janela da alma* (*Ventana del alma*), de João Jardim y Walter Carvalho (Brasil-Francia, 2001, 73'), con entrevistas a Agnès Varda, José Saramago, Wim Wenders, Manoel de Barros, que sin pretenderlo plantea esta hipótesis: la mirada no es la visión.

Inspirado en el Génesis: “Ellos tienen ojos para no ver” o “Pueden (ver) y sin embargo no pueden” —como aparece en la antológica carta de Denis Diderot, *Carta sobre los ciegos para uso de los que ven*—,<sup>80</sup> el documental demuestra que la mirada no depende del ojo sino del universo simbólico del sujeto en cuestión, del *percipiens*. En el *Felón*, Sócrates teme acabar con el alma ciega si sigue mirando los objetos con los ojos y trata de captarlos con otros sentidos.

---

<sup>78</sup> LACAN, Jacques, *El Seminario, Libro 20, Op. Cit.*, p. 138.

<sup>79</sup> LACAN, Jacques, *El Seminario, Libro 11, Op. Cit.*, p. 81.

<sup>80</sup> DIDEROT, Denis, *Carta sobre los ciegos para uso de los que ven*, Valencia, Fundación Once y Editorial Pre-Textos, 2002, p. 9. <http://goo.gl/ULYaDs>. Última visita: 3 de junio de 2015.

El psicoanalista brasileño Célio García, discípulo presencial de Jacques Lacan, apunta a los *impasses* del documental sobre la ceguera de la visión, sobre la heterogeneidad entre visión y mirada. La inversión de la pirámide, la mirada que mira al espectador. Dice García que ese es el punto que la película no sabe aprovechar. Sujeto y objeto son la pareja en juego.

El cine es un lugar para pensar la mirada como objeto y donde las miradas nos hacen objetos. Las miradas deciden por nosotros, no solo en la sala sino en cualquier lugar donde el cine haya migrado. El cine como medio no se ha quedado tranquilo en su *médium*. Francesco Casetti, historiador del medio cinematográfico, se ha ocupado de distinguir la experiencia del cine de su aparato y ha recogido proyecciones fuera del *setting*, como se llama en psicoanálisis al hecho de practicarse fuera de un consultorio destinado para tal fin. Así Freud, que podía detenerse a escuchar a un ser hablante, atender, en medio de un paseo por la montaña. Jean Epstein y su ascensión al monte Etna.

La relocalización<sup>81</sup> del cine fuera de su lugar habitual, el cine en la plaza, el cine debajo de un túnel, el cine en dispositivos portátiles, obliga a Casetti a volver al pasado e impresionarse al encontrar que los primeros teóricos del cine sabían nombrar con finura su especificidad, su *Dasein*. Ellos supieron leer el cine como una forma de experiencia, como una forma singular de activar los sentidos. La dimensión arte mecánica era el punto de partida en una época que no resistía la apelación sexual de las maquinarias y los mecanismos, ni la exaltación de la visión, pero ellos no se detenían allí. Lo propiamente cinematográfico poseía la capacidad de actualizar necesidades antropológicas, de encarnar un momento peculiar de la historia, de representar un modo de vida, de crear comunión colectiva, y muchos etcéteras que Casetti rastrea en teóricos de diferentes lenguas y momentos. Es interesante traer al Epstein citado en el paradigma ontológico de Casetti porque ofrece modulaciones del apetito que lo llevan más allá del ojo, a la

---

<sup>81</sup> CASETTI, Francesco, "Relocation" en *The Lumière Galaxy: Seven key words for the cinema to come*, University of California Press, 2005.

mirada. Los porqués del apetito encuentran un bucle del sentido en el siguiente fragmento:

We demand to see because of our experimental mentality, because of our desire for a more exact poetry, because of our analytic propensity, because we need to make new mistakes.<sup>82</sup>

Célio García, maestro oral, permite dar un paso a más y en sus breves notas sobre la *Cinematicidad*,<sup>83</sup> podemos fundamentar la hipótesis del extrañamiento que la experiencia cinematográfica produce con este simple *switch* provocado por la esquizia del ojo y la mirada. Necesitamos cometer nuevos errores.

“Una película pone en escena una mirada,” objeto de algún *percipiens*, para algún *percipiens* del que será objeto. “Cuando el espectador mira la película es capturado, no porque la vio sino porque fue mirado por la escena, por la mirada de la cámara. La cámara funciona como los ojos humanos y transforma el enredo en sujeto que mira al espectador. Alguien nos mira, somos objeto de la mirada de otros. La mirada está en el corazón de la obra de arte y no en su exterior.”<sup>84</sup>

El *percipiens* puede permanecer dócil siendo objeto, cuando se limita a ver una película, o ser sujeto que toma un objeto enredo a su disposición, lo hace objeto de lectura y crítica, de interpretación. “Ciertamente comentaría el enredo en términos de escritura lineal que tiene un inicio, un medio, un fin. El sujeto espectador y el objeto enredo estarían en el régimen de la representación.” Solo es posible “[...] en el comentario ingenuo, romántico, literario”, que por otra parte hace las delicias de cinéfilos y escritores.

La suerte es otra si al sujeto que está fuera de la representación se le presenta directamente su goce (en el acto de proyección). Llevados por la palpitación de la imagen y en la imagen, el inconsciente óptico y la óptica del inconsciente se

---

<sup>82</sup> *Ibid.* p. 22.

<sup>83</sup> GARCIA, Célio, *Cinematicidade*, en <http://goo.gl/qPpWyy>. Todas las citas sin indicación de la página.

<sup>84</sup> *Ibid.*, y citas siguientes.



aproximan. El cine y el psicoanálisis nacen juntos. Es una experiencia de goce del cuerpo mas allá de la representación, dentro y fuera de la representación, enroscada como una botella de Klein de la representación, o una voluta barroca con serpientes, éxtima a la representación, queremos decir. Los signos de percepción, lo visto y lo oído, afectados más acá de la representación. Bataille lo dice en un desgarró:

El destino y el tumulto infinito de la vida humana se abrirían para quienes ya no podían existir como ojos reventados sino como videntes arrebatados por un sueño perturbador que no puede pertenecerles.<sup>85</sup>

Volviendo a García, él desea un “Psicoanálisis con el Cine, que no reduce lo visual a lo visto, pero conserva y explota la heterogeneidad (la esquizia, dice Lacan) del ojo y la mirada y se inscribe en el abordaje de lo que nos es presentado”.

Su manera de nombrar la extimidad sin hacerlo es ejemplar: “La mirada nunca es puramente visual, se sitúa del lado de fuera del lenguaje, solo aparece en el corte”, en el fracaso o ausencia de la representación, en las “fisuras de la apariencia”. “Cuando es puro visual, el ojo que ve, va detrás del mundo”, es el cazador con sus velos.

Merleau-Ponty y Lacan contradicen a Sartre y extraen la mirada del campo de la intersubjetividad. No es la mirada de sujeto a sujeto. “El infierno son los otros” de Sartre se fundamenta en la mirada del Otro, se juega en la relación con el Otro.

Para Lacan y para Merleau-Ponty la mirada preexiste a lo visible. Antes de ser sujetos, somos objetos de mirada, el infierno es allí. Lacan dice:

El asunto está en deslindar, por las vías del camino que él nos indica [Merleau-Ponty], la preexistencia de una mirada —solo veo desde un punto, pero en mi existencia soy mirado desde todas partes.<sup>86</sup>

---

<sup>85</sup> BATAILLE, Georges, *Op. Cit.*, p. 231.

<sup>86</sup> LACAN, Jacques, *El Seminario, Libro 11*, “Los cuatro conceptos fundamentales del Psicoanálisis”, *Op.Cit.*, p. 80.

Entiendo y Maurice Merleau-Ponty lo puntualiza, que somos seres mirados, en el espectáculo del mundo. Lo que nos hace conciencia nos instituye como *speculum mundi*. [...] El espectáculo del mundo, en este sentido, nos aparece como *omnivoyeur*. Efectivamente, este es el fantasma que encontramos, en la perspectiva platónica, de un ser absoluto al que se le transfiere la cualidad de omnividente. En el propio nivel de la experiencia fenoménica de la contemplación, este lado *omnivoyeur* asoma en la satisfacción de una mujer al saberse mirada, con tal de que no se lo muestren.

El mundo es *omnivoyeur*, pero no es exhibicionista —no provoca nuestra mirada. Cuando empieza a provocarla, entonces también empieza la sensación de extrañeza.<sup>87</sup>

Mirados antes de poder abrir los ojos, así como somos hablados antes de poder abrir la boca. Solo que la mirada es algo y no alguien. No representa a nadie, solo se presenta como objeto. La función de la mancha —que Lacan ejemplifica con los ocelos, preguntándose si los ocelos impresionan por su parecido con los ojos o si los ojos son fascinantes por su relación con la forma de los ocelos— informa “la preexistencia de un dado-a-ver respecto de lo visto”.<sup>88</sup>

Cuando se abre el umbral de lo visible, o sea, cuando podemos abrir el ojo para mirar, en ese mismo acto, perdemos la mirada; la mirada es lo que cae cuando pasamos a servirnos del órgano ojo. Apenas podemos usar el ojo como órgano, perdemos la mirada y cuando pasamos a ver, la única cosa que no vemos en lo visible es nuestra mirada. Existe el campo de lo visible del cual tenemos que extraer nuestra mirada; en el espejo, cuando nos vemos en el espejo, vemos nuestra figura pero no vemos nuestra mirada, entonces llegamos a la paradoja máxima de Merleau-Ponty: la mirada es invisible, lo invisible que habita en el campo de lo visible, lo visible como casa embrujada. Lo originalmente no presentable se presenta. Lo inquietante familiar y extraño encuentra allí su ocasión.

---

<sup>87</sup> LACAN, Jacques, *Op. Cit.*, pp. 82-83.

<sup>88</sup> LACAN, Jacques, *Op. Cit.* p. 82.

El sentido es invisible, pero lo invisible no es lo contradictorio de lo visible: lo visible tiene una armazón de invisible, y lo in-visible es la contrapartida secreta de lo visible, sólo aparece en él, es el *Nichturprasentierijar* que me ha presentado como tal en el mundo —no se lo puede ver allí, y todo esfuerzo para *verlo allí*, lo hace desaparecer, pero está en la línea de lo visible, ese es su hogar virtual, se inscribe en él (entrelineas).<sup>89</sup>

La mirada deforma lo que la visión recoge y en ese juego, en lugar de restituir lo visto a través de la ventana, lo mutila, entrega el error (sabio Epstein), un estiramiento cualquiera, un escamoteo, una mancha, lo ‘tíquico’ (de *tyché*, la fortuna aristotélica), donde la reciprocidad entre la mirada y lo mirado fracasan en ofrecer la coartada deseada. En el ejemplo que coge en Merleau-Ponty, el guante dado vuelta, Lacan encuentra el *verse verse* que sostiene la ilusión de la conciencia.

## 1.5. Elogio del apetito del ojo

Hay en Leonardo da Vinci un elogio insistente, sintomático, de las virtudes del ojo. La palabra apetito a propósito de Leonardo se justifica no solamente por el uso que Freud hace de ella sino también por la primera ocupación-arte de Leonardo, inventor de la servilleta y de cantidad de recetas y reflexiones sobre el arte de la cocina y de la buena mesa.<sup>90</sup>

En su *Tratado de pintura*, el ojo

es el señor de la astrología; él crea la cosmografía; él todas las humanas artes guía y endereza, y empuja al hombre a las distintas partes del mundo; él es príncipe de las matemáticas y sus ciencias son acertadísimas; ha medido las distancias y magnitudes de las

---

<sup>89</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice, *Lo visible y lo invisible*, tr. J. Escudé, Buenos Aires, Nueva Visión, 2010, p. 191.

<sup>90</sup> DA VINCI, Leonardo, *Notas de cocina de Leonardo da Vinci. La afición desconocida de un genio*. Compilación y edición de Shelag y Jonathan Routh, Temas de Hoy, Buenos Aires, 2002.

estrellas; ha medido los elementos y sus posiciones; ha predicho las cosas futuras por el curso de las estrellas; él ha engendrado la arquitectura, la perspectiva y la divina pintura.<sup>91</sup>

Para Leonardo el ojo es todo, y enumera sus funciones:

él es ventana del cuerpo humano, que a su través refleja la belleza del mundo y en ella se goza; por él el alma se contenta de su humana prisión, que sin él sería tormento. ¿Es que acaso hay algo que no venga de él?<sup>92</sup>

El elogio es doble: por un lado, el ojo como fuente e instrumento del saber, con el ojo se sabe. Geraldo Sarno<sup>93</sup> cita a Goethe, quien decía que los artistas ven con los ojos a las ideas, el resto de los mortales las ven con la mente. Elogio al ojo como órgano del saber, como instrumento de conocimiento, como videncia del arte, como pasaporte de la ciencia. ¿Es un sueño de Leonardo, o uno de sus milagros? “Hoy la ciencia es el amo de la mirada que ella telecomanda y puede dirigir a su antojo, la orienta hacia la tierra, sobre nosotros, o hacia el cielo, como sobre el sitio *Google Earth, Earth* o *Sky*.”<sup>94</sup>

En la Edad Media lo auditivo reinaba sobre la imagen, la polémica entre iconoclastas e iconólatras alimenta el primado del *auditus*. La maldición de la imagen, el aborrecimiento de su culto se sustentaba en la adoración de la transmisión oral.

Alexandre Koyré, en su estudio sobre el desarrollo de las ciencias, dice que con Leonardo se sustituye por primera vez lo visual a lo auditivo. El comando del saber estaba puesto en su dimensión oral y en el oído, el saber se transmitía oralmente, el primado en la transmisión de la ciencia era el *auditus*. Con Leonardo se asiste a

---

<sup>91</sup> DA VINCI, Leonardo, *Tratado de pintura*, Madrid, Akal, 2007, p. 65.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>93</sup> SARNO, Geraldo, *Temblor de estrellas*, texto inédito, presentado en La Habana para los alumnos de la Escuela Internacional de Cine de San Antonio de los Baños, junio de 2003.

<sup>94</sup> WAJCMAN, Gérard, *Op. Cit.*, p. 12. En español, p. 15.

la sustitución del *auditus* por el *visus*, lo visual sustituye a lo auditivo.

En otros tiempos, antes del Renacimiento, el saber pasaba primero por el oído. Mientras atribuye a Leonardo da Vinci un papel preeminente en el irresistible ascenso de la visión, el gran historiador de las ciencias Alexandre Koyré permite medir una revolución de la que somos herederos, el hecho de que, en determinado momento de la historia, el *visus* tiene prioridad sobre el *auditus*. De esto se deriva que la observación directa va a sustituir a la lectura de los textos [...] <sup>95</sup>

Cuando aparece el primado de la visión, la pintura destinada a la inteligencia de los sordos conmueve el prestigio de la poesía. Esta será considerada un arte menor. Leonardo llega a decir que la visión es un arma mucho más eficaz para producir arte, que la pintura es un arma mucho más eficaz que la poesía que surge de lo oral. La pintura hace existir lo visual. Leonardo acusa a los poetas de mercaderes sin dominio propio que viven de los frutos del trabajo de otros, “[...] y si [el poeta] habla de astrología, le diré que ha robado su objeto al astrólogo; y si de de filosofía, al filósofo”, <sup>96</sup> el poeta roba, roba porque escucha y habla, teje sus ideas.

La segunda dimensión del elogio de Leonardo es la consideración del ojo como fuente de satisfacción. Con el ojo por un lado aprendemos y por el otro gozamos. El ojo, ventana sin la cual el cuerpo se quedaría preso, es el único acceso al mundo que nos rodea. El ojo como interfaz capital fundamenta la banda de rock que hizo época, *The Doors* (1965), que toma su nombre del poema de William Blake *El matrimonio del cielo y del infierno* (1790-1793).

Es una época de *revival* de Leonardo, donde se consumen hongos alucinógenos y otras drogas para expandir las puertas de la percepción, para saber cómo se abre la ventana. Blake transforma la ventana de Leonardo en una puerta —una puerta

---

<sup>95</sup> WAJCMAN, Gérard, *Op. Cit.*, p. 238. Wajcman cita “Léonard da Vinci, cinq cents ans après”, en KOYRÉ, Alexandre, *Études d’histoire de la pensée scientifique*, París, PUF, 1966. En español, p. 204.

<sup>96</sup> DA VINCI, Leonardo, *Tratado...*, *Op. Cit.*, p. 59.

no es lo mismo que una ventana—, en algún sentido aumenta el prestigio del ojo al transformar la ventana en puerta. En general, la puerta es más una indicación de salida y de entrada de mayor flujo que una ventana, por donde entra y sale luz, viento, agua. Sin las ventanas el hombre se quedaría encerrado en su sepultura, que es su propio cuerpo. Aldous Huxley escribe *Las puertas de la percepción* (1954), inspirado en Blake y extrae una potencia leonardiana de alucinógenos y otras sustancias para la magnificación de la percepción.

## 1.6. La mirada y el agujero

Para ver hace falta un agujero por donde entre la luz. Lacan da una definición muy interesante de la imagen, dice que la imagen es luz encarnada. Freud ya lo sabía; para él si existía algo traumático en nuestra vida eran esas imágenes que no podíamos apagar, como luces encarnadas, recuerdos, imágenes indelebles tanto visuales cuanto auditivas.

Cet état, qui ne l'a vécu? Ces souvenirs-écrans, qui ne les a connus? Des images non identifiées s'inscrivent sur la rétine, des événements inconnus ont fatalement lieu, des mots proférés deviennent le chiffre secret d'un impossible savoir sur soi.<sup>97</sup>

Para Freud el sexo entraba por el ojo, el ojo es el agujero por donde entra el sexo en el cuerpo. Lo que sale del agujero es más difícil de establecer, y Leonardo tiene toda una teoría sobre lo que entra y lo que sale. Por ejemplo, sobre las entradas: “La pintura de un cuadro se ha de considerar vista por una sola ventana”.<sup>98</sup>

Galileo Galilei también tenía una teoría sobre lo que entraba y lo que salía del ojo, pensaba que varios órganos de los sentidos eran cóncavos, no por casualidad la naturaleza los había fabricado cóncavos para que pudiesen recibir, como los oídos o la nariz. El ojo es globular, dice Galileo, porque no recibe, emite.

---

<sup>97</sup> DANEY, Serge, *Persévérance, Entretien avec Serge Toubiana*, P.O.L., París, 1994.

<sup>98</sup> DA VINCI, Leonardo, *Tratado...*, *Op. Cit.*, p. 370.

La idea de los rayos ya aparecía en Aristóteles, en Dante Alighieri y en Leonardo. Leonardo suma un elemento, la ventana, la hendidura, la hendidura, el orificio. Leonardo dice “nada puede ser visto más que por una pequeña fisura a través de la cual pasa la atmósfera cargada de las imágenes de objetos que se entrecruzan entre los costados espesos y opacos de dichas fisuras”.<sup>99</sup> En los bordes de las fisuras por donde se mira, los propios párpados son el obturador, la idea es pensar el ojo como una caja óptica, como la cámara oscura. Homología directa muchas veces abordada.

¿Podríamos llamar mirada a lo que el ojo emite? Si es una emisión hay que pensarla separada del ojo. Al cortar la mirada del ojo, ella cae en el mundo y se va a rodar por ahí, recordemos que baja las escaleras, y no reconoce propietarios.

Para Leonardo, la mirada tiene que ver con esta caída, la mirada besa las cosas.<sup>100</sup> La mirada afecta el cuerpo, con su luz inseparable. La mirada del amor seduce, la mirada del lobo vuelve ronca la voz de los hombres. Resuena Béla Balász: “En películas con muchos *close-ups* a menudo tenemos la impresión de que estas tomas son el producto no tanto de un buen ojo como de un buen corazón.”<sup>101</sup>

Hay fuego en el ojo según los griegos. En Homero y Esquilo, por ejemplo, los cuerpos celestes están dotados de visión, el sol mira con sus rayos a los mortales que ilumina. Si el ojo ve el objeto, el objeto también ve el ojo. El ojo emite rayos y emite colores. El ojo en Leonardo es blanco e imán. Los rayos atraen la apariencia de la cosa hacia los ojos. Sobre la pupila se imprimirá una imagen, un *eidolon*, gracias al cual vemos. Un doble inmaterial del objeto, una casi-cosa.

El punto de partida de la mirada también preocupó a Galileo. Judith Miller, estudiosa de las ciencias, cuenta que cuando Galileo va a pedir dinero para fabricar su telescopio, se tiene que justificar. Es una época donde todo el mundo estaba oteando el horizonte, nadie miraba hacia arriba porque se trataba de saber

---

<sup>99</sup> *Ibid.*

<sup>100</sup> DA VINCI, Leonardo, *Tratado...*, *Op. Cit.*, p. 61.

<sup>101</sup> CASETTI, Francesco, *Op. Cit.*, p. 23.

de dónde vendría el enemigo y este venía por tierra; en aquella época no había invasión extraterrestre en la fantasía de los hombres. La mirada de los sabios era una mirada rastrera. Galileo escribe a su patrocinador y le explica por qué es interesante elevar la mirada rastrera de la tierra, subirla al cielo, no para que se pierda de vista el enemigo, sino porque llegando al cielo, con el instrumento, se podrán avistar mundos distantes. Galileo produce su erección telescópica de la que nos habla Judith Miller con argumentos para su patrocinador.

Al ser la retina una gran superficie, el punto de partida de los rayos, introducía deformaciones de un punto al otro a la hora de producir observaciones astronómicas. Galileo encuentra la solución al reducir toda la superficie de la retina a un punto, como primera hipótesis, y realiza lo que en psicoanálisis se nombra como 'la expulsión del sujeto producido por la ciencia'. Galileo propone eliminar la distorsión que la mirada del hombre comporta, resolviendo matemáticamente la mirada a un solo punto de emisión de luz.

En Galileo también se encuentra la potencia de un agujero. ¿Cómo es posible que por un pequeño agujero se consiga mirar el universo? Si se pretende mirar el universo sin este pequeño agujero nada se ve. No vemos nada.<sup>102</sup>

La mirada es una extensión del cuerpo que sofisticada el agujero para mirar hasta el punto de hacerlo portátil.

Una de las mejores películas brasileñas de la década pasada, *Madame Satã*, de Karen Ainoz (Francia-Brasil, 2002, 1'45), está íntegramente pensada en función de la visión y los agujeros. Hace clara una diferencia posible entre la pornografía y el erotismo que luego abordaremos. El cine horizontal versus el cine vertical, diferencia que establece Guillermo Cabrera Infante en su *Cine o sardina* (1998). El cine privado del agujero de la cerradura versus el cine público espectacular.

Un pornógrafo filmará un coito no mediado por el agujerito de Galileo; alguien que pretenda hacer un cine más erótico pondrá cortinas, velos, tules, una puerta, una ventana, persianas, intentando obstaculizar un poco la mirada para que el ojo

---

<sup>102</sup> Epígrafe de Daniel Arasse en el libro de WAJCMAN, Gérard, *Op. Cit.*, p. 7.



tenga el apetito de mirar. Si se encuentra un pleno de imagen no hace tanta gracia, se da una hipertrofia del estímulo visual, una anorexia de la mirada.

El desnudo es incompatible con el apetito del ojo; si se trata de suscitar el apetito del ojo hay que crear obstáculos, y allí el ojo quiere más, y va tan lejos como para inventar el satélite Corot.<sup>103</sup>

El cine en el inicio usa una máscara negra, a la que deberemos volver, con la forma de un agujero de cerradura. Quería educar el espectador, se trataba de espiar. El cine nace así, espiondo escenas de mujeres que se desnudan, adolescentes que se tiran al mar y juegan a la guerra de almohadas, señores que miran por una ventana y ven a una señora sacarse las mil ropas que usaban cuando el pudor tenía sentido. El cine en sus comienzos, muy marcado por el agujerito de Galileo. Los *Kaiser Panorama* que había en la Berlín de 1880 y que Jonathan Crary eligió como cubierta de su primer libro, ilustran la relación entre el velo, el límite, el obstáculo y el apetito del ojo.

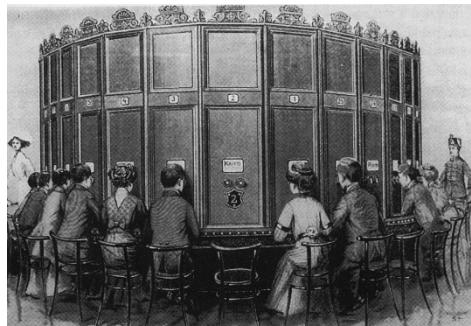


Figura 4. *Kaiser Panorama*, August Fuhrmann, 1908.

---

<sup>103</sup> SARNO, GERALDO, *Op. Cit.*, p. 4.

## 1.7. Leonardo y su apetito

Freud sentía orgullo de su artículo *Un Recuerdo Infantil de Leonardo da Vinci*, uno de sus textos más criticados, montado a partir de una imagen indeleble, un recuerdo infantil de Leonardo, el genio poliforme.<sup>104</sup>

La pasión de Leonardo no es pintar, parece leer Freud. No terminaba sus pinturas, no las acompañaba, no las quería promover ni vender.

Mucho se ha escrito sobre la dificultad que encontraba Leonardo para pintar el coito. ¿Cómo es posible que en una época donde ya se hacían disecciones de cadáveres, ya existían detallados dibujos de anatomía, Leonardo no lograra dibujar el coito, su coito siempre quedaba inacabado?

Su pasión no es pintar, es ver y entre pintar y ver está toda la diferencia entre el ojo y la mirada. En general no pinta lo que recoge su ojo ávido, está más interesado en descubrir lo invisible, hacerle preguntas a la naturaleza, desmontar sus milagros, inventar segundas naturalezas. Leonardo naturaliza al Otro, su Otro es la madre naturaleza. Nietzsche también la adoraba, pero por otra razón: “Ella no me hace preguntas”, decía su célebre aforismo indeleble.

Freud lee en Leonardo un frenesí, un apetito, más oral que escópico; es el ojo como una boca, un ojo para comer, no para pintar. “Cogía de mala gana los pinceles”<sup>105</sup>, dice Freud. Solo tenía ojos para captar, captar mecanismos, captar el vuelo de los pájaros, sabores, sonidos y toda la polimorfía de lo que había sido, de lo existente y de lo que podría advenir a la existencia. Curiosidades inquietantes como acompañar a los condenados al cadalso para estudiar sus fisonomías y dibujarlas, como ejerciendo una especie de pintura-*verité*.

En su *Tratado de la pintura*, en el punto LXIII, Leonardo se pregunta: ¿Cómo se deben pintar las viejas? Y, como un *metteur en scène*, responde: “Las viejas se

---

<sup>104</sup> FREUD, Sigmund [1910], “Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci”, en *Obras completas*, t. 2, Madrid, Biblioteca Nueva, p. 1.578.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 1.579.

representarán atrevidas y prontas, con movimientos impetuosos (casi como los de las furias infernales); pero con más viveza en los brazos que en las piernas”.<sup>106</sup> Y las mujeres, pregunta del punto siguiente, “se representarán siempre con actitudes vergonzosas, juntas las piernas, recogidos los brazos, la cabeza baja, y vuelta hacia un lado”.<sup>107</sup> No es alguien que ve, es la ilusión del amo de instruir al pintor sobre lo que este debe dar-a-ver. Es alguien mirado por la mueca de lo real que el goce imprime en el cuerpo, que siempre se inscribe en algo desviado, trastornado.<sup>108</sup> Es el goce del cuerpo que trastorna las mujeres representables a la mirada de Leonardo. La alabanza al ojo, el goce en la Cosa.

En *Ever After: A Cinderella Story (Por siempre jamás)*, de Andy Tennant (1998, 121’), el extraordinario actor Patrick Godfrey encarna a un Leonardo inventor, que fabrica fascinantes alas para que la Cenicienta posmoderna Danielle de Barbarac (Drew Barrymore), lectora de Thomas Moro, las use en el baile fatídico. Leonardo es tan clave en la trama que es quien encuentra el zapato en la escalinata y lo deja en las manos correctas. No sigue a la pareja para espiar por el agujero de cerradura en el *happy end*. Solo inventa lo que no hay. Angélica Huston interpreta a la memorable madrastra, presente en el cine desde la llegada de Cenicienta en 1914 (*Cenicienta*, de James Kirkwood) con Mary Pickford en el zapato principal.

Freud aborda a Leonardo da Vinci con los instrumentos que tiene a disposición en su época. Pasa años buscando referencias y examinando la obra de Leonardo, leyendo sus escritos. Freud acababa de escribir algo que le había valido gran hostilidad,<sup>109</sup> a contramano del público, igual que Leonardo, cuando leyó por

---

<sup>106</sup> REJÓN DE SILVA, Diego Antonio, *El Tratado de la pintura por Leonardo da Vinci y los tres libros que sobre el mismo arte escribió León Bautista Alberti*, Madrid, Imprenta Real, 1827, p. 26.

<sup>107</sup> *Ibid*, p. 26.

<sup>108</sup> MILLER, Jacques-Alain, “Representaciones de la imagen del cuerpo en el arte”, en *Introducción a la clínica lacaniana. Conferencias en España*, Barcelona, ELP-RBA, 2006, p. 388.

<sup>109</sup> FREUD, Sigmund, “Historia del movimiento psicoanalítico” en *Op. Cit.* cap. LXXIX, p. 1.895: “[...] todo el disgusto que su aparición provocó cayó sobre mí, haciéndome contemporáneo de las más diversas críticas.”

primera vez *Tres Ensayos sobre una Teoría Sexual*, su mirada sobre la sexualidad en la infancia. También acababa de redactar *Las Teorías Sexuales Infantiles*, sus dos herramientas teóricas con las que abordaría a Leonardo da Vinci.

No se deben silenciar las características sexuales del sujeto investigado, ni por discreción ni por hipocresía, declara Freud al abordar lo ‘poco’ significativo que de Leonardo pudo recoger.<sup>110</sup> Encuentra una especie de novedad en relación al Edipo de Leonardo, una madre ávida de amor, necesitada de amor, una madre sola, necesitada de amor. No hay padre en Leonardo. Hay un agujero allí donde debería haber un padre. Una madre que idealiza a Leonardo, que lo transforma en una especie de *partenaire*, y Freud dirá que Leonardo se identifica con el falo de su madre en tanto ausencia, el apetito del amor marca a Leonardo en el saber.

Leonardo fracasa en ser el hombre de la madre. Es el falo como falta, el falo en menos. El apetito de Leonardo que, como veíamos, era del ojo, le viene dado por su madre, por el apetito de la madre en relación al amor. “Había convertido la pasión en ansia de saber y se entregaba a la investigación con la tenacidad, la continuidad y la profundidad que se derivan de la pasión.”<sup>111</sup>

El psicoanálisis ha llamado sublimación a la sustitución del objeto de la pulsión por un objeto desexualizado en el sentido que recogimos en Crary. En lugar de elegir la pareja del otro sexo, o del mismo sexo, se elige el saber. Leonardo renuncia, tiene un rechazo frío, dice Freud, a la sexualidad. Leonardo es frío, virgen y bello.

El acto del coito y todo lo que con él se enlaza es tan repugnante, que la Humanidad se extinguiría en breve plazo si dicho acto no constituyera una antiquísima costumbre y no hubiera aún rostros bellos y temperamentos sexuales.<sup>112</sup>

---

<sup>110</sup> FREUD, Sigmund, *Op. Cit.*, p. 1.581.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 1.584.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 1.581.

Dotado de todas las capacidades para el goce sexual pero el saber era su goce. “Su desarrollo como investigador influyó constantemente sobre su desarrollo artístico, cortándolo con frecuencia grandemente y acabando por ahogarlo.”<sup>113</sup> Lacan lo sigue, llega a decir que el investigador va a reprimir al artista, que si Leonardo no cuida de sus pinturas, no las vende, no las promueve, no las acaba, es porque no le interesa pintar, le interesa saber, mostrar algo al mundo pero del orden del milagro y no de la pintura.

Esta sustitución, esta sublimación le cuesta una pérdida, el inventor sacrifica al artista, a pesar de que la historia juzga lo contrario. Qué dolor terrible le provocaría saberse reducido a ser el autor de la *Gioconda*. O ser reducido a un *bestseller*, *El código Da Vinci*.

Freud también se dedica a escribir sobre el final sombrío de la vida de Leonardo: “[...] en lugar de dedicarse a enriquecerse con la pintura pierde el tiempo con experimentos que sería mejor dejárselos a los despreciados alquimistas.”<sup>114</sup> Todo el mundo le pide pinturas, a la demanda del Otro opone su desgano anoréxico, el “*I prefer not to*” de Bartleby, el escribiente de Melville. Leonardo hace de la pintura el campo de su inhibición, destino paradójico de alguien que es un ojo. La esquizia inquietante entre el ojo y la mirada resulta revelada en el más alto grado en la vida y en la obra de Leonardo da Vinci.

El deseo de saber no es natural, no se despierta espontáneamente, enseña Freud. Lacan hace de la ignorancia una pasión. Un sabio solo nace de la contingencia. Freud pensaba que lo que podía provocar el deseo de saber era algún atentado contra el prestigio del yo, por ejemplo el nacimiento de un hermano; el yo desprestigiado puede intentar como salida el deseo de saber, la pulsión epistemofílica. En este caso, no hay saber sobre cómo satisfacer a la madre. Freud piensa que Leonardo quiere saber, saber y saber, cada vez más de todas las cosas, para no saber.

---

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 1.577.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 1.578.

## 1.8. Dos o tres cosas que yo sé de ella

Como en *Bouvard y Pécuchet*, de Gustave Flaubert (1881), hay un saber para no saber que no hay saber. Cuando Flaubert se lanza a la aventura de escribir esta novela está rabioso, con ganas de vomitar unas verdades a sus contemporáneos. Jean-Luc Godard en los años sesenta, en *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (*Dos o tres cosas que yo sé de ella*, 1961), lanza su vómito a través de los objetos que constituyen la ciudad. Los objetos para Godard son el medio entre el hombre y su Otro. Invita entonces a los personajes de Flaubert a su película, y sus pilas de libros con su colección generalizada de clichés. Son ejemplares pues conectan el saber con la pasión por la ignorancia, ignorancia enciclopédica dice Lacan. “El frenesí de llegar a una conclusión es la más funesta y estéril de las manías.”<sup>115</sup> En tiempos del imperio del dios Google debemos vindicar, como Jorge Luis Borges sugiere, a este dúo dinámico. Un caso de amistad varonil que funciona como una matriz de sociabilidad desde la Grecia antigua hasta Stan y Ollie en el laboratorio, como los bautiza el traductor inglés de Flaubert, Mark Polizzotti. Godard pone en escena esta vindicación.

De Guy de Maupassant a Raymond Queneau, de Jean-Paul Sartre a Macedonio Fernández, de Borges a Henry Ey, de Michel Butor a Italo Calvino, de Lacan a Godard, esta sátira no cesa de encontrar lectores y felizmente se topa con un realizador. La existencia perenne de Bouvard y Pécuchet no es la calavera de los embajadores de Hans Holbein en la garganta de los ‘occidentados’, como Lacan bautiza a los occidentales, no es solo una mueca hacia la vanidad del saber. Borges ilumina la burda falacia en la que fácilmente podemos caer al leer la novela: la sátira no es una burla de las ciencias sino la prueba de que dos imbéciles son el mejor modo de presentar el agujero que asombra el saber desde adentro. Lo que Flaubert vomita en su novela inacabada es: “Sí, la estupidez es querer concluir.”<sup>116</sup>

---

<sup>115</sup> Flaubert citado por BORGES, Jorge Luis, “Vindicación de Bouvard y Pécuchet”, *Obras Completas t. 1*, Buenos Aires, Sudamericana, 2011, p. 544.

<sup>116</sup> QUENEAU, Raymond, “Preface” de FLAUBERT, Gustave, *Bouvard y Pécuchet*, Dalkey Archive Press, 2005.

Godard pone en escena esta manía. La paradoja del libro es ser una eterna introducción a la falta de conclusión. El placer extremo brindado por un texto de descripciones realizadas con parsimonia abre la puerta al placer moderno de lo inacabado y lo disperso del que Leonardo da Vinci es, más una vez, pionero.

El libro es vertiginoso en dirección al saber todo, al imposible.<sup>117</sup> Flaubert muerto, la mitad del libro inacabado, un cuerpo que cae. Desde su juventud Flaubert quiso, como la niña de la anorexia, escribir un libro sobre nada; Godard confiesa que quería ofrecer todo sobre ella, siendo ‘ella’ la joven, siendo ‘ella’ la ciudad. Sin embargo, solo consigue saber dos o tres cosas, muy poco... casi nada. La pasión por el todo no lo conduce a la nada sino a algo, *Very Little... Almost Nothing*.<sup>118</sup>

El *Wisstrieb* (*Ibido sciendi*), deseo de saber, deriva de una pasión infantil que comienza en el agujero de cerradura del cuarto de papá y mamá, según el régimen escópico descubierto por Freud, del goce de mirar (*Schaulust*).<sup>119</sup> El deseo de saber es sexualmente motivado por el apetito del ojo. A partir del apetito y, accidentalmente, puede ser provocado. El apetito por todo tipo de enigmas, la curiosidad ingenua y voraz es hija del apetito del ojo. Este deseo de saber nada espontáneo como decíamos, posee entonces dos versiones: una pasión y un deseo, ambos irremediabilmente entrelazados. A nadie sorprende el hielo libídinal de Leonardo; saber para no saber provee la llave de la psicopatología de la vida cotidiana.

Por medio de la significación de todas las cosas a nuestro alrededor, la cantidad de excitación que anima a nuestros cuerpos encuentra la manera de deslizarse. Lo hace al modo de una asíntota, nunca llegando a su grado cero. De todos modos, la excitación que se desliza de significante en significante, deja caer una cantidad

---

<sup>117</sup> LACAN, Jacques, “Prefacio a la edición inglesa del Seminario 11”, en *Otros Escritos*, Buenos Aires, Paidós, 2014, p. 599. “No hay verdad que al pasar por la atención no mienta. Lo que no impide que uno corra detrás.”

<sup>118</sup> CRITCHLEY, Simon, *Muy poco... casi nada. Sobre el nihilismo contemporáneo*, Barcelona, Marbot, 2007.

<sup>119</sup> FREUD, Sigmund, [1915] “Las pulsiones y sus destinos”, en *Obras Completas*, t. II, Cap. LXXXIX, pp. 2.039-2.052.

que puede investir el saber; goce perdido que alimenta el deseo de saberlo todo, la concupiscencia del saber que entretiene la vida de los dos copistas con conocimientos de todo tipo, justo en las antípodas de la lucidez de Bartleby. Una biblioteca para no ser leída, eso es lo que, siguiendo a Borges, Flaubert le brinda a sus imbéciles, transformándose a sí mismo, desarrollando su vocación y su alergia, su *pharmakon* (remedio/veneno), hacia la estupidez, hacia la tontería infinita, su *bêtise*. Su plan es confrontar la tontería haciéndola brillar, usarla contra ella misma. En diciembre de 1852<sup>120</sup> le escribe a su amada Louis Colet que despotricar contra la estupidez es la misma cosa que indignarse contra la lluvia. Bouvard y Pécuchet discuten el sol.

Considerar el libro como una aberración literaria, una tediosa epopeya de la estupidez humana o una pieza maestra de la literatura francesa es de un simplismo decepcionante, como escribe Borges. Flaubert leyó más de mil libros para transmitir el sabor de esta eterna introducción a cualquier cosa que importe a estos *simple minded*: Agricultura, Medicina, Historia, Literatura, Religión, Educación, Hidroterapia, Espiritismo, Gimnástica, Magnetismo, Mágica, Filosofía, Conservas, etc. Un mar de palabras vacías que asombran/embrujan, en el sentido de lo *Unheimlich*, tanto a Flaubert como a Godard, mar dado a ver y sentir en el *Diccionario de las ideas recibidas* (1887),<sup>121</sup> su enciclopedia en farsa, y en *Dos o tres cosas...*, que literalmente nombran la vanidad de cualquier saber que se pretenda todo, la vanidad del concluir sin nunca morder algo de real.

Una última observación: la pareja viril, y el dos que favorece la tontería. Como apunta Jacques-Alain Miller,<sup>122</sup> Flaubert encontró la solución a la soledad del Uno, y al tedio, *ennui*, concomitante, afecto privilegiado del Uno. Dos hombres son suficientes para poner en el horizonte el Leviatán de Hobbes. Al mismo

---

<sup>120</sup> Citado en TEIXEIRA, Antônio M. R., "Do bom uso da besteira na experiência psicanalítica", *Ágora*, t. V, n. 2 Río de Janeiro, jul-dic 2002, p. 283.

<sup>121</sup> FLAUBERT, Gustave, *Diccionario de las ideas recibidas*, México, Editorial Verde Halago, 2010.

<sup>122</sup> MILLER, Jacques-Alain, "La fuga del sentido", en *Lo real y el sentido*, Buenos Aires, Colección Diva, 2003, p. 18.



tiempo son dos en uno, dobles, copistas que se copian. Movidos por el deseo de aprender, se juntan para evitar la estupidez que más conocen y, finalmente, para enseñar. No es solo esto lo que pretenden, también quieren dejar crecer sus barbas libremente, trabajar sus cuerpos para templar sus almas, desdeñar hechos, huir de las mujeres y esperar que aparezca la verdad. Dos nadies que muy poco o casi nada se distinguen entre sí, que se tornan Flaubert, que muy poco o casi nada se distinguen de Flaubert, como él mismo llegó a temer.

Como Godard cita en el minuto 10'37 de la película, es hablando que el mundo alcanza su límite, palabras y mundo, en una taza de café, con su murmullo seductor como banda sonora y la disciplina de Flaubert como paisaje.

Ambas historias nacen de periódicos ordinarios, Flaubert y Godard se alimentan con lugares comunes contruidos por los simples de mente. Los dos saben que la ignorancia como pasión es un monstruo que se gesta mejor cuando se apunta a adquirir un saber “Todos nosotros escritorzuelos somos monstruosamente ignorantes.”<sup>123</sup>

Flaubert y Godard, mesas de trabajo semejantes. Ellos habitan el lenguaje como una casa embrujada. Dos o tres cosas que sabemos de ellos.

## 1.9. La satisfacción escópica

Las imágenes del cuerpo propio, las imágenes del cuerpo del Otro y el coito son las sustancias que alimentan el apetito del ojo. Pueden distinguirse los espacios sociales en función de la disponibilidad de este alimento. Jacques-Alain Miller prefiere llamarlas *Las cárceles del goce*.<sup>124</sup>

Por primera vez en la historia de la humanidad, contamos con imágenes de todas las épocas posibles, distribuidas gratuitamente para el mayor número de personas

---

<sup>123</sup> FLAUBERT, Gustave, *Letters*, Carta del 7 de abril de 1854.

<sup>124</sup> MILLER, Jacques-Alain, “Las cárceles del goce” en *Imágenes y miradas*, Buenos Aires, E.O.L., 1994.

y en crecimiento exponencial. Solo basta nombrarlas, solo con algún significante llegamos a ellas, o mejor dicho, nos llegan en tropel. Tuve una experiencia curiosa: buscaba un cuadro al revés, grabado en mi memoria, que serviría para ilustrar la función de la mancha como mirada y solo recordaba el nombre de Cornelis. No solo supe que el pintor se apellidaba Gysbrechts y que el cuadro que me interesaba era de 1668-1672, sino que este apareció literalmente 'haciendo mancha' en un conjunto de pinturas de Cornelis, exuberantes, archimbóldicas, extrañas, que el dios Google acababa de regurgitar para el apetito del ojo.

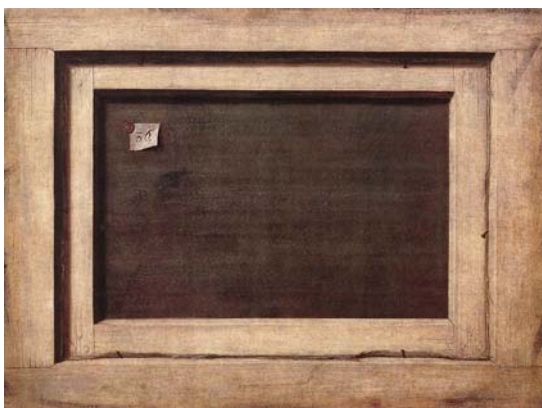


Figura 5. *Trompe l'oeil. El revés de una pintura enmarcada*, Cornelis Norbert Gysbrechts, Copenhague, 1668-1672.

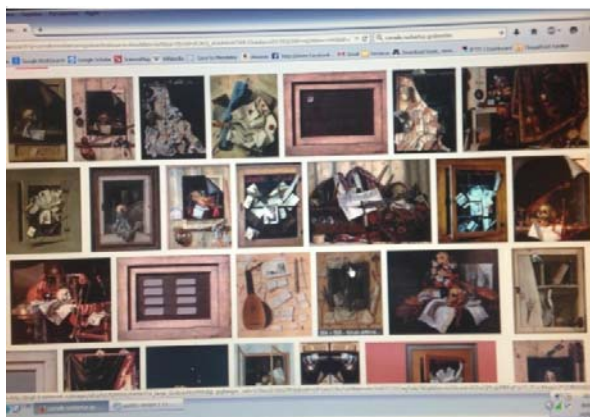


Figura 6. Búsqueda en Google sobre Cornelis.

¿Por qué si la nevera está tan llena, el ojo tiene hambre? La oferta de una cucharada plena parece convocar como antagonista a una niña anoréxica. El apetito del ojo y la anorexia de la mirada.

Puede ser que lo que el ojo quiera ver, como la niña, es “la nada”. Una canadiense estudiosa del cine, Laura Marks, ha escrito *The skin of the film (La piel del cine)*,<sup>125</sup> donde dice que lo digital es como lo fractal, como lo que puede venir a desintegrar la imagen.

Esta desintegración puede sugerir una especie de alimento nuevo para el ojo, del cual ya podía rastrearse algo en el barroco. Ver fragmentos, ver lo que se desintegra. Cierta tendencia, sobre todo en video arte, de pasar a filmar formas que no forman figura, que obstaculicen la pasión gestáltica de formar figura. Contrariar la saturación del ojo voraz. Volver a encontrar algo que disminuya ese exceso de luz, encontrar el agujerito de la cerradura, encontrar ventanas cerradas, pantallas en blanco, primeros planos que desbaraten el disparate del caos de imágenes, que hagan objeción a los todos.

No es novedad para la historia del cine. Los impresionistas de los años veinte usaban el recurso de perturbar la imagen con sobreimpresiones y marcas deformantes. Laura Marks describe la moda de las cintas de video que tienen hongos y manchas, o que están viejas, húmedas, gastadas o rayadas, la moda de manchar lo útil.

*Tren de sombras* de José Luis Guerín (1997) transmite de modo majestuoso lo que interesa demostrar como resistencia al muro de las imágenes, como degustación de la imagen en lugar de voraz apetito y como suave deposición de la mirada. Es una oda a lo inquietantemente familiar en múltiples sentidos. Además de que la trama parte de una desaparición inquietante, como puede ser la de un padre, el fantasma de *Le Thuit* hace ver que hay muchas más cosas en este mundo que las que nuestra vana mente piensa. *Le Thuit* es el lugar de la campaña francesa donde ocurren los hechos y las ficciones. Rodada en 16 mm los tiempos del blanco y

---

<sup>125</sup> MARKS, Laura, *The skin of the film*. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses, Londres, Duke University Press, 2000.

negro y en 35mm las estaciones del color. Películas viejas, rotas, manchadas, fantasmáticas que no son viejas sino por artificio. Es la vida antes del trauma la que aparece como es debido, llena de agujeros.



Figura 7. *Still de Afrika Shox*, Chris Cunningham, Leftfield, 1998.

Chris Cunningham<sup>126</sup> exhibe sus obras en una galería on-line llamada no por acaso Visión Ciega. Él dice estar cansado de lo que se ve, quiere dar a ver alguna otra cosa, que no sature el ojo, sino que lo incite, que lo motive, que lo lleve a pensar, que ponga a funcionar el ojo de la mente, ya que mirar es pensar, quiere jubilar el ojo órgano. La expresión de Lacan "deponer la mirada" significa dejarla caer como se deponen las armas.

La pintura entabló la batalla contra el realismo fragmentando la imagen, creando obstáculos visuales, recordemos a Cornelis. Las cataratas de Picasso tornaron más interesantes sus pinturas. El fotógrafo esloveno Evgen Bavcar se apoyaba en la mirada escrupulosa e indiferente de la cámara, como decía Bresson, pero hacía suya esa mirada. Su propuesta es una especie de semiología negativa, contraria el concepto de *punctum* de Roland Barthes, demasiado reducido al ojo, que según Bavcar, la mirada excede.

Daremos un paso más cuando abordemos las pantallas y su función de mirada. Lacan trabaja esa noción de mancha, la mancha sería por excelencia lo que

---

<sup>126</sup> CUNINGHAM, Chris, nacido en Reading, 1970, es director de video musical. Algunos de sus trabajos en video *Come to Daddy* (para Aphex Twin, 1997), *Only You* (Portishead, 1997), *Frozen* (Madonna, 1998), *Afrika Shox* (Leftfield, 1998), *Windowlicker* (Aphex Twin, 1998), *All Is Full of Love* (Björk, 1998), *Flex* (video installation, 2000). <http://goo.gl/vZ7Ucf>. Última visita: 3 de julio de 2014.

consigue causar el deseo de deponer la mirada, de resistir lo que satura la visión. Cunningham lo realiza con la interferencia, con la cosa que escapa del foco, con el ruido en la imagen que tiene esta función, no dejar formar figura, impedir la *Gestalt*, que el yo como lente no tenga el dominio. Patricia Highsmith aborrecía el yo como lente. En sus inquietantes cuentos y guiones es una maestra ineludible de la función *Unheimlich*. Tenía un ojo afinado para lo extraño, dice, o se lo hace decir a sus personajes,

El yo es la lente que no debemos usar, el yo es esa lente tímida tan gloriosa, egocéntrica y consciente a la que nunca deberíamos mirar y con la cual nunca deberíamos mirar nada. A veces nos es dado mirar a través de esta lente, podemos sorprendernos mirando a través de ella, o si no cuando estamos de vacaciones, cosa que nunca deberíamos hacer, nunca deberíamos tomar vacaciones, porque cuando estamos de vacaciones usamos el yo como lente.<sup>127</sup>

En ocasión de la exposición de algunas de estas ideas en la Universidad de Bogotá surgió una palabra horrible, los ‘desechables’, que nombra a los habitantes más desprotegidos de la ciudad. Los desechables ilustran muy bien esta idea de que somos mirados hasta por las palabras, no se trata de ver a un desechable caer y romperse en pedazos como en el *clip* de Cunningham, sino que es la imagen la que clava su mirada, indeleble como el trauma freudiano. La mirada como objeto.

## 1.10. La familiaridad del porno

La tiranía de la transparencia contemporánea ofrece un sendero luminoso al género pornográfico. El porno se ve hoy en día en multitud de soportes que intentan regular las dosis en función del consumidor (la palabra espectador ya no cabe). La dimensión política de lo pornográfico es transparente, como casi todo en él. La política en cuestión es el vaciamiento de la espesura de la imagen.

---

<sup>127</sup> HIGHSMITH, Patricia, referencia inencontrable, insiste en ser un punto ciego de este capítulo.

"[Las imágenes] liberadas de toda dramaturgia, coreografía y escenografía, liberadas de toda profundidad hermenéutica, de todo sentido, se vuelven pornográficas".<sup>128</sup> El paradigma de la transparencia en contrapunto con el paradigma de la opacidad que sustenta nuestro argumento encuentra en el porno una ilustración llana. Sin fisura, sin mancha, sin opacidad, el contacto inmediato entre el ojo y la imagen define lo pornográfico. No hay ninguna erótica de la transparencia.<sup>129</sup>

Por otro lado, si el sexo es un decir, como sostiene el psicoanálisis, la pornografía tiene dimensión de discurso. El lazo que desarrolla entre los hablantes que en ella se implican se asienta en el derecho de todos al orgasmo instrumentalizado por manuales de uso, derivación del derecho sadiano al goce. Lacan lo enuncia así:

Tengo derecho a gozar de tu cuerpo, puede decirme quienquiera, y ese derecho lo ejerceré, sin que ningún límite me detenga en el capricho de las exacciones que me venga en gana saciar en él.<sup>130</sup>

Se trabaja en el porno voluntariamente, con felicidad y éxito, según testimonian los miembros del oficio que podemos conocer gracias a la manía testimonial contemporánea. Esta manía ha sido disecada en el libro de la socióloga Paula Sibilia *El show del yo. La intimidad como espectáculo*, que si bien se centra en la literatura de los blogs ilustra el protagonismo del yo.

A lo largo de nueve capítulos, Paula Sibilia se toma en serio la provocación suscitada por la revista *Time* de finales del año 2006 cuando, como es su costumbre, eligió al personaje del año. Para alboroto de los medios, la personalidad del año fue: "You" o mejor "You, me and all of us", que Sibilia supo leer como un signo de los tiempos, un corte, una época limítrofe. La exhibición de la intimidad. La intimidad tiene una historia, no es de siempre ni para siempre, Wajcman lo ha dejado claro. Despararramar la identidad en una hoja de papel

---

<sup>128</sup> BYUNG-Chul, Han, *La sociedad de la transparencia*, Barcelona, Herder, 2014, p. 12.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>130</sup> LACAN, Jacques, "Kant con Sade » en *Escritos 2*, México, Siglo Veintiuno, 2002, p. 730.

también tiene su historia. El yo como ficción gramatical se inventa una intimidad y la da a ver en escritos íntimos, satisfaciendo un intenso apetito de realidad que congestiona la *web* todos los días. El festival de imágenes privadas a disposición de los mirones es desmedido en el Brasil, el tercer país blogueiro del mundo, según cuenta Sibilia. El lecho es el incesto entre el mercado y los nuevos recursos tecnológicos.

Sibilia pone en evidencia el desplazamiento de una subjetividad intro dirigida, propia del *Homo privatus, psychologicus*, hacia una subjetividad de superficies, que acompaña la creciente publicitación de lo privado. Para sorpresa del lector lacaniano, a lo largo de su libro la socióloga pone en escena la extimidad, literalmente, a lo largo de su libro. Lamentablemente, considera el término un juego de palabras con el que simpatiza. Desconoce la autoría de Lacan así como la sustancia que Jacques-Alain Miller otorga al concepto.

El yo de la extimidad sibiliana es pretencioso y solo pretende conquistar la visibilidad con sus confesiones multimedia. Los verbos en auge son: ‘parecer’ y ‘acceder’. Lola Copacabana, estrella de blogs y *blooks*, idéntica a sí misma, declara: “Vivo, constantemente, haciendo el esfuerzo para que no existan en mi vida cosas inconfesables.”<sup>131</sup> Enunciación pura de un espécimen del ideal de la época, ideal que mereció un número de la joven revista francesa *Le diable probablement*. En su editorial<sup>132</sup> afirma que la exteriorización de los afectos, el todo decir, se realiza como un todo mostrar. La imagen se vuelve soberana, todo enunciado deviene un *Ersatz* de imagen.

Ce qu'on omet toutefois, c'est que c'est à l'écran que cette industrie s'est développée. Bien que les supports traditionnels demeurent, le cinéma et la télévision sont les lieux privilégiés de cette exhibition. L'*image* cinématographique se présente comme

---

<sup>131</sup> SIBILIA, Paula, *O show do eu. A intimidade como espetáculo*, Río de Janeiro, Nova fronteira, 2008, p. 249.

<sup>132</sup> *Le diable probablement*, Révue Politique, n° 2, París, 2010, en <http://goo.gl/u8MGln>. Última visita: 24 de febrero de 2015.

l'espace d'une révélation totale, radicale, extrême, et exprime un pouvoir qui dépasse toute autre forme de communication.<sup>133</sup>

La dificultad de definir este pasaje a la imagen,<sup>134</sup> dice Matthieu Dubost, acarrea la dificultad de definir lo pornográfico. ¿Qué propiedad de la imagen moviliza el porno? ¿Por qué la crudeza de la imagen fascina *all of us*? Revelación inmediata, hipervisibilidad, que todo lo que debería permanecer oculto conquiste la luz plena. Sexualidad unívoca, sin equívocos, pre-visible.

La película británica, *Inserts*, de John Byrum, (Reino Unido, 1975), abre la puerta a lo imprevisto en una caricatura del porno. Filmada en tiempo real, con la cámara en la mano y rodada en estudio, cuenta con un joven Richard Dreyfuss como protagonista en el papel de Boy Wonder, un director de cine bohemio, al borde de una copa de vino y de la miseria. El título juega con la ambigüedad de la palabra 'inserto', cuya connotación de técnica sexual es elocuente. La ambigüedad de las palabras es una clave semántica de lo *Unheimlich* que la película consigue suscitar en sus inserciones. En busca de dinero fácil y resistiéndose a los *talkies*, el director decide hacer porno, con una antigua *star* del cine mudo (Verónica Cartwright), de voz y costumbres deplorables. Al comenzar el rodaje, llega Big Mac (Bob Hoskins), obscuro productor de porno que paga el salario de la actriz con cocaína y esta muere de sobredosis. Big Mac quiere que el show continúe pero Boy Wonder se niega a filmar una inserción en un cadáver. El productor propone que sea su joven novia (Jessica Parker) quien doble a la muerta y ella acaba fascinada por la mirada de la cámara de Boy Wonder, por darse a ver y alcanzar notoriedad, objeto de la película. Por 'insertarse' de algún modo.

La pornografía constituye una ideología que transmite un mensaje de felicidad compartida entre *all of us*, sin distinción de raza, clase ni color, y ahí reside su

---

<sup>133</sup> *Ibid.*, DUBOST, Matthieu, "La tentation pornographique du cinéma", p. 10.

<sup>134</sup> Ya en los años setenta Susan Sontag, parafraseando a Mallarmé quien decía que todo existe para culminar en un libro anunciaba que todo existe para culminar en una fotografía. SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*, [1972] Buenos Aires, Alfaguara, 2006, p. 44.



poder, no en la permisividad generalizada como única hipótesis. Es un género idílico<sup>135</sup> pues en él el conflicto está prohibido, el deseo no entra en escena. Las jugadas de Almodóvar,<sup>136</sup> cuando por ejemplo, en el instante del coito, un inadecuado osito de peluche crea una incomodidad insuperable en las espaldas de una bien dispuesta protagonista, no pueden ocurrir en el cine porno. El cine porno es liso, sin opacidades en la trama ni en su visibilidad y menos aún en su sonoridad.



Figura 7. Cartel de *Il n'y a pas de rapport sexuel*.

El cine documental revela otra voz, curiosa, pues elige un título sorprendente, *Il n'y a pas de rapport sexuel*,<sup>137</sup> de Raphaël Siboni (Francia, 2012) en principio porque parece difícil que se trate de un lector de Lacan, autor de la frase. El documental surge de diez años del *making-of* de películas dirigidas por el

---

<sup>135</sup> Expresión de FERRER, Christian, “La curva pornográfica. El sufrimiento sin sentido y la tecnología”, Dossier Mercados de la carne/ 1, en *Artefacto. Pensamientos sobre la técnica*, n. 5, Buenos Aires, 2003-2004, p. 10.

<sup>136</sup> *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (Pedro Almodóvar, España, 1984).

<sup>137</sup> *Il n'y a pas de rapport sexuel* (Raphaël Siboni, Francia, 2012) en <http://goo.gl/d4MBSX>. Última visita: 25 de diciembre de 2014.

industrial del porno HPG, actor y autor de más de seiscientos filmes con pretensiones vanguardistas sobre el ‘género contagioso’.<sup>138</sup>

Siboni revela que solo por accidente ha conseguido captar lo maravilloso ya que la cámara filma en modo continuo, cambia poco de lugar. El tedio, la cosificación del cuerpo, la eterna espera, la ducha de agua fría constante sobre los cuerpos supuestamente hipersexualizados, sus emociones siempre en latencia para ilustrar, según declara en la sinopsis, la pasión por lo real que caracteriza la pornografía.

Esta obra inusitada revela que el paso a la imagen reina, soberana, que puede mentir más que mil palabras, puede también producir su revés, darlo a ver. La famosa verdad a veinticuatro veces por segundo de Godard y la mentira a veinticuatro veces por segundo de Brian de Palma.

Todo resulta familiar y permanece familiar en el porno, siempre y cuando el recinto lo contenga discursivamente: sea en un *peep show*, en la pantalla de los canales *hot*, en la sala de baño adolescente o en las barrocas hojas ilustradas de algún añejo ejemplar de *El Vibora*. El porno es sexo sin secreto<sup>139</sup> para usuarios secretos dice certeramente un antropólogo canadiense.<sup>140</sup> Parece inspirado en un nuevo tipo de imperativo: “*¡Gozar de la transparencia misma sin nada saber de la opacidad que la habita!*”<sup>141</sup>.

---

<sup>138</sup> Expresión de BYUNG-Chul, Han, *Op. Cit.*, p. 53.

<sup>139</sup> PRECIADO, Beatriz, “Farmacopornografía” en *Testo Yonqui*, Madrid, Espasa, 2008. Publicado en *El País*, 27 de enero del 2008, en: <http://goo.gl/ZIGxeD>. Última visita: 10 de enero de 2015. “No hay nada que desvelar en el sexo ni en la identidad sexual, no hay ningún secreto escondido. La verdad del sexo no es desvelamiento, es *sex design*”.

<sup>140</sup> ARCAND, Bernard, *The Jaguar and the Anteater: Pornography Degree Zero*, Londres, Verso, 1993.

<sup>141</sup> BASSOLS, Miquel, “Società della trasparenza, opacità dell’intimità”, en *Appunti*, “La società della trasparenza”, Turín, Scuola Lacaniana di Psicoanalisi del Campo Freudiano, 2014, p. 9.

La pornografía profesa una fe de prestidigitador en el saber sobre el sexo. Es apretar aquí, exhibir algo más allá que la cosa va a funcionar. No es “*Whatever turns you on*”, sino “*Nosotros sabemos muy bien lo que lo enciende*”. No es “*Baby, baby, light my fire*” como consigna a descifrar sino “*Es de esta y esta manera y no de otra, así debe ser*”. El otro ofrece un objeto parcial (culos, tetas, penes) para regocijo del que escruña. Cuanto más iniciante más gozante. Una revista o un DVD de porno se transforman en un trofeo en las manos de cuerpos vírgenes.

El sujeto de la pornografía es un sujeto que sabe, que sabe todo el tiempo. Como decía Oscar Masotta en una mesa redonda pionera en la reflexión del psicoanálisis sobre la pornografía, que tuvo lugar en Barcelona en el siglo pasado: “Una mujer muestra una teta y sabe que la teta es objeto de goce”.<sup>142</sup> Lo que se ignora es que la causa de deseo no solo es singular sino que es siempre contingente, no se somete al cálculo anticipado, no es pre-visible. Dura verdad que cualquier perverso ignora. El masoquista siempre sabe lo que quiere: una mujer, siempre cruel, de tacones finos y pinchos en la cabellera, matadoras.

Una teta, como bien nos enseñó Woody Allen, puede ser una monstruosidad ondulante y aterrorizadora. Su película hizo historia de lo grotesco sexual y hace episteme con su título: Todo lo que siempre quisiste saber sobre el sexo pero temías preguntar, “*Everything You Always Wanted to Know About Sex (But You Were Afraid to Ask)*, (*Todo lo que siempre quiso saber sobre el sexo y nunca se atrevió a preguntar*, Estados Unidos, 1972) ¿Por qué el temor de preguntar? ¿Será que el pudor solo nos protegió hasta los años setenta y ahora ha resuelto abandonarnos?

Woody Allen retiró el velo de un pudor indigno, de un falso pudor, ya que después de todo nos dice: hacían bien en temer las preguntas pues no hay nada

---

<sup>142</sup> MASOTTA, Oscar, “El psicoanálisis ante la pornografía”, Mesa redonda, Barcelona, 13 de febrero de 1977 en *Virtualia*, Revista digital de la Escuela de la Orientación Lacaniana, n° 7, mayo, Buenos Aires, 2003, en <http://goo.gl/3QEXn3>. Última visita: 27 de octubre de 2014.

por saber, solo por inventar. Los impúdicos se equivocan.<sup>143</sup> Preguntar para no saber, como los niños que preguntan demás.

La pornografía es un discurso de encuentro instantáneo, la *rencontre* existencialista, decía Masotta en la mesa citada: “El encuentro es el instante cartesiano donde el discurso coincide con lo real”<sup>144</sup> y lo imaginario también. Cuenta que los existencialistas llamaban ‘tornasol’ a este momento epifánico. No hay suposición como en el amor, hay fe en el acceso al goce. Fe y glorificación de un saber hacer. Lo real no resiste a ser representado pues es la cosa misma lo que vemos allí.

Laurence O’Toole, estudioso de la actual pornocopia<sup>145</sup> y autor de una guía fascinante para introducirse en la cuestión, demuestra claramente que el porno es indefinible. O mejor dicho, solo se ha definido a partir de los esfuerzos hechos para regularlo.

El goce es un asunto de derecho, ¿hasta dónde, cómo, cuándo, quién puede y quién no? Nos interesa el camino que va de la prohibición de goce al goce del derecho al goce, para llegar a un nuevo imperativo. Lacan dijo que cuando nada está prohibido todo se vuelve obligatorio.<sup>146</sup> Inspirado en Dostoievski: “Si Dios no existe, todo está permitido”, lo invirtió en “Si Dios no existe, ya nada está permitido”.<sup>147</sup> De la prohibición “No puedes” al imperativo “Tú debes”. El porno

---

<sup>143</sup> LACAN, Jacques, [1956-1957] *El Seminario, Libro 4, “La relación de objeto”*, Buenos Aires, Paidós, 2008, Clase 22, 19 de junio de 1977. “Esto significa, como se ve claramente, con sólo descender el velo de un pudor indigno, de un falso pudor, reconocer que si le debemos algún progreso al análisis, es precisamente en el plano de lo que debemos llamar por su nombre: el erotismo”, p. 376.

<sup>144</sup> MASOTTA, Oscar, *Op. Cit.*, p. 3.

<sup>145</sup> O’TOOLE, Laurence, *Pornocopia. Porn, Sex, Technology and Desire*, Londres, Serpent’s Tail, 1998.

<sup>146</sup> LACAN, Jacques, [1966] “La dirección de la cura y los principios de su poder” en *Escritos 2*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 1984, p. 590.

<sup>147</sup> LACAN, Jacques, [1954-1955] *El Seminario, Libro 2, “El Yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica”*, Buenos Aires, Paidós, p. 196.

fabrica una imagen de la impudicia generalizada, hecha norma, el fin de la vergüenza,<sup>148</sup> y también fabrica un saber.

Saber gozar del propio cuerpo, saber hacer gozar al cuerpo del otro, llegar al cenit de la la performance, son imperativos de esta época y quien no se arregla bien con ello hace síntoma, o sea direcciona su queja al mercado de ofertas. Farmacológicas, quirúrgicas, gimnásticas, ortopédicas, posturales, místicas, terapéuticas. El porno es un argumento potente.

Por ello ha ascendido al estatuto de género: “La pornografía es un género, antes literario y ahora audiovisual e informático, que ha recorrido una larga marcha”.<sup>149</sup> Entra en el diccionario y se populariza solo a mediados del siglo XIX. La primera revista *Playboy* aparece en 1953 con Marilyn Monroe desnuda en la portada, para los hombres, sexo débil en relación a la pornografía.

En siglos anteriores estaba limitada a unos pocos iniciados, y coincidiendo con la aparición de la imprenta, desempeñó una función explícitamente política. Consistía en blasfemar, hablar sucio, escandalizar, y su propósito era la sedición contra el poder eclesiástico y/o real. Sade, Aretino y otros libertinos sensualistas<sup>150</sup> promovían una lengua suelta en asuntos sexuales, transmitida en ejemplares raros de escasa circulación. La Ilustración despierta para las delicias del sexo como motor de la felicidad.

Como género, hace florecer una industria, dentro de las promisoras industrias del cuerpo que se avcinan, un hecho legal y una experiencia cada vez más visual. El *cyberporn* lleva el argumento democratizador a todos los confines y hay un compartir público de lo orgásmico. La transmisión generalizada es la llave de la

---

<sup>148</sup> LACAN, Jacques, [1969-1970] *El seminario, Libro 17*, “El reverso del psicoanálisis”, Buenos Aires, Paidós, 1992, p. 197. “No gruñan, están servidos, pueden decir que ya no hay vergüenza.”

<sup>149</sup> FERRER, Christian, *Op. Cit.*, p. 10.

<sup>150</sup> TEIXEIRA, Antônio. “De uma liberdade insuportável. Reflexões acerca de “Kant com Sade” en *Almanaque*, nº6, Belo Horizonte, 2001, en <http://goo.gl/FkZMao>. Última visita: 10 de agosto de 2004.

curva pornográfica que comprime las costumbres y los modos de gozar. Los medios masivos son la condición de posibilidad de la marea pornográfica.

La pantalla electrónica es el hábitat de “cuando el *porn* se hace *pop*.”<sup>151</sup> Oscar Masotta también dice que lo pornográfico no cesa de escribirse, se inscribe constantemente. De manera múltiple y diversa, como un sueño: “La pornografía es un relato de una ideología sobre lo sexual transmitida a nivel de los medios de masa”.<sup>152</sup> Un relato que se escribe, a diferencia de lo erótico que, según Masotta, se dice, se profiere. El manual de uso es la guarida del porno.

El coito es uno de los grandes motivos del cine y de la pasión de los cinéfilos que reconocen el cine como una verdadera escuela de goce. El orgasmo *fake* inmortalizado por la chica rubia de Hollywood, Meg Ryan,<sup>153</sup> y recreado recientemente por la británica Keira Knightley para la revista *Vanity fair*, pone en evidencia que las pequeñas diferencias entre las puestas en escena son tan sabrosas como difíciles de nombrar. Evocan la distorsión posible y juguetona del manual del todo saber.

Nagisa Oshima, Pier Paolo Pasolini, Bigas Luna, Louis Malle, Claire Denis, Won Kar Wai, cineastas de un erotismo sin manual. El discurso pornográfico echa a perder la forma en busca de la cosa misma. La literatura pornográfica es generalmente soporífera. En el cine la fotografía es insípida, los encuadres son absurdos, las narrativas simplistas y estúpidas.<sup>154</sup> El mal bajo todas sus formas. El humor brilla por su ausencia, lo grotesco y estrafalario gana adeptos cada día.

---

<sup>151</sup> BONAZZI, Matteo, CAPPÀ, Francesco [ed.] *Pop porn. Critica dell'immaginario pornò*, Milán, Et Al Edizioni, 2010. “L'immaginario porno rende attuale il passaggio dall'eros a un godimento che fissa i soggetti alla ripetizione del consumo frammentato della merce, qualunque essa sia. L'immaginario porno ci dice come dobbiamo godere. Rende economico il godimento e determina la fine del desiderio. Il porno diventa così quella condizione nella quale lo sguardo si esaurisce nel consumo —una sorta di nuova animalità culturalizzata.”

<sup>152</sup> MASOTTA, Oscar, *Op. Cit.*

<sup>153</sup> Cuando Harry encontró a Sally (Rob Reiner, Estados Unidos, 1989).

<sup>154</sup> MASOTTA, Oscar, *Op. Cit.*

La producción cinematográfica porno crece vertiginosamente. En 1950 existían treinta películas clandestinas, hoy ya no se cuentan. Surgen el porno *light* y el *alt* porno. Especialmente las películas dirigidas por mujeres,<sup>155</sup> signo de la feminización creciente del mundo, permanecen fieles al *motus* del porno, la promesa de felicidad, ahora al alcance de cualquier *fake*.

### 1.10.a. *La escena y lo obsceno*

La pornografía implica una topología del discurso que reparte la escena y lo obsceno. El problema no es que algo sea chocante sino que choca cuando no aparece en el lugar esperado como enseñan las condiciones del surgimiento de lo extraño familiar.

Lo obsceno, del griego *aidoion*, en latín *obcenus*, "fuera de escena". Lo obsceno no es hijo de una libertad sino de un compromiso entre lo que se representa y lo que resta. Masotta tenía interés en distinguir el erotismo de la pornografía: "Si me tranco en una habitación con otra persona puede haber situaciones eróticas pero no las habrá pornográficas. Entre dos no hay pornografía".<sup>156</sup> Como el chiste, la pornografía solicita un tercero. Llevemos al extremo la experiencia de Beatriz Preciado, quien ofrece el relato testimonial de su intoxicación voluntaria a base de testosterona en gel para extrañar el espejo yoico y para anunciar que pretende "sellar un pacto con la multitud".<sup>157</sup> Otra vez todos nosotros.

Para Jacques-Alain Miller, el tsunami pornográfico representa algo nuevo en la sexualidad. Cuanto más se exhibe el salto erótico más se evidencia la ausencia de

---

<sup>155</sup> GOMEZ, Karoline, "9 mulheres que estão revolucionando a indústria da pornografia", en *M de Mulher*, Brasil, mayo de 2015, en <http://goo.gl/LOctJd>. Última visita: 6 de junio de 2015.

<sup>156</sup> MASOTTA, Oscar, *Op. Cit.*

<sup>157</sup> PRECIADO, Beatriz, *Op. Cit.*, p. 48.

relación sexual. El mandato de un goce, más es mejor, es la promesa del porno, su erotopropedéutica,<sup>158</sup> su saber que sustituye al saber que no hay.



Figura 8. *Mangá porno*

---

<sup>158</sup> LACAN, Jacques, [1962-1963] El Seminario. Libro 10, “La angustia”, Op. Cit. p. 223.



## 2. CLOSE-UP, TRAGEDIA ANATÓMICA

*“El hombre es el animal que va al cine.”*  
Giorgio Agamben<sup>159</sup>

El *close-up* surgió como una ocasión propicia de lo *Unheimlich* pero progresivamente fue tomando la función inesperada de instrumento, de principio metodológico de aproximación a lo real en juego en esta investigación.

La relación entre los instrumentos ópticos y los límites del saber se puede rastrear hasta Baruch Spinoza, quien inventó las lentes pulidas para recoger mejor el vestigio de la imagen en el cuerpo, y fabricó microscopios y telescopios para potenciar la imaginación óptica. “[Ella] debe conducirnos hacia la visión inmediata de lo que hay. Es la utopía cartesiana del goce cognitivo”.<sup>160</sup> Kant se sirvió de la linterna mágica de Robertson para describir las falacias de la razón. Hegel, en las últimas líneas de la *Fenomenología del espíritu*, caracteriza el devenir del espíritu como movimiento lento (*slow motion*), ralenti:

[...] una galería de imágenes cada una de las cuales aparece dotada con la riqueza total del espíritu, razón por la cual desfilan con tanta lentitud, pues el sí mismo tiene que penetrar y digerir toda esta riqueza de su sustancia.<sup>161</sup>

---

<sup>159</sup> AGAMBEN, Giorgio, “Le Cinéma de Guy Debord”, en *Image et mémoire*, París, Hoëbeke, 1998, pp. 65-76.

<sup>160</sup> ABRAHAM, Tomás, “Spinoza o Hegel”, *La caja digital*, n° 22, año 3, noviembre de 2008, en <http://goo.gl/njc91P>. Última visita: 24 de mayo de 2015.

<sup>161</sup> HEGEL, G. W. F., *Fenomenología del espíritu*, tr. Wenceslao Roces, México-España, Fondo de Cultura Económica, 1985, p. 473.

Para Stefan Andriopoulos, Hegel alude a la combinación de Robertson de láminas de vidrio móviles con la retro proyección, cámara lenta para penetrar en el sí mismo.

Schopenhauer nombró las fantasmagorías mentales que bañan el mundo objetivo. Freud designó la pizarra mágica [1925] como artefacto capaz de escribir el *pathos* del tiempo. Lacan se apoyó en un esquema óptico de espejos planos y convexos para ilustrar la estructura especular de la imagen del yo.<sup>162</sup>

Los instrumentos prolongan un órgano únicamente cuando una teoría los anima, una especulación los hace perentorios, una idea los impone, un devaneo sensibiliza la urgencia de su invención. Según Alexandre Koyré<sup>163</sup> la ciencia moderna nace de la anticipación de una mirada. A diferencia de una herramienta que prolonga la acción de nuestros miembros o los órganos de nuestros sentidos, la función propia de un instrumento es ser la materialización del pensamiento. El ejemplo que da Koyré de los anteojos holandeses que permitían ver a una distancia que supera la de la visión humana nos interesa pues hará jugar esta dimensión de la herramienta en oposición a Galileo y sus necesidades puramente teóricas para alcanzar “lo que no cae bajo nuestros sentidos, para ver lo que nadie vio jamás”,<sup>164</sup> inventando el primer instrumento óptico, primero el telescopio, después el microscopio.

El diablo es acusado en la Edad Media de haber renovado continuamente el instrumental humano, por ello, según Jean Epstein, el cine le pertenece. Un año antes de que Koyré publicase el artículo citado, Epstein escribió: “La regla es general: cada vez que el hombre crea por su idea un instrumento, este a su vez y a

---

<sup>162</sup> El estudio de la potencia epistémica de las medias ópticas se ha desarrollado intensamente en los últimos años. Vale citar dos libros ejemplares: CRARY, Jonathan, *Techniques of the Observer: on Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, MA: MIT, 1990 y ANDRIOPOULOS, Stefan, *Aparições espectrais: o idealismo alemão, o romance gótico e a mídia óptica*, Río de Janeiro, Contraponto, 2014.

<sup>163</sup> KOYRÉ, Alexandre, “Une expérience de mesure”, en *Études d’histoire de la pensée scientifique*, París, Gallimard, 1973, p. 263.

<sup>164</sup> KOYRÉ, Alexandre, [1948] *Pensar la ciencia*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1994, p. 133.

su manera retrabaja la mentalidad de su creador”.<sup>165</sup> André Bazin se une a este linaje pues según él la idea precede al aparato.

Sería un error dar cuenta del descubrimiento del cine partiendo de los hallazgos técnicos que lo han permitido. Por el contrario, se produce siempre una realización aproximativa y complicada de la idea que precede casi siempre al descubrimiento industrial que permite la aplicación práctica.<sup>166</sup>

Para Bazin las aplicaciones, los aplicativos diríamos hoy, surgen al servicio de un goce, de una satisfacción. La pintura gozaba en crear ilusiones, como Zeuxis y Parrasios, “mientras que la fotografía y el cine son invenciones que satisfacen definitivamente y en su esencia misma la obsesión del realismo”.<sup>167</sup>

El cine como nueva manera de mirar, como teoría encarnada, nace para un goce inédito del *percipiens*, por partida doble: está el que filma, el *perceptum*, y está aquel a quien se le da a ver, el *percipiens*, y era raro aunque no imposible que coincidieran en una misma persona. En nuestros tiempos de *selfies*, este es un fenómeno cotidiano. La proyección de algo enorme delante de sí constituye la fruición mayúscula. Este “sí” es múltiple y lo será más aún cuando se invente el montaje, pero podemos decir que, en cierto sentido, el punto de vista en el cine nunca es único, aún en los tiempos de la cámara a manivela. Variación perpetua del punto de vista, domesticada por lo que Georges Sadoul nombra como “el punto de vista del señor de la orquesta”, a propósito del cine de Georges Méliès y su espectador ideal petrificado, preso de la estética teatral.

En cada uno de sus films, Méliès conserva perpetuamente el mismo punto de vista, el del director de la orquesta, que ve toda la escenografía, desde la cimbra hasta la rampa. Todas las

---

<sup>165</sup> EPSTEIN, Jean, *El cine del diablo*, Buenos Aires, Cactus, 2014, p. 9.

<sup>166</sup> BAZIN, André, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Ediciones Rialp, 1990, p. 34.

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 26.

perspectivas se ordenan en su huida hacia el horizonte desde el punto exacto donde está situado el ojo de ese espectador ideal.<sup>168</sup>

Las definiciones de '*point de vue*' que da *Le Robert* de la lengua francesa son curiosas:<sup>169</sup> "1. Lugar donde hay que colocarse para ver un objeto lo mejor posible. 2. Lugar desde donde gozamos de una vista pintoresca." Identificación precisa de lo que está en juego: los ideales y el goce.

Cuenta Joël Magny que los hermanos Lumière llegaban a una ciudad, escogían un lugar donde hubiera una aglomeración y filmaban por la mañana a uno por uno de los que por la tarde volverían para verse en la pantalla, por un puñado de monedas.

Para poder distinguir los goces que entran en juego y dar a cada uno su lugar, recordemos que en los primeros *zoom*, nombrados retroactivamente, que se ejecutaron a comienzos del siglo XX, el hombre de la cámara fijaba su encuadre sobre el *perceptum* que materializaría el plano, pero no podía ver con precisión lo que estaba filmando, cuestionando a su modo la primacía del ojo.

La tecnología para variar la extensión focal de un sistema de lentes fue usada en 1830 en los telescopios. El matemático británico Peter Barlow presentó el dispositivo a la Royal Society de Londres en 1834 y apenas comenzado el siglo XX, estaban en uso lentes *zoom* creadas por Clile C. Allen para cámaras de filmar, a pesar de que poco se sabe de cómo y dónde fueron utilizadas.<sup>170</sup>

---

<sup>168</sup> SADOUL, Georges, [1949] *Historia del cine mundial, desde los orígenes*, México-Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2004, p. 25.

<sup>169</sup> MAGNY, Joël, *Le point de vue. Du regard du cinéaste à la vision du spectateur*, Les petits cahiers, París, Cahiers du Cinéma, 2001, p. 6.

<sup>170</sup> MORRISSEY, Priska, "Naissance et premiers usages du zoom", *Positif*, n. 564, febrero 2008, pp. 88-93.

La primacía del ojo resulta cuestionada por las propias invenciones científicas. El ojo humano no ve como un microscopio, no ve como un águila, no ve en cámara lenta, no ve en *close-up*, no abre en *zoom*.

En el microscopio, en el telescopio, en el kinetoscopio y hasta en un agujero de cerradura, el *perceptum* puede ocupar todo el campo de visión pero es necesario que el *percipiens* aproxime uno o dos ojos al visor.

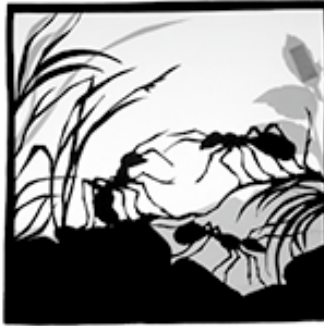


Figura 9. *Hormigas*, Lotte Reiniger.

El cine, por el contrario, produjo furor al otorgar al *perceptum* una escala gigante. Un rostro de tres metros de altura, la extrema proximidad de las hormigas gráciles en las sombras animadas de Lotte Reiniger o la cucaracha formidable de Serguéi Eisenstein.

Las leyes de la perspectiva cinematográfica son tales que una cucaracha filmada en *close-up* aparece en la pantalla cien veces más formidable que cien elefantes en una toma medianamente larga.<sup>171</sup>

El *close-up* introduce cambios absolutos<sup>172</sup> en las dimensiones de los cuerpos y de los objetos sobre la pantalla. Uno de los primerísimos cortos de animación

---

<sup>171</sup> EISENSTEIN, Serguéi. *Film Form: Essays in Film Theory*, ed. y tr. Jay Leyda, San Diego, Harcourt, 1949, p. 112.

<sup>172</sup> EISENSTEIN, Serguéi, *Au-delà des étoiles*, París, Union Général d'Éditions, 1974, p. 229 citado por BONITZER, Pascal, *El campo ciego: Ensayos sobre el realismo en el cine*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2007, p. 23.

identificados, *How a Mosquito Operates*,<sup>173</sup> presenta una aproximación formidable y siniestra (*Unheimliche*), que no dejaría de ser evocada, sobre la succión del mosquito. Con un lápiz y en silencio, y dos mil dibujos, Winsor McCay crea una experiencia cenestésica inolvidable con extrema economía de medios, más con menos.

Un acto absolutamente ordinario, cotidiano, por lo menos al sur del ecuador. Un mosquito en la noche clara, merodeando un cuerpo que duerme, llega para atormentar los sentidos del espectador que está despierto. El aguijón del mosquito penetra en la piel una y otra vez, haciendo del cuerpo un rehén. Pertrechado con sus extensiones, una pequeña maleta con una lima de afilar, la parsimonia profesional del torturador, su tenacidad y sobre todo el empuje al goce más allá del principio del placer. El mosquito se va inflando con sangre, y nosotros acompañamos sus picaduras. Una y otra vez retoma su revoloteo, cada vez más lleno pero aun así, leve, alrededor de una nariz, de un pescuezo, por encima de las sábanas, escapando a los manotazos del dormido. En los últimos segundos inicia una danza sarcástica, hace piruetas con su barriga llena de sangre, malabarista kamikaze, se divierte y arranca unos ¡Uauh! de horror y de suspenso. El desenlace sangriento, urdido lentamente por la trama, lleva a la apoteosis la manifestación sonora de la audiencia. Un espectáculo de la vida misma que extraña al *percipiens*, un *close* de lo cotidiano que crea una perturbadora impresión de proximidad; el secreto está en el *close*. El mosquito, a pesar de ser un personaje habitual del hábitat, es invisible a la hora de operar. Se hace visible a veces cuando es sonoro, a veces cuando su operación ya se ha iniciado pero allí lo espantamos a manotazos, nunca nos detenemos a mirar, a darle un tiempo a la mirada de cerca. No es el lugar donde aproximamos regularmente un foco, el agujero de la trepanación que el mosquito opera, su succión. El cine consigue darnos ese tiempo. Por otro lado, animal y hombre son aquí discernibles, no es la inquietante indiscernibilidad que apunta Gilles Deleuze.<sup>174</sup> La inquietud reside en que la animación del animal, su marcación del territorio, se desarrolla sobre el cuerpo

---

<sup>173</sup>McCAY, Winsor, *How a Mosquito Operates* (Estados Unidos, 1912, 6'23), en <https://goo.gl/72Upvw>. Última visita: 2 de agosto de 2014.

<sup>174</sup>DELEUZE, Gilles, *La lógica de la sensación*, Madrid, Arena Libros, 2009, p. 30.

humano en su territorio dormitorio; es la convivencia de ambos territorios, la familiaridad inquietante con el vecino lo que está en juego, un visible sensorial, carnal. El corto es la película de este capítulo.

Eisenstein y Epstein encontrarían gran satisfacción en jugar una partida en el inquietante videojuego *Limbo*<sup>175</sup> (2010), que parece homenajear a Reiniger y a McCay, no sin dejar de producir una inquietud contemporánea.



Figura 10. *Limbo*, Arnt Jensen, 2010.

Podemos apoyarnos en los ejemplos mencionados para decir que lo que llamamos fruición mayúscula no se reduce a lo que proporciona la visión sino que también convoca al tacto. Tanto en *How a Mosquito Operates* como en *Limbo* es nuestra piel la que es alcanzada. A veces el desierto de un *western* nos hace estornudar.

Cuando el fragmento toma función de fetiche, el espacio fuera de la proyección es repudiado, desmentido. El objeto fetiche es la condición del cumplimiento del deseo solo si el contexto, lo que lo envuelve, es velado. Es decir, sin foco en el fetiche no hay fetiche. No hay *offspace*. La libido disponible se ofrece

---

<sup>175</sup> *Limbo* es una aclamada obra *noir* de rompecabezas del tipo *sidescroller* 2D desarrollado por la *Playdead* en Dinamarca en 2010. Se vendía como un juego de experiencia y muerte. Interesa relatar que Lacan hizo del limbo un modelo del inconsciente como algo del orden de lo no realizado, al decir: “Esta dimensión debe evocarse con certeza en un registro que no tiene nada de irreal, ni de desreal, sino de no-realizado. Nunca sin peligro removemos algo en esa zona de las larvas [...]”.

íntegramente al fragmento. De allí la afinidad del fetiche con el *close-up* como congelado de un instante, el instante de ver y, en su caso, un ver de cerca.

El fetiche satisface por su pura presencia y funciona como barrera que impide el camino lógico de la dimensión del tiempo. No permite pasar al tiempo de comprender y menos aún instalarse el momento de concluir. El fetiche es una estasis del tiempo y Freud no podría haber encontrado ejemplo mejor que la *Gradiva* de Wilhem Jensen,<sup>176</sup> al que volveremos más adelante, pues el pie objeto de deseo es de piedra, no se mueve a pesar de que la representación del movimiento es lo que funciona como una imago irrenunciable para el protagonista.

Como manifestó Dziga Vertov,<sup>177</sup> el cine es el arte de imaginar el movimiento de las cosas en el espacio. Son los intervalos, los pasajes de un movimiento a otro, los que organizan el devenir cinematográfico de las imágenes que toman vida en la pantalla. La ofensiva de Vertov contra el mundo visible hace de los intervalos entre imágenes una oda a un futuro inmediato que concentra la gracia del cine y del devaneo del poeta.

*Zoom in* y *zoom out* entonces pueden deshacer la función del fetiche en un santiamén y precipitar al espectador en el irremediable sendero de la lógica temporal. Es inquietante que el desenlace del fetiche en la *Gradiva* de Jensen se deposite en la impertinencia de las moscas —otra vez los insectos zumbando en este capítulo—, el hábito idiota que, según la novela, las hace correr de aquí para allí y zumbar alrededor de nosotros.

---

<sup>176</sup> JENSEN, Wilhem, *Gradiva, uma fantasia pompeiana*, [1903] Río de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1987, pp. 83-84. A pesar de considerarla una novela no muy valiosa en sí misma, como leemos en su autobiografía, Freud no pudo resistirse al atractivo de Pompeya, donde todo aquello que debería permanecer a la luz fue enterrado. FREUD, Sigmund, [1907] “Delirios y sueños en la *Gradiva* de W. Jensen”, *Obras completas*, t. IX, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1992, p. 9.

<sup>177</sup> VERTOV, Dziga, “Nous”, [1922] *Cahiers du cinéma*, n. 220-221, mayo-junio, París, 1970, p. 7.



El golpe del fragmento fue extremadamente valorado por Serguéi Eisenstein, quien pensaba que la lente mental trabaja a partir de fragmentos y detalles, tal como la literatura enseña a través de su amigo James Joyce y, entre otros, de Milton, Pushkin, Maiakovski, Tolstoi y Machado:

Los términos fragmentos y detalles, tal como fueron aplicados anteriormente a esas visiones, no se eligieron al azar, ya que la imaginación no evoca cuadros acabados, sino sus propiedades decisivas y determinantes.<sup>178</sup>

Eisenstein tenía una especial sensibilidad para la escansión de los túneles; en el capítulo sobre el montaje veremos la importancia de su predilección por transmitir lo vivo, lo íntimo y lo cercano, y, por medio de lo éxtimo y lo extraño, explotar la posibilidad cinematográfica de los momentos memorables de la vida:

La imagen concebida por el autor ha llegado a ser carne de la carne de la imagen surgida en el espectador [...]. Dentro de mí, como espectador, esa imagen nace y crece. No solo ha creado el autor sino que yo —el espectador que crea— he participado.<sup>179</sup>

El viaje que emprendieron las vanguardias errantes de comienzos del siglo XX no fue hacia lejos y hacia arriba sino hacia lo próximo y lo bajo,<sup>180</sup> no hacia lo infinitamente distante sino hacia lo infinitamente cercano. Aunque fruto de otra estrategia, el sueño y la pesadilla de las vanguardias repiten el acontecimiento Babilonia.

---

<sup>178</sup> EISENSTEIN, Serguéi, *El sentido del cine*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 1974, pp. 39 y 46.

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>180</sup> Aquí “bajo” es un concepto filosófico, el *close-up* que proponemos no trata de volar sino de arrastrarse. Lo real y lo pequeño se oponen a lo grande e ideal. La bajeza de pensadores como Bataille, Sartre, Foucault y Deleuze, de prosas cortas, intransigentes, crueles y ácidas, fue largamente analizada por ABRAHAM, Tomás, en *Pensadores bajos*, Buenos Aires, Catálogos Editora, 1987. A la lista de ‘bajezas’ podemos agregar a Bakhtin, Apollinaire, Baudelaire y Bataille.

Ir al cine en esos años era una práctica mal vista, extravagante y marginal, y si fue considerado un recinto oracular lo fue como la prédica del diablo.<sup>181</sup> Saber que lo más inquietante y perturbador reside en lo más próximo y familiar es justamente una de las sabidurías que adquirió ciudadanía en el amanecer del siglo pasado. Por esa razón no resulta impensable que la ciudad, puerto seguro que protege a sus habitantes, encuentre su satisfacción de cíclope en tragárselos. *Unhomely home*. La ciudad es nuestra casa sí, pero una casa embrujada. Los poetas de finales del siglo XIX lo supieron decir, los románticos alemanes, franceses, ingleses y otros errantes supieron pintar el abismo de la libertad, la agonía de los miserables, la comedia de los saberes vacíos, las utopías oraculares.

En ese paisaje que tiene su ombligo en París se consagra el arte como nuevo y la época como bella. La guerra y la vida de perros que llevan sus amontonados habitantes bautizan los llamados ‘años locos’. Tamaño era el gigantismo de la *multiplicidad* que inflamaba los ojos, irritaba las fosas nasales y ofendía los oídos, que solamente el fragmento, la parte, lo minúsculo pudo constituirse como un principio de aproximación a la ciudad de entreguerras. Solo la pieza suelta permitía tomar contacto con el espíritu del lugar y con el espíritu del tiempo, ya que las antiguas estrategias representacionales, cargadas de mitos y nostalgias, fueron conjuradas junto con las utopías, literalmente destrozadas, hechas trozos.

Viva Paci<sup>182</sup> ha señalado que es de lamentar que solo los primeros teóricos franceses del cine, Dulac, Delluc, Artaud, Epstein y otros, pusieron en evidencia el entusiasmo intuitivo que el nuevo visible proporcionaba. El poder del cine de tocar al espectador, de chocarlo por medio de explosiones, eclosiones visuales y afectivas, ataques, agresiones, todas características de la atracción que introducen lo que hoy llamamos estética de la recepción. Momentos únicos de fotogenia, como veremos en Epstein. El instrumento cinematográfico produce una observación sin precedentes: observar el movimiento, lentificarlo, acelerarlo,

---

<sup>181</sup> CORTADE, Ludovic, y LAPIDUS, Roxanne, “Le Cinéma du diable: Jean Epstein and the Ambiguities of Subversion”, *SubStance*, t. 34, n. 3, 2005, pp. 3-16.

<sup>182</sup> PACI, Viva, “La Persistance des Attractions”, en *Cinema & Cie*, n. 3, Université de Montréal, Fall, 2003, p. 70. También los ensayos de André Gaudreault y Tom Gunning.

modos inéditos de pensar el tiempo, que Epstein desarrolla en su libro *La inteligencia de una máquina*. No es un modo de representar un mundo ya visible o ya visto, es un parto de una experiencia inédita del cuerpo.

Sabemos que el ahínco del cine pasa por no dejar la realidad tranquila. Por acosarla con la hoz de la mirada que produce efectos, plantea preguntas, hace germinar dramas y pone en escena fantasmas que inquietan desde fuera del campo: los fantasmas de la mirada y la voz. “El cine no puede, si quiere ofrecer algo al público, dejar la realidad tranquila”.<sup>183</sup> No se trata de alcanzar un supuesto real sino de perturbar lo que hay.<sup>184</sup>

Las vanguardias errantes de los años veinte, específicamente 1919, verdadero inicio del siglo XX,<sup>185</sup> empujan a un *tangere realis* (tocar realmente), profanando el *noli tangere* bíblico. Se proponen el sacrilegio de la mirada panorámica, panóptica, del sentido acumulado por el poder. Nos interesa aquí la palabración: aproximar, penetrar, violar lo real familiar revelándolo como inquietantemente extraño a través de la tragedia anatómica<sup>186</sup> que en pocos segundos el *close-up* provoca.

Elegimos el *close-up*, herramienta propiamente cinematográfica, “la” herramienta, como pensaba el pintor y escenógrafo Fernand Léger, la única invención del cine.

El *close-up* hoy en desuso en el cine *mainstream* es la magnífica prueba de la penetración de la civilización en la fábrica de lo real, un real dado a ver por la

---

<sup>183</sup> BONITZER, Pascal, *El campo ciego*, *Op. Cit.*, p. 84.

<sup>184</sup> LACAN, Jacques. “¡Pero por qué diablos querer que lo que es microscópico sea más real que lo que es macroscópico!” en *Seminario 22*, “R.S.I.”, clase del 15 de abril de 1975, inédito.

<sup>185</sup> Intuición de John Dos Passos.

<sup>186</sup> EPSTEIN, Jean, “Magnification and other Writings”, tr. Stuart Liebman, *October 3*, Massachusetts, MIT Press, 1977, pp. 9-25.

máquina, producido, *rendu*, por la tecnología hecha apéndice de la mirada; al contrario de la erección de Babel, el propósito será ceñir lo minúsculo.

## 2.1. Prehistoria minúscula

El amor y el odio al detalle se inscriben como polos en la curva de Gauss,<sup>187</sup> donde pueden dibujarse nuestras pasiones. La estética les ha hecho un lugar sobre el signo de la ambivalencia y hoy se encuentra con la nueva complejidad que introducen los discursos de género. La masculinización o feminización del culto al detalle es objeto de varios trabajos académicos que actualmente investigan la dimensión histórica de la estética.<sup>188</sup>

Si nos inquieta la noche de los tiempos podemos leer el cine *underground* en las paredes de las cavernas del Paleolítico, donde hay imágenes vestigio que solo podrían surgir de ojos y mentes de cineastas<sup>189</sup> aunque las plasmaran manos de pintores. Detalles de cabezas de cabras salvajes en diferentes posiciones parecen moverse y alejarse cuando el hombre que las mira se aproxima. La introducción del tiempo en el movimiento valiéndose del detalle y de su iluminación.

El cortometraje *Juranessic*<sup>190</sup> es un homenaje a nuestros antepasados con la potencia poética de un *haiku*.

---

<sup>187</sup> LENMAN, Robin, y NICHOLSON, Angela, *The Oxford Companion to the Photograph*, Oxford University Press, 2006: Es curioso que la contribución de Carl Friedrich Gauss (1777-1855) a la óptica sea considerada la condición de posibilidad de toda una familia de lentes que desembocan en el *zoom*.

<sup>188</sup> SCHOR, Naomi, *Reading in Detail: Aesthetics and the Feminine*, Nueva York, Methuen, 1987.

<sup>189</sup> Véase el documental de HERZOG, Werner, *Cave of Forgotten Dreams* (2010, 89') y WACHTEL, Edward, "The First Picture Show. Cinematic Aspects of Cave Art", *Leonardo*, t. 26, n° 2, MIT Press, 1993, pp. 135-140, en <http://goo.gl/fjMfyT>

<sup>190</sup> RÖDIGER, In-Ah, ANDRIVEAU, Simon Pierre, AVENATI, Yann, BARBEREAU, Hervé y CLICHY, Louis, *Juranessic*, Annecy, 2002, 0'32.

La sensibilidad al detalle se ha rastreado hasta 1757, cuando David Hume en su ensayo *Of the Standard of Taste*<sup>191</sup> eleva el deseo por el detalle sensorial, humus del gusto, al estatus de puerta de entrada a la cultura. Percibir y juzgar detalles constituyen la delicadeza de cualquier crítica del arte.

La pintura reveló el detalle mucho antes del imperio de la máquina. Al mismo tiempo que descifró el deleite del detalle, supo de la amenaza, del riesgo y la inquietud del despedazamiento del todo, de la distracción embelesada de nuestra atención.

El detalle es atroz, explica Daniel Arasse,<sup>192</sup> sobre todo cuando fascina. El detalle atenta contra la claridad y armonía cartesianas y sanciona la obra de arte como objeto oscuro del deseo, dibujando nuestra inquietante intimidad con el lienzo. Panowsky, Warburg e incluso el propio Freud en su estudio sobre Leonardo da Vinci alzaron el detalle al estatus de síntoma, de llave para leer cierta verdad en lo ínfimo, más allá del sentido que el todo parece proponer.

La literatura también es maestra en divinos detalles, señala Jacques-Alain Miller leyendo a Vladimir Nabokov. El artificio empezó con Gustave Flaubert y la configuración exacta del moño de Madame Bovary. Sabemos lo que ha podido hacer Alfred Hitchcock por el cine gracias a sus moños y otras bagatelas. Es memorable el divino detalle de un premonitorio casal de pájaros que se inclinan conjuntamente sobre una cerca de alambre cuando el bólide de la heroína recorre una curva en su camino a *Bodega Bay*. La habilidad de captar instantes exige el cuestionamiento a la existencia del todo. La lógica del No-todo desarrollada por Lacan en los años setenta es crucial para este quiebre epistémico.

---

<sup>191</sup> HUME, David, *Of the Standard of Taste and Other Essays*, LENZ, John W. (ed.), Nueva York, Library of Liberal Arts, 1965.

<sup>192</sup> ARASSE, Daniel, *Le détail: pour une histoire rapprochée de la peinture*, París, Flammarion-Père Castor, 1992.

“Detallar quiere decir fraccionar en pedazos”<sup>193</sup> y que ello configure una audacia propia del arte es una cuestión de ética. Para el cineasta Jean Epstein así como para el psicoanalista Jacques-Alain Miller el asunto es ético, del mismo modo que el *travelling* era una operación moral para Jean-Luc Godard. La fragmentación, para Fernand Léger, es la mejor ilustración de esta dimensión ética. La fragmentación es fundamental para la búsqueda plástica de un nuevo realismo, de una objetividad inusitada concebida como la sustitución del sujeto por el objeto. Objetos dotados de movilidad y de ritmos plásticos, objetos que aislados por el primer plano resultan personalizados. Una nueva manera de visualizar el fragmento, lo que en el psicoanálisis actual se define como ‘salvación por los desechos’ a partir de las enseñanzas del arte. Son los fragmentos visuales los que fortalecen y sostienen la acción y el drama.

Ya hemos destruido el sujeto en la pintura, como el film de vanguardia ha destruido el guión. He pensado que sería el objeto negligenciado, mal valorizado, que sería susceptible de reemplazar el sujeto.<sup>194</sup>

El drama anatómico es el de un cuerpo irremediablemente fragmentado. Nunca antes del cine se tuvo la menor idea de la personalidad de los fragmentos.<sup>195</sup> La extrema proximidad con el objeto aislado y magnificado, sin su contexto, es inquietantemente extraña, más aún cuando el objeto que se impone es familiar, caído del cuerpo, como las heces, el pelo, la saliva, el vómito, el sudor, etc. El desecho y su hermano contrafactual, el detalle divinizado.

De lo más valorizado a lo menos valorizado y viceversa es la piedra de Sísifo de los avatares que el cine les hace vivir a los objetos.

---

<sup>193</sup> MILLER, Jacques-Alain, [1989] *Los divinos detalles*, Buenos Aires, Paidós, 2010, p. 35.

<sup>194</sup> LÉGER, Fernand, [1922] “Essai sur la valeur plastique du film d’ Abel Gance, *La Roue*”, en MOREL, Jean-Paul, *Lever de rideau sur Fernand Léger*, Ginebra, Favre, 2007, p. 140. También el artículo de SADOUL, Georges, “Fernand Léger, ou la cineplastique”, en *Op. Cit.* p. 93.

<sup>195</sup> LÉGER, Fernand, [1931] “À propos du Cinéma”, en *Op. Cit.*, p. 200.

El detalle se presta a su divinización, tal como revela el paradigma de la mirada de Dante a las pestañas de Beatrice, como a su maldición. De la divinización al desecho, de la caída de lo más alto a lo más bajo, todo ocurre por un minúsculo detalle. La voz crepuscular de Gloria Swanson, *marquise de la Falaise* y estrella de los *Roaring Twenties*, resistió como pocas el pasaje al cine sonoro y el micrófono no fue su escalera para el cadalso. En el cine sonoro un acento diferente podía causar una estrella fugaz.

Miller enseña que la caducidad del detalle divinizado es el producto obligado de su sublimación, de su elevación al cenit. Del cenit al nadir el detalle hace su recorrido. Lacan se refiere al destino de la Beatrice de Dante como deshecho exquisito. Del cabello dorado del moño de la Madeleine de Hitchcock a su excrecencia en la rejilla de nuestra bañera acompañamos la producción de lo familiar en lo extraño, inquietante.

El discurso amoroso enseña esta lección. Aproximarse demasiado al objeto amado tiene consecuencias catastróficas, en el sentido literal y metafórico. No apuntar jamás al seno de la amada con un microscopio, recomendaba en sus clases un pragmático analista argentino, lector de Jonathan Swift, si queremos que lo siga siendo. Los ojos encuentran la respuesta a una pregunta que no se hicieron. El apetito del ojo suscita la mirada del objeto que vuelve como un bumerán.

El *close-up* anhela un más allá de la realidad, dar un *zoom* que atravesase lo estrecho representacional. Eisenstein, así como Hans Holbein, el pintor de la calavera que amenaza las vanidades, proponía en 1926 un cine-puñetazo que cortase hasta la calavera.

Es la propia proximidad lo que inquieta, sea espacial o afectiva, y no el propio objeto, como podrían ser la oreja pestilente de *Terciopelo azul* (*Blue Velvet*), la mano en la boca del perro en *Wild at Heart* (*Corazón salvaje*), los dientes arrancados de *Old Boy*, el ojo cortado de *El perro andaluz* o el montón de mierda de *Saló*.

Los efectos de desfamiliarización causados por la extrema proximidad de la lente de la cámara a su objeto de interés han sido cuestionados por la microscopía de

mediados del siglo XIX, las vanguardias de la década del veinte, en las que nos inspiramos, y continúan siéndolo por el arte más contemporáneo.

En el paso que va de obtener el *close-up* a darlo a ver se sitúa la potencia inquietante del acto que crea intimidades poco confortables, provoca significaciones inéditas de lo más banal, dignifica lo más ordinario y cotidiano, revela lo desconocido en lo conocido, en suma, que nos hace ver lo que permanece imperceptible a nuestros pobres ojos desnudos.

El escrutinio de lo natural exiliado porque es enfocado funciona como la famosa sentencia mortal de Hegel: la palabra mata la cosa. La cámara también, pero con el suplemento lacaniano de su vivificación. La mata y la vivifica, la mata pero no la deja suficientemente muerta, y como el cine siempre nos recuerda, el retorno de los muertos vivientes, el regreso de lo que preferimos ignorar, es implacable.

Algo despierta el cuerpo y nos sumerge en la angustia. Ese algo inquietantemente familiar nos extraña. El propio cuerpo no coincide con la imagen que de él nos hacemos. Al atravesarse la frontera de la piel se pasa a habitar el otro lado de los sentidos y, como lo pensó Roger Caillois, el cuerpo se desolidariza del pensamiento. El *close-up* es certero a la hora de demostrar que nuestro propio cuerpo es la alteridad mayúscula con la que habremos de convivir.

La vanguardia de comienzos del siglo XXI retoma el apetito por lo inquietante animal y próximo que cuando son extremados parecen hacer tautologías. El extremado Alejandro Jorodowsky merece ser mencionado. Su película *La montaña sagrada* es ejemplar al revelar la carne de la que todo exuda, la carne que se sufre y que Lacan revela como lo informe:

Es un descubrimiento horrible: la carne que jamás se ve, el fondo de las cosas, el revés de la cara, del rostro, los secretatos por excelencia, la carne de la que todo sale, en lo más profundo del misterio, la carne sufriente, informe, cuya forma por sí misma provoca angustia. Visión de angustia, identificación de angustia,



última revelación del *eres esto*: *Eres esto, que es lo más lejano de ti, lo más informe.*<sup>196</sup>



Figura 11. *La montaña sagrada*, Alejandro Jorodowsky, 1973.

La presencia de Man Ray en la película de Jorodowsky es insoslayable. En su autorretrato de un desnudo muerto de la serie *Plegarias* de 1930 podemos rastrear su inspiración.



Figura 12. Nude woman lying on a sofa, drawing of blood, Man Ray, 1930.

---

<sup>196</sup> LACAN, Jacques, *El Seminario, Libro 2*, “El Yo en la Teoría de Freud y en la Técnica Psicoanalítica”, *Op. Cit.*, p. 235.

Jane Vogel, a la que volveremos cuando tratemos de los espejos, se empeña en establecer lo *Unheimlich* y se sirve del *close*. Su trabajo *Your lips are No Man's Land But Mine (Laura)*,<sup>197</sup> serie de *close-ups* autorrealizados, los llamados *selfies*, indexan la soledad contemporánea de la comunicación generalizada.

El catálogo ilustrado de una extraordinaria exhibición escocesa sobre el *close-up* en el arte, el cine y la fotografía, que se prolongó por tres meses en The Fruitmarket Gallery,<sup>198</sup> en Edimburgo, trae aproximaciones entre la prehistoria del *close-up* y su actualización, que resultan imprescindibles. Una serie de fotografías de bolas de polvo de Mike Kelley (1994) aproximan dramáticamente el polvo del que venimos y al que vamos, parafraseando el trabajo de Man Ray, *Élevage de poussière*, sobre *El gran vidrio* de Marcel Duchamp. Francis Picabia y René Clair le dedicaron una película multimedia, leyenda del cine, *Entr'acte* (1924), con música de Erik Satie.



Figura 13. *Élevage de poussière*, Man Ray, 1947.

---

<sup>197</sup> VOGEL, Jane, *Your Lips Are No Man's Land But Mine*, digital c-prints, 2008, en <http://www.jennyvogel.net/yourlips.html>

<sup>198</sup> ADES, Dawn y BAKER, Simon, *Close-up: Proximity and De-Familiarisation in Art, Film and Photography*, Edimburgo, The Fruitmarket Gallery, 2008.

En el conjunto de *Esculturas involuntarias* que Dalí realizó con Brassai, “el ojo de París” según Henry Miller, la magnificación se extiende a objetos cotidianos, como un billete de autobús roto,<sup>199</sup> un resto de pasta dentífrica o algodón.



Figura 14. *Billet d'autobus roulé*, Gyula Halash Brassai, 1932.

El catálogo reproduce algunas de las páginas de los periódicos *Minotaure* y *Documents* que acogieron en papel la experiencia impresa. Se sirven de nuestra palabra clave de la siguiente manera: “Misterioso (*Unheimlich*), desorientador y perturbador; extrañamente bello e inquietantemente atractivo, el *close-up* hace los objetos menos reconocibles al mismo tiempo que revela algo inesperado sobre ellos.”<sup>200</sup>

En el inútil deporte de encontrar primeras progenituras hay que ceder a dos de ellas que resuenan con nuestro propósito. La primera pertenece a la radiología, inventada el mismo año que el cine, 1895, por Wilhelm Röntgen. Un curioso *close-up* que se supone ser del primero de los rayos X, revela la mano de su mujer

---

<sup>199</sup> BRASSAI, Gyula Halash, [1932] *Billet d'autobus roulé*, de la serie *Esculturas involuntarias*, Col. Centre Pompidou / G. Meguerditchian, Estate Brassai y Large Scale Object: Cotton, Christie's, Londres.

<sup>200</sup> ADES y BAKER, *Ibid.*: “Uncanny, disorientating and unsettling; strangely beautiful and oddly compelling, the close-up renders objects less recognizable while revealing something unexpected about them”, p. 7.

con la sombra de la alianza en el dedo apropiado. Como narra Gérard Wajcman,<sup>201</sup> lo que aparece en la primera imagen del interior del cuerpo de una mujer es la presencia de un hombre, de un marido, para quien ella no podría tener ningún secreto. Un detalle en el plano, un anillo que todo lo dice, presencia de una ausencia, realiza la condición de la relación *voyeurista* crónica que mantenemos con lo que miramos, de la que habla Susan Sontag en su ensayo sobre la fotografía.

La segunda es cinematográfica. Se trata de *The Big Swallow*<sup>202</sup> de James Williamson, para algunos el primer *close-up* propiamente cinematográfico de la historia del cine. La cámara se aproxima lentamente a un caballero que despotrica contra el fotógrafo, repudiando la toma. La cámara se excede en la aproximación y penetra en su boca. Aprovechando la proximidad, el irritado caballero se traga la máquina y el fotógrafo, ambos cayendo en el agujero negro que es el cuerpo del *perceptum*. Esta gran tragada inaugural, de humor británico, un pionero *trick film*, es la figuración más sintética del poder de la máquina sensual que el cine pone en movimiento para la satisfacción de la pulsión escópica y sus drásticas consecuencias. La acción del ojo absoluto y profanador de superficies encuentra la antropofagia del objeto mirado.

Williamson se sirve de su obra para extremar el contraste entre el ojo de la cámara, la mirada del objeto y la mirada ciega del espectador como consecuencia de la tragada. La cámara no nos representa más y la película nos deja frente al *black mirror* y su limitado e insípido *frame* (16 x 9). La trama de las apariencias se deshace.

---

<sup>201</sup> WAJCMAN Gérard, *Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime*, Éditions Verdier, París, 2004. WAJCMAN, Gérard, "La casa, lo íntimo y lo secreto" en RECALCATI, Massimo et al., *Las tres estéticas de Lacan (Psicoanálisis y arte)*, Buenos Aires, Ediciones del Cifrado, 2006. WAJCMAN, Gérard. *La regla de juego, testimonios de encuentros con el Psicoanálisis, un avance*, revista digital *Consecuencias* n. 1, Buenos Aires en <http://goo.gl/n4Eih2>

<sup>202</sup> WILLIAMSON, James, *The Big Swallow* (Inglaterra, 1901, 35 mm, 1'), en <https://goo.gl/frg7rV>. Última visita: 22 de diciembre de 2014.

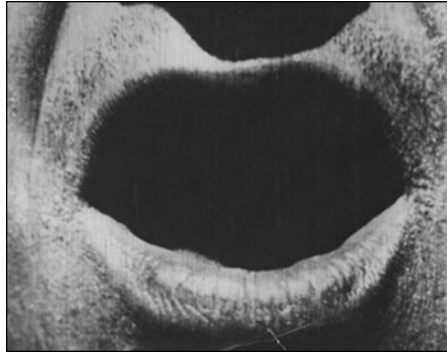


Figura 15. *The Big Swallow*, James Williamson, Reino Unido, 1901.

Un año antes, en 1900, su compatriota George Smith (1864-1959) filmó el clásico *Grandma's Reading Glass* (Reino Unido, 1'20) y el insignificante *Spider's Web* (Reino Unido, 0'17). Su vasto conocimiento de proyecciones con linterna mágica le permitió crear suaves transiciones entre planos largos y *close-ups*, siendo el primero a utilizar el *close-up* como interpolación de puntos de vista contrapuestos. Además de hacer historia con su inédita edición, simula la aproximación de un niño a los objetos de la abuela con sus lentes sirviéndose de la máscara negra. Nuevas atracciones perturbadoras. Se inaugura la polifonía del rostro al que Jacques Aumont<sup>203</sup> dedica un libro.

Uno de los textos<sup>204</sup> que ilustran una exposición reciente en el MoMA de Nueva York comentando *Grandma's Reading Glass* dice que no se trata simplemente de una magnificación sino de una fragmentación radical e inusitada que casi coloca al espectador en la posición de un animal vigilante ojeando una especie desconocida con fascinación.

---

<sup>203</sup> AUMONT, Jacques, *El rostro en el cine*, Buenos Aires, Paidós, 1997.

<sup>204</sup> FABER, Monika, "The Face under the Magnifying Glass", en ABBASPOUR, Mitra, DAFFNER, Lee Ann, y MORRIS HAMBOURG, Maria, (eds.) *Object: Photo. Modern Photographs from The Thomas Walther Collection 1909-1949. An Online Project of The Museum of Modern Art New York*, The Museum of Modern Art, 2014, en <http://goo.gl/T1OuCl>



Figura 16. *Grandma's Reading Glass*, George Smith.

También en el MOMA, una obra exhibida actualmente nos da la ocasión de plantear una serie de inquietudes políticas, jurídicas, estéticas y, hasta podríamos decir, epistémicas. A simple vista, lo que captura nuestra atención es una esfera brillante que se asemeja al espejo donde M. C. Escher eligió autorretratarse.



Figura 17. *Reflection: The Weaving Workshop in the Ball*, Georg Muche, 1921 (MoMA, 2015, foto de Jerónimo Soffer).

Si nos aproximamos más, por ejemplo con una máquina Nikon D800, vemos surgir otra realidad. Se trata de un taller de tejido donde hay tres ancianas trabajando en los telares. Si decidimos hacer *click* y obtener una instantánea, una

pregunta sobre la paternidad de esta mirada se impone: ¿Podríamos publicar este *close-up* como obra propia? Si damos a ver por medio de nuestro artificio maquínico algo que el espectador del museo de pie frente al cuadro no consigue ver, ¿a quién pertenece la obra? ¿A quién pertenece el mundo dado a ver por las lentes *zoom*? ¿Creación de la mente o de la máquina? Todo poder visual es un poder conceptual y en consecuencia político. Se suma el hecho de que dentro de la esfera una cámara nos mira. Georg Muche, profesor de forma en el atelier de tejido de la Bauhaus, vio sus esferas cuestionadas por las tejedoras amantes de las cuadrículas. Las esferas pendulares reaparecen en el *Ballet mécanique* de Fernand Léger.

Es la humanidad que se despedaza frente al ojo de la cámara y no sin ironía como lee Monika Faber en estas fotografías de Paul Edmund Hahn, para ilustrar el artículo *El rostro como paisaje* de Carl Schnebel, en la revista alemana *Uhu* de 1929.



Figura 18. *Zoom en la esfera*, Jerónimo Soffer, 2015.



Figura 19. Paul Edmund Hahn, *Das Gesicht als Landschaft: Die Wellenberge der Stirn*, *Die Nase, Uhu*, nº 5, 1929.

Así como la fotografía, el cine también se ríe, piensa Epstein:

He aquí el cinematógrafo que, como riéndose de ello, traduce públicamente el universo en figuras todavía más desordenadas, más absurdas que todas aquellas que los científicos han llegado secretamente a adivinar. Desintegración, psicoanálisis, cine, esta combinación, en apariencia dispar, tiene de lógica que reúne tres métodos de acceder a una realidad segunda, donde la lógica razonable puede hallarse en falta.<sup>205</sup>

Béla Balász, referencia ineludible del *close-up*, supo leer el porte epistémico del acontecimiento ‘desintegración’ al decir que el cine es

el equivalente del renacimiento del rostro humano, pues nos enseñó a mirarlo nuevamente con propiedad, sea vastamente magnificado sea quebrado en sus componentes individuales.<sup>206</sup>

<sup>205</sup> EPSTEIN, Jean, “A segunda realidade, segunda razão” en *El cine del diablo*, *Op. Cit.*, p. 124.

<sup>206</sup> Citado por FABER, *Ibid.*, p. 7.



Volvamos al pionero Smith que continuó con la tendencia<sup>207</sup> de escudriñar lo natural privilegiando insectos sin escapar por ello del color de Eros, como puede verse en su película *As Seen Through the Telescope*,<sup>208</sup> donde el observador lascivo acaba siendo cazado. Una lección precoz de narrativa fílmica, un cuento en tres tomas. Considerado como la primera erotización del *close-up*, es la ilustración de Michel Foucault y su observador observado.

No sorprende que la serie de películas francamente *voyeuristas* que marcan el cine en sus inicios y que constituyen un género, las películas de *voyeurismo*, hayan utilizado sistemáticamente la aproximación de la cámara al actor o al objeto filmado. La proximidad fue aumentando en el suceder de los dispositivos, desde el cinematógrafo al kinestoscopio, el *in crescendo* contaba con un visor de ampliación, una lente de encuadre a través de la cual el ojo del espectador podía posicionarse en la escena.<sup>209</sup> El recorte de un telescopio, el visor de un microscopio, una lupa, servían para justificar lo inédito del punto de vista para nada familiar al espectador. Recordemos aquí la conocida definición de Friedrich Schelling que Freud cita en la investigación que nos convoca: “*Unheimlich* sería todo lo que debía haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado”.<sup>210</sup>

Nos interesa este dispositivo extraño que seduce a la luz para hacerla ingresar en su trampa, que la fija en nitratos de plata o, según el gusto de la época, en

---

<sup>207</sup> SMITH, George, *Spider's Web* (Reino Unido, 1900), donde se asocian cine, microscopio y araña. BOOTH, W. R., *Cheese Mites or, Lilliputians in a London Restaurant* (Reino Unido, 1901), es la ironía que posee valor epistémico al poner en evidencia los ácaros de un plato de queso que un científico se dispone a comer. Después parodiado por la autora del primer manual de cinematografía en 1897, *The Unclean World*, HEPWORTH, Cecil (Reino Unido, 1903). Nótese que también fue un inglés el primero a asociar la cámara fílmica y el microscopio, Martin Duncan hizo en 1903 la serie *The Unseen World* inquietando a las audiencias con lo nunca visto del reino animal.

<sup>208</sup> SMITH, George, *As Seen Through the Telescope*, (Reino Unido, 1900, 0'42) en <http://goo.gl/aYcmj>. Última visita: 22 de agosto de 2013.

<sup>209</sup> MACHADO, Arlindo, *Pré cinema e pós cinemas*, Campinas, São Paulo, Papirus, 1997, p. 126.

<sup>210</sup> FREUD, Sigmund. “Lo siniestro”, *Op. Cit.*, p. 2487.

semiconductores complementarios de óxido metálico, y que manipula y controla la oscuridad que la acompaña.

La estructura básica de las películas *voyeuristas* de los cinco primeros años del cine se apoya en una mirada móvil, desprendida del cuerpo, que oscila entre tomas objetivas y subjetivas. Vemos alternativamente a alguien que mira y lo que mira. Smith nos condujo hasta los dispositivos que suplementan la mirada, la nuestra y la del personaje. Los dispositivos funcionan como articuladores, como interfazs diríamos hoy, entre ambas tomas. Surge aquí el embrión de dos elementos retóricos fundamentales para la futura linealización de la narrativa: el primer plano, el *close-up* como aproximación al detalle, y la visión subjetiva. Para el historiador brasileño Arlindo Machado este binario constituye el sintagma básico del cine. “El ‘pecado original’ del *voyeurismo* está en la base del propio dispositivo técnico del cine [...]”<sup>211</sup>

Machado analiza la apelación erótica de la aproximación a la escena que el kinetoscopio proporciona. Retirado de la posición “caballero de la platea”, el espectador, de pie, entra en contacto con los personajes de la escena y se confunde con el propio ojo de la cámara. Ver lo prohibido hace que las actrices le devuelvan los guiños cómplices usuales en la época.

Las películas de *voyeurismo* introducen un artificio consagrado, la máscara negra, que rodeaba la imagen y constituía el epítome del *close-up*. Ella nació como un recurso pedagógico para avisar al espectador desprevenido sobre la entrada en zona desconocida o ¿era el color de Eros lo que máscara quería transmitir? Ambiguo, indecible, como todo lo que concierne a lo *Unheimlich*, casi un oxímoron en su misma definición, la respuesta elimina el principio aristotélico de la no contradicción. La máscara negra del agujero de la cerradura realiza una suerte de corrupción<sup>212</sup> del sintagma básico. Ella no es un dispositivo óptico de

---

<sup>211</sup> MACHADO, Arlindo, *Máquina e Imaginário: O desafio das Poéticas Tecnológicas*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2001, p. 220.

<sup>212</sup> MACHADO, Arlindo, *Pre-cinemas & Pos-cinemas*, Campinas, São Paulo, Papirus, 1997, p. 129.

ampliación, no magnifica visualmente la escena pero en cambio anuncia que un sujeto se aproxima y pone el ojo en un agujero que no le está en principio destinado. Nacen aquí las críticas que hasta hoy sientan al *close-up* en el banco de los reos: profanador de lo íntimo.

El derecho al secreto traza la frontera de lo íntimo dice Wajcman, y alrededor de esta frontera violada se engendra lo inquietante de lo familiar. Si la sombra es “el lugar mismo del sujeto”<sup>213</sup> y el cine es luz, cámara y acción, lo que nos hace ver es objeto y no más sujeto. “Solo hay sujeto si este puede no ser visto.”<sup>214</sup> El plano subjetivo es exactamente la presentación del objeto mirado. La acción consiste en dar a ver lo que permanecía oculto en términos del deseo de saber y de dar a ver lo que debería permanecer oculto en términos de la vida erótica.

El efecto de extrañamiento es tan viejo como el cine, y figuras como Georges Méliès<sup>215</sup> salieron, sin metáfora, cortando cabezas<sup>216</sup> desde el inicio del cine, revelando una vocación que debería permanecer oculta. Machado demuestra que las conquistas visuales del kinetoscopio rápidamente fueron asimiladas por el cinematógrafo y una vez arrancada esa figura por medio de la luz, del prisma del cine, no hemos dejado de volver a verla.

La película *A Search for Evidence*, de Wallace McCutcheon y G. W. Bitzer (1903, 3'), que impresiona por su perennidad, no llega a ser un argumento pero sí una escena universal que no deja de asombrar al cine hasta hoy en día. La máscara negra amplía metafóricamente la visión de la mujer traicionada que busca en un pasillo de hotel la evidencia de su tormento. Cada vez que se inclina para espiar, un corte anuncia la presencia de un sujeto, hasta que, finalmente, en un ojo de

---

<sup>213</sup> WAJCMAN, Gérard, “La regla del juego”, Avance en Revista digital *Consecuencias*, Buenos Aires, abril, 2008, <http://goo.gl/XNX6Db>. Última visita: 6 enero de 2014

<sup>214</sup> *Ibid.*

<sup>215</sup> MÉLIÈS, Georges, *Le mélomane* (Francia, 1903, 3') *L'homme à la tête en caoutchouc* (Francia, 1901, 2'31).

<sup>216</sup> ¿Por qué nos divierte cortar cabezas? Pregunta lacaniana que Calígula representa en su forma más pura: que el pueblo romano tenga una única cabeza para poder cortarla de un solo tajo.

cerradura encuentra el objeto de su padecer: los objetos, él y ella, la otra. Machado lee en Tom Gunning la presencia punitiva del detective que la acompaña como el indicio de una incipiente narrativa que mediatiza el inmediatez escópico con el deseo de saber y de castigar, no al *voyeur* sino al infiel.

Las películas *voyeuristas* repiten sus encuadres, usan otras películas para mostrar lo que hay adentro del espacio violado, el personaje permanece confinado al cubo escénico y muchas veces interpelando al espectador aunque, paradójicamente, no hay más allá de lo visible. Todo este abuso de mirada no está al servicio de una narrativa sino que ofrece un atajo directo a la satisfacción escópica más llana.

En esa primera época las contradicciones se multiplican, no hay concordancia de las posiciones del sujeto que mira con las posiciones de la cámara, no hay mirada oblicua que permita distinguir campos ni hay *raccord*, como observa Machado.

La potencia simbólica de los dispositivos de interfaz se cuele por cualquier agujero por donde pueda pasar la luz, hendidia, persiana, un agujero en un tejido, un caño. Como concluye Machado, a quien no podemos menos que seguir al pie de la letra, cualquier instrumento de visualización que pueda justificar la aproximación de la cámara y la inserción de un *close-up* deviene contaminado por esta nueva mirada.

La primitiva iconografía de las máscaras negras desaparece en pocos años no solo porque se educa el ojo sino porque también hay un cambio en las profundidades del gusto, como gusta llamarlo Jacques-Alain Miller. O, para decirlo de otro modo, porque son las maneras de gozar que a fuerza de violar fronteras acaban irremediabilmente modificadas.

Los cortes pasan a ser secos y sin artificios; se pasa de los planos objetivos a las tomas subjetivas en *close*. Veamos qué acontece en *The Gay Shoe Clerk* (1903)<sup>217</sup> de otro inglés, Edwin Porter, cuando los artificios ya no operan y es la sola mirada del personaje la que cose los planos y genera la aproximación satisfactoria, directa.

---

<sup>217</sup> PORTER, Edwin, *The Gay Shoe Clerk* (Reino Unido, 1903) en <http://goo.gl/rsjHOa>. Última visita: 10 de octubre de 2014.

Dos mujeres entran en un negocio de zapatos. El vendedor percibe que una de ellas se levanta sutilmente la falda. *Close* para el tobillo. El macho encendido la coge y le estampa un beso mientras la otra mujer le pega con un paraguas.

La transición entre los planos también será progresivamente sofisticada y el mérito será de la elaboración del montaje junto con la aparición de lo oblicuo, lo angular, lo parcial, lo fragmentado de cualquier punto de vista. La acción se escapa del encierro del cuadro único.

La decadencia del encuadre frontal revela cambios epistémicos profundos que afectan la relación del sujeto que mira con el objeto mirado. El descentramiento filosófico del sujeto provocado por la teoría de la relatividad de Einstein, el principio de incerteza de Heisenberg, la determinación material de la conciencia descubierta por Marx, la herida narcisista infringida por Freud al descubrir que el sujeto se desconoce y padece de inconsciente, el sujeto urbano traumatizado de Walter Benjamin, vagando sin lugar por esta especie de *Gotham City* generalizada en que vivimos, son acontecimientos que ayudan a entender por qué el cine precisa desarrollar una coreografía de miradas y ya no más una sola, frontal que se reserva al espectador apoltronado a distancia prudente de lo real.

El historiador Jonathan Crary<sup>218</sup> detecta el nihilismo visual desde Goethe y Schopenhauer y señala la pérdida de los poderes apodícticos de la experiencia visual antes de la invención de la fotografía. La propia verdad que se pretende arrancar a lo real sale complejizada de este rodeo.

## 2.2. El íntimo animal

Jean Painlevé, fundador del Instituto de Cinematografía Científica, prefería un cine que dilatase el tiempo, que hiciese poética con microscopios, yendo más allá de lo bello, desbordando la figuración. Nos puso frente a frente con la alteridad de otras especies solo para crear una familiaridad que nos inquietase. El

---

<sup>218</sup> CRARY, Jonathan, *Op. Cit.*, p. 32.

documental que hace dos años se dio a conocer en varios festivales internacionales, *Leviathan*, de Lucien Castaing-Taylor y Véréna Paravel (Estados Unidos, 87'), es un homenaje visceral a las lecciones epidérmicas y sonoras del maestro Painlevé. Closes corporales, cámaras baratas (GoPro) para los directores, para los cascos de los pescadores, atadas en pilares de madera sumergidos, multiplicaron el efecto inquietante de planos detalle de un cine de inmersión sensorial. "Cuando la mayoría de los documentales aprecia la claridad, este atestigua el poder del extrañamiento."<sup>219</sup>

La presencia maciza de los animales en este capítulo obedece no solo al hecho de su familiar alteridad sino también al cine en tanto arte del movimiento. "Pero de todas las artes, parece que es el cine, en tanto que es el arte del movimiento, el que ha encontrado su doble en el animal desde sus orígenes."<sup>220</sup>

Los animales y el hombre se emparentan en el cine. Los créditos de apertura de *Relatos salvajes* de Damián Szifron (Argentina, 2014), que identifican cada actor con un animal salvaje, lo ponen en evidencia como si ambos fueran equivalentes para la estúpida indiferencia de la máquina. "La humanización integral del animal coincide con una animalización integral del hombre",<sup>221</sup> dice Giorgio Agamben, quien formula la inquietante pregunta de voluntad profanadora: ¿Dónde termina el animal y comienza el hombre?

En la lectura de Hegel que hace Kojève, el hombre no es, en efecto, una especie biológicamente definida ni una sustancia dada de una vez y para siempre; es, más bien, un campo de tensiones dialécticas

---

<sup>219</sup> LIM, Dennis: "Where most documentaries prize clarity, this one attests to the power of estrangement", en "The Merger of Academia and Art House", *The New York Times*, 31 de agosto de 2012, en <http://goo.gl/zewHsu>

<sup>220</sup> BERNE, Marie, "Non pas cobaye mais vedette: gros plan sur l'animal vivant chez Jean Painlevé", *Studies in French Cinema*, 14:3, pp. 216-231, en <http://goo.gl/EthDzH>. Última visita: 3 de febrero de 2015. La expresión *vedette* pertenece a Étienne Souriau, profesor de estética en la Sorbonne desde 1941, en su artículo "L'Univers filmique et l'art animalier", de 1956.

<sup>221</sup> AGAMBEN, Giorgio, [1942] *Lo abierto: el hombre y el animal*, Valencia, Pre-Textos, 2005, p. 142.

ya cortado por cesuras que separan siempre en él —al menos virtualmente— la animalidad ‘antropófora’ y la humanidad que se encarna en ella.<sup>222</sup>

En el cine se puede dotar de conciencia al animal y privar de la palabra al humano. Por primera vez, la representación imaginaria y narrativa del animal y del humano son equivalentes. La presencia de los animales en la pantalla es inquietante y generalizada desde sus inicios, ya sea en la pantalla mínima de un microscopio ya sea en las grandes proyecciones. Esta presencia pone en escena la diferencia, nos hace ver otra cosa de la que somos. El animal introduce la dimensión de lo Otro pero de un Otro que vive al lado, con la familiaridad inquietante que otra reciente película argentina *El hombre de al lado*, de Mariano Cohn y Gastón Duprat (Argentina, 2009, 103’), supo dramatizar.

En el cine el animal es un operador de diferencia, dice Francesco Pitassio, que nos recuerda la presencia del animal en las cronofotografías de Étienne-Jules Marey y otra intrigante pregunta que ha hecho historia: ¿Es que hay algún momento en el que las cuatro patas del caballo están en el aire? El cine como pregunta por el movimiento de los seres.

Es curioso que desde el uso del microscopio solar hasta la invención de la fotografía haya llevado tanto tiempo realizar el anhelo de registrar, almacenar decimos hoy, lo que este aparato ofrecía de inusitado a la visión desnuda.

La microfotografía con su pertinaz penetración de las apariencias se sirvió de su clarividencia técnica para arrancar de la invisibilidad una variedad de seres vivos, fundamentalmente animales y plantas que a partir de este acontecimiento dejaron de ser tan desemejantes.

Los animales guardan secretos dirigidos al hombre, piensa John Berger<sup>223</sup> cuando se pregunta por qué los miramos. Somos parecidos y distintos o, en nuestros

---

<sup>222</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>223</sup> BERGER, John, “Por qué miramos a los animales?” en *Mirar*, Barcelona, Ediciones de la Flor, 1998, p. 14.

términos, familiares y extraños. Otra vez Roger Caillois y su atmósfera surrealista de psicastenia legendaria: “El cuerpo busca verse desde un punto cualquiera del espacio, del espacio negro, allí donde no se puede colocar cosas. Él es semejante, no semejante a algo sino simplemente semejante”.<sup>224</sup>

Los animales fueron el primer objeto no solo de la pintura sino de la mente cinemática, como hemos visto en las cuevas prehistóricas. Entre ellos, las *stars* son los insectos pues se prestan dócilmente a encarnar los efectos inquietantes de la escala y atraen a la cámara desde su invención. Infinitamente minúsculos, a veces imperceptibles, familiares, vecinos frecuentemente insospechados, cuando son magnificados por el ángel óptico inmediatamente nos afectan.

Hoy en día, los insectos ganan un lugar protagónico en una ontología de formulación extraña que pretende pensar *insects as media*,<sup>225</sup> contrariando las aproximaciones excesivamente humanistas de lo real que dejan escapar la metamorfosis como atributo fundamental del ser. La invención surgida de la inmersión en un contexto, la secuencia de ritmos, repeticiones y respuestas, sus antenas que combinan encuentros y acciones atraen reflexiones sobre nuestro *Umwelt* de nuevas tecnologías.

Es curioso y siniestro a la vez que uno de los primeros registros de *close-up* micrográfico sea el de la mosca llamada *Grey Drone-Fly*.<sup>226</sup> El mensaje llega a destino hoy cuando leemos que el *drone*, que originalmente comparte su raíz con la palabra drama, nombra una mosca que se mimetiza con un zángano y es el regalo de la Navidad de 2014 más comprado en Estados Unidos. Existen

---

<sup>224</sup> CAILLOIS, Roger, *Le mythe et l'homme*, París, Gallimard, 2002, p. 111.

<sup>225</sup> CUSHMAN, Jeremy, “The Insect Technics of Rhetoric: Review of Jussi Parikka’s *Insect Media*”, *Enculturation. A Journal of rhetoric, writing and Culture*, octubre, 2010, en <http://goo.gl/LUjkYz>.

<sup>226</sup> HOOKE, Robert, *Micrographia, or Some Physiological descriptions of minute bodies made by magnifying glasses*, Royal Society of London, 1665. “Hooke seemed enamored with the white feather-winged moth, calling it a ‘pretty insect’ and ‘a lovely object both to the naked Eye, and through a *Microscope*.”, en <http://goo.gl/PRbP84>. Última visita: 2 de Julio de 2014.



cincuenta y seis tipos de *drones* predadores y su fabricación y venta está fuera de control.<sup>227</sup> Dos años atrás había ochocientos y cincuenta y seis registrados. El ojo absoluto puede volar horas seguidas y estar equipado con misiles o simplemente penetrar en el dormitorio de la amada, como el *Peeping Tom* (*El fotógrafo del pánico*, 1960) de Michael Powell no podría haber soñado.

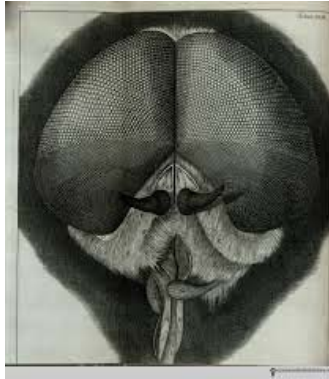


Figura 20. *Grey Drone-Fly*, micrografía, Robert Hooke, 1665.

Salvador Dalí y Luis Buñuel no se resistieron a dar un *close-up* de la calavera que nombra la mariposa nocturna en *El perro andaluz*<sup>228</sup> así como dejaron inmortalizado el *close-up* bíblico de “ojos para no ver” con el corte de navaja. Las hormigas de un sueño de Dalí también se hacen presentes.

La *Mothlight* de Stan Brakhage<sup>229</sup> es un homenaje a *El perro...* y a su título descartado: “Es peligroso asomarse al interior.”<sup>230</sup> Se trata del collage de las alas

---

<sup>227</sup> Información del International Institute for Strategic Studies (<http://goo.gl/HqUqDL>) aparecida en *The Guardian*, agosto de 2012, en <http://goo.gl/2ieldc>. Última visita: 10 de noviembre de 2014.

<sup>228</sup> BUÑUEL, Luis y DALÍ, Salvador, *El perro andaluz* (1929, 15'29).

<sup>229</sup> BRAKHAGE, Stan, *Mothlight* (Estados Unidos, 1963, 4'), en <https://goo.gl/a8oVhS>

<sup>230</sup> SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *Luis Buñuel*, Madrid, Cátedra, 2004, 4ª ed., p. 64.

de la famosa mariposa nocturna, cabeza de la muerte, hojas y desechos entre dos tiras de cinta perforadas, rodado por un proyector de 16 mm.



Figura 21. *Mothlight*, Stan Brakhage, Estados Unidos, 1963.

*El silencio de los corderos* consagra la mariposa de la muerte al homenajear el montaje de *El perro andaluz*, dándole el lugar de la boca robada y al reproducir el *In Voluptas Mors* de Dalí y Philippe Halsman (1951).

Además de dedicarle el cuento *The death of the moth* (*La muerte de la polilla*), Virginia Woolf usaba el pronombre personal *He* para nombrar el insecto que le era extrañamente familiar pues revolotea en toda su obra como mensajero de su único vicio inútil, según dijo, el suicidio.

Hilda Doolittle, poeta y cinéfila, amor de Ezra Pound, que escribía sobre cine en la legendaria *Close-up*, asoció a Freud, su analista y maestro, con la mariposa de la muerte que avistó en su consultorio: "Su pensamiento golpea en mi cabeza, como una mariposa calavera; él no es la esfinge y sí la mariposa esfinge, la mariposa calavera. No es de admirar que esté asustada. Dejo la muerte entrar por la ventana. Si no dejo el intelecto vidrio-de-ventana-fino-como-hielo proteger mi alma o mis emociones, dejo la muerte entrar."<sup>231</sup>

---

<sup>231</sup> DOOLITTLE, Hilda, "Adendo" (2 de marzo de 1933) en *Por amor a Freud*, edición digital, Río de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2012, p. 115.

El *scarabæus caput hominis* del cuento de Edgar Allan Poe (1843) viene revoloteando el anuncio de la muerte hasta hoy,<sup>232</sup> realizando la función mensajero que Berger atribuye a los bichos. Jean Painlevé<sup>233</sup> abrazó un pulpo a una calavera de soldado en un drama neozoológico y, como en Poe, lo que está en cuestión es la familiaridad inquietante, un ojo demasiado humano, la semejanza mórbida, la misma que la poesía siempre encuentra entre las bestias, las flores y las bellas. La revista digital *Transit* dedica un número rico en referencias a *Los animales y el cine*, fiel a los otros desvíos que le interesan.<sup>234</sup>



Figura 22. *La pieuvre*, Jean Painlevé, París, 1927, 13'.

No es extraño que el director de fotografía Stuart Dryburgh diga de Nicole Kidman en *The Portrait of a Lady* (*Retrato de una dama*) de Jane Campion: “Por momentos se mueve como un animal asustado, y lo único que hacíamos era seguirla con el objetivo, casi como si estuviéramos filmando un documental sobre la vida salvaje.”<sup>235</sup>

---

<sup>232</sup> MOGUILLANSKY, Alejo y SANDLUND, Fia-Stina, *El escarabajo de oro* (Argentina, Suiza, 2014, 100’).

<sup>233</sup> PAINLEVÉ, Jean. *Science is Fiction: 23 Films by Jean Painlevé*, DVD, Criterion Collection, 2009. Fragmento disponible en <http://goo.gl/RjLBSc>

<sup>234</sup> VV.AA. Re/visiones, Especial “Los animales y el cine”, en *Transit: Cine y otros desvíos*, Barcelona, 2013, en <http://goo.gl/QSxoRH>. Última visita: 3 de agosto de 2014.

<sup>235</sup> ETTEDGUI, Peter, “Entrevista a Stuart Dryburgh”, en *Directores de Fotografía. Cine*, Barcelona, Océano, 1999, p. 157.

Max Ernst formaliza en su *Más allá de la pintura* de 1948 lo que no es más que un homenaje a Isidore Ducasse, el conde de Lautréamont, quien se alimentaba de las imágenes de Hieronymus Bosch y Giuseppe Arcimboldo, y de las alquimias de Jonathan Swift, Alfred Jarry, Arthur Rimbaud y otros etcéteras.

La dadaísta Hannah Höch (1889-1978) insistía en hacer aparecer escarabajos de azabache en sus fotomontajes y con su cuchillo afilado produjo magnificaciones inolvidables. Su compatriota y también ironista John Heartfield se apoyó en la mariposa nocturna como mensajera del nacionalsocialismo en un fotomontaje que mereció el comentario de Walter Benjamin. El collage es maestro en perturbar la consistencia de las identidades ya que combina realidades inconciliables mostrando uno de los resortes fundamentales del efecto de lo inquietante familiar.



Figura 23. *Metamorphose*, John Heartfield, 1932.

El reciente *Black Thursday*,<sup>236</sup> de Gabriel Barcia-Colombo, apunta con el microscopio a hombreritos de negocios cosificados como mariposas provocando efectos colosales con medios sencillos.

---

<sup>236</sup> BARCIA-COLOMBO, Gabriel, *Black Thursday* (2010, 20”), en <http://goo.gl/O5Oro4>. Última visita: 6 de noviembre de 2014.



Figura 24. *Black Thursday*, Gabriel Barcia-Colombo, 2010.

Una expresión poética de lo sencillo fue alcanzada en 1913 por el pionero polaco Vladislav Starévich en la animación *stop motion La navidad de los insectos*<sup>237</sup> y una familiaridad inquietante con los animales en 1930 en su primer largometraje *The Tale of the Fox*<sup>238</sup>, basado en la fábula de Goethe, *Reineke Fuchs* (1794), un reino vegetariano donde solo el rey puede comer carne dos veces por semana.

El mismo efecto puede ser creado a partir de combinar imágenes semejantes pero no idénticas y, en su pequeña diferencia, extrañarnos. Jean Painlevé en 1930 revela cuán parecidos somos a una langosta. La magnificación no precisa usar dos elementos. Solo uno inusitadamente grande crea el efecto de lo familiar devenido inquietante. Las monedas ampliadas de la revista *Documents*, dirigida por Georges Bataille, que en cada número rebalsa de partes malditas. El dedo mayor de un pie de Jacques-André Boiffard, el escarabajo de Poe que esconde una calavera, la grieta de la casa de Uscher.

---

<sup>237</sup>STARÉVICH, Vladislav, *La navidad de los insectos* (1913, 6'30) en <https://goo.gl/Q5WEVH>. Última visita: 10 de marzo de 2015. Última visita: 20 de noviembre de 2014.

<sup>238</sup> STARÉVICH, Vladislav, *The Tale of the Fox* (1930), en <https://goo.gl/4ibvTA>. Última visita: 10 de marzo de 2015. Un detalle interesante: la mujer de Lacan, Sylvie Bataille, da voz al conejo.



Figura 25. *Le gros orteil*, Jacques-André Boiffard, 1929.

La atracción fatal de la mantis religiosa<sup>239</sup> de Caillois parece haber marcado toda una generación y su enigma es descifrado por Lacan a propósito de la angustia cuando no por casualidad aborda lo *Unheimlich* freudiano, como dijimos anteriormente. No olvidemos la caza de Joan Fontcuberta con sus ampliaciones de insectos aplastados contra el parabrisas de su automóvil, en *Constelaciones* (Barcelona, 1993).

Ingmar Bergman usa una polilla testaruda que se golpea a sí misma contra una ventana en *Pasión* (1969) para imaginarizar el laberinto sin salida de la relación entre los sexos. La mosca de la apertura de *C'era una volta il West (Hasta que llegó su hora)* de Sergio Leone, inesperadamente atrapada en el cañón del revólver, concentra en sí la acción dramática; imponderable que vuelve a renacer en *Kill Bill I*, donde Quentin Tarantino la hace encarnar el lugar de agente del retorno de la muerte, mosquito vivificador del goce del cuerpo por excelencia.

### 2.3. El cuerpo sale del *close*

El cuerpo que goza es por definición fragmentado. Freud lo recortó en zonas que llamó erógenas, de las cuales la piel es la más extensa. El más profundo de los

---

<sup>239</sup> CAILLOIS, Roger. "La mante religieuse" en *Minotaure* n.5, París, 1934, pp. 23-26.

órganos según el poeta Paul Valéry. El resto se organiza alrededor de los orificios por donde el goce se cuela: la boca, los ojos, los oídos, el ano, los senos. Un cuerpo anatómico robado por el goce que lo deja de ahí en más insaciable. La red de los sentidos se hilvana con el goce del cuerpo y vale la pena recordar la definición que forjó el escritor brasileño João Guimarães Rosa: “Una red es un montón de agujeros enlazados por hebras”.<sup>240</sup>

El cine de John Casavettes puede ejemplificar la definición del poeta. Un cineasta de la no relación<sup>241</sup> pero al mismo tiempo un mago que muestra como la no relación solo se da entre nosotros. “Estar juntos solo hace sentido cuando escapa al sentido”.<sup>242</sup>

Los primeros planos de Casavettes enlazan una presencia a la otra y así subrayan la importancia de lo que los espectadores no pueden ver: la distancia requerida por la relación. Con los primeros planos que se personalizan se establece un modo de relación sin relación, la relación no está realizada, el móvil sí se realiza en acto. El *close* sirve para permitir a los personajes estar juntos al estar separados y evitar que uno de los dos se destaque o se aísle. Gilles Deleuze ya dijo que con Casavettes forma parte del film interesarse por la gente más que por el film, para que la gente no pase del lado de la cámara sin que la cámara haya pasado del lado de la gente.

---

<sup>240</sup> GUIMARÃES ROSA, João, “Aletria e Hermenêutica”, en *Tutaméia (terceiras estórias)*, 6ª ed., Río de Janeiro, Nova Fronteira, 1985, p. 14.

<sup>241</sup> LACAN, Jacques, «Séminaire Lumière! Le Malentendu», 10 de junio de 1980, *Ornicar?* n° 22/23, primavera 1981, Lyre, París, Navarin, p. 13: “El fracaso de la representación acabada de sí mismo, herida palpitante del ser, se extiende a la relación sexual que no hay. El agujero negro del universo particular de cada uno, implica que no hay relación sexual para los seres hablantes”. Este traumatismo de origen, este malentendido, *troumatisme* en su versión neológica, esta noche del trauma, no deja de evocar la noche del mundo que Hegel relaciona a las fantasmagorías de Robertson relatadas por Andriopoulos ya citado. Otra manera prosaica de decirlo se le atribuye al legendario torero Rafael Guerra “No puede ser y además es imposible”, citado por Fontcuberta en entrevista.

<sup>242</sup> RUGO, Daniele, “Contrapuntal Close-up: The Cinema of John Cassavetes and the Agitation of Sense.” *Film-Philosophy*, 2012, pp. 183-198, en <http://goo.gl/57aYzf>. Última visita: 8 de noviembre de 2014.

Es así en *Shadows* (1959) y en *Faces*.<sup>243</sup> De los cuerpos debe surgir la imagen y de los cuerpos también nace la provocación del *close*. El tono provocador fue inmortalizado por Gloria Swanson y su “*All right Mr. De Mille, I'm ready for my close-up*”.

Otra escena cinematográfica sublime en el sentido kantiano leído por Lacan —el punto más elevado de lo que está abajo<sup>244</sup> proporcionado por la personalización del detalle—, ha sido creada por Agnès Varda, en *Jane B. par Agnès V.* (Francia, 1984), inundando de moscas las manos de Jane Birkin, Venus y Maja desnuda. “*La beauté m'enmerde*”, dice la Birkin, aunque las moscas lo hagan innecesario, ellas hacen el trabajo del desecho de lo bello. Si Cassavettes se acerca al rostro, Varda busca a través del macro la piel, “*ce qu'il a de plus profond en l'homme*” de Valéry<sup>245</sup>.

El *close-up* es tragedia anatómica en el cine de Agnès Varda, a quien el encuentro de lo bello con la muerte siempre la asombró, desde *Cleo de 5 à 7* (Francia-Italia, 1971, 1'30). Una vez que se arma de una cámara digital, Varda cae en los autorretratos,<sup>246</sup> de ella y de sus espejos, y no cesa de mostrar lo que debería permanecer oculto, ya frecuentado por su cámara analógica y su impresión en la oscura piel de la película.

Ya en su película *Les Glaneurs et la Glaneuse* (*Los espigadores y la espigadora*, Francia, 2000, 83') el espejo se equivoca, yerra, pues hay vegetales y minerales, muros leprosos, patatas, calabazas, limones, coles, árboles, que sin pasar por la

---

<sup>243</sup> DELEUZE, Gilles, *La imagen-tiempo*, *Op. Cit.*, p. 207.

<sup>244</sup> LACAN, Jacques, [1972-1973] *El Seminario, Libro 20, “Aún”*, *Op. Cit.*, 1981, p. 21.

<sup>245</sup> VALÉRY, Paul, *L'Idée fixe*, París, Gallimard, 1946.

<sup>246</sup> El cine de auto escritura como lo llama BRIOUDE, Mireille, en “Varda à fleur de peau. Vieillesse et cinécriture”, en *Vieillir féminin et écriture autobiographique*, KEILHAUER, Annette (ed.), Francia, CRLMC, p. 231.



especularidad nos dejan leer la piel de la Cosa. “La película es reemplazada por el contacto directo con la piel, superficie o carne, toda impresión es objetivada.”<sup>247</sup>

En 1958 la joven Varda hizo su ópera, o mejor, oda al primer plano que ya es todo su cine de superficies. *L'opera-mouffe*<sup>248</sup> es un ejemplo prínceps del escrutinio antinatural de lo natural erotizado.

Mireille Brioude en su artículo sobre la *cinescritura* de Varda dice que estos seres diversos de *La Glaneuse...* sustituyen la piel. Metáforas dilatorias, las llama. A no ser que definamos el cine como arte de la dilación, esta sustitución que Varda produce resuena profundamente en su aficción, su ética fílmica, que va desde la caricia de sus primeras películas hasta la penetración confesa de las últimas. *Postfilmum ou patate sublime, patate ultimo*<sup>249</sup> y el ciclo de vida y muerte de las patatas retomado en su *Cultivo del envejecimiento*.



Figura 26. *Y a pas que la mer*, Musée Paul Valéry,

---

<sup>247</sup> *Op. Cit.*, p. 231.

<sup>248</sup> VARDA, Agnès, *L'opera-mouffe* o *Diario de una mujer embarazada* (Francia, 1958, 17').

<sup>249</sup> VARDA, Agnès, *Les Glaneuses et la Glaneuse*, DVD, París, 2002.

Un espacio alrededor de las imágenes de lo real dice Varda,<sup>250</sup> cuando comenta la fotografía del apretón de manos de Joan Fontcuberta,<sup>251</sup> una de sus mentiras. En ese lugar podemos alojar por unos instantes, pues es siempre fugaz, lo familiar inquietante. Su ultimísima exposición es en el National Media Museum, en Bradford, y se llama *Stranger than Fiction. Joan Fontcuberta*.

Las arrugas, las cicatrices,<sup>252</sup> los moretones, las venas, las verrugas, los años de las manos, el paso de un sarcoma. El ojo que criba el mundo encarnado en el objetivo penetra hasta el centro de los objetos a los que apunta para elegir mejor. El cine, pensaba Antonin Artaud, puede querer “[...] llevar la experiencia hasta el extremo y proponernos no solamente ciertos ritmos de la vida corriente, tal como los reconocen la vista y el oído, sino los encuentros oscuros y lentificados de lo que se disimula bajo las cosas, o las imágenes aplastadas, pisoteadas, distendidas o espesas de lo que se agita en las profundidades de la mente.”<sup>253</sup> La vejez de la zona erógena más extensa y profunda de los seres, la historia de la piel, hace posible su darse a ver/tocar gracias al *close-up*.<sup>254</sup>

La cualidad táctil<sup>255</sup> de la experiencia cinematográfica obedece a su proximidad extrema con el espectador. Lo que Benjamin llama la capacidad aisladora de la

<sup>250</sup> VARDA, Agnès, *Une minute pour une image* (Centre National de la Photographie, FR3, 1993, 1’54) en <https://goo.gl/F3a1qP>. Última visita: 2 de marzo de 2015.

<sup>251</sup> FONTCUBERTA, Joan, *Photobolsillo*, Barcelona, La Fábrica, 2014.

<sup>252</sup> EPSTEIN, Jean, *Finis terrae* (1929), otra vez un pulgar como en Boiffard pero de la mano sangrante de un pescador. SCORSESE, Martin, *After hours* (1987, 1’35), la cicatriz inminente, en futuro anterior, de Marcy Franklin y el cuerpo con pecas de Kiki Bridges, el trauma del protagonista, tres personajes obcecados con quemaduras. *Gangs of New York* (2002), los amantes Jenny y Amsterdam comparan cicatrices.

<sup>253</sup> ARTAUD, Antonin, *El cine*, Madrid, Alianza, 1994, p. 29.

<sup>254</sup> Un ejemplo final de lo orgánico inquietante, esta vez del interior del cuerpo en plano detalle, puede verse en *Da Vinci*, de Yuri Ancarani (2012, 25’), premiado en el Festival IndieLisboa 2013.

<sup>255</sup> BENJAMIN, Walter, [1936] “La Obra de Arte en tiempos de su Reproducibilidad Técnica”, en *Illuminations. Essays and reflections*, Nueva York, Schocken, 1968, pp. 217-251.

cámara lo reúne nuevamente con Lacan y su afirmación de que el objeto es correlativo a un *pathos* de corte. Doanne lo sigue cuando le atribuye al *close-up* el poder de suscitar una intimidad tangible.<sup>256</sup> La australiana Laura Marks ha trabajado la imagen háptica desde su primer libro sobre la piel del cine. Hoy se la cita para estudiar la experiencia óptica táctil de las melenas azabache y las melenas doradas que abundan en la historia del cine.

Si interesa rescatar esta dimensión táctil de la experiencia cinematográfica es porque plantea una firme objeción al sujeto falocéntrico reducido a un ojo como único sentido.

Si establecemos una homología entre la pantalla, la piel y la página, podemos demostrar que no es solo la voracidad del ojo lo que mueve el cine, puede más el ansia de proximidad, del toque, del pan del contacto, como decía Pablo Neruda. Nada más apropiado para la obsesión por el realismo que poder tocar “la huella del objeto dejada por medio de la luz”.<sup>257</sup> Este deseo gana estatus de causa según demuestran recientes investigaciones sobre la visualidad háptica.<sup>258</sup>

La subversión de la jerarquía de los sentidos encuentra su germen en el cine corporal de Jean Epstein.

La intensificación de las reflexiones sobre el poder multisensorial del cine que marcan la última década, los intentos de salir de la experiencia plana y chata de la pura pantalla, el *black mirror*, no solo ha llevado a una proliferación desmesurada de estudios sobre el primer cine, de cuando el cine envolvía al espectador atrayéndolo en sus múltiples sentidos, sino que también ha desafiado a la tecnología contemporánea<sup>259</sup> de la inmersión sensorial a activar otros sentidos

---

<sup>256</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>257</sup> BAZIN, André, *Op. Cit.*, p. 27.

<sup>258</sup> Se destacan Vivian Sobchak, discípula de Maurice Merleau-Ponty, y Laura Marks, lectora de Benjamin, Deleuze y Derrida; se organizan conferencias y *workshops* en diversas ciudades alrededor de la dimensión táctil del cine.

<sup>259</sup> O, como el bien decir de Josep Maria Català lo enuncia: “[...] las nuevas herramientas tecnológicas nos impelen a pensar cinematográficamente o quizá, mejor dicho,

más allá de los audiovisuales. Cine para un Otro espectador, dimensiones hiperreales, 3-D, *Odorama*, *AromoRama*, *Smell-O-Vision*, cine dinámico y otras sofisticaciones que invocan un cine para los cinco sentidos.

Nuevas temáticas discursivas, tecnologías temporales inéditas, ritmos visuales subversivos acusan el extrañamiento epistémico que un nuevo instrumento origina. La teoría encarnada en el instrumento genera herramientas que se diseminan aparejando la visión. La proliferación de patentes simultáneas en lugares diferentes del globo y la disputa de la paternidad de las invenciones tecnológicas así lo demuestran.<sup>260</sup> La combinación que hoy llamamos tecnociencia encuentra en el medio cinematográfico discursos exaltados y diatribas desde sus opacos inicios.

La distancia, la lejanía y la proximidad, lo sacrílego y lo iconólatra, la intimidad y la extrañeza con el objeto filmado ocupan las diversas teorías del cine. El movimiento acelerado, la detención, la parsimonia, los vuelos hacia delante y hacia atrás, la diferencia negada que crea la ilusión de continuidad cuando no la hay, el poder profanador del congelamiento del instante, el corte móvil, etc., son algunos de los objetos de reflexión provocados por la máquina, condición de posibilidad de este fenómeno cultural limítrofe que es el cine. Arte de la metamorfosis de fragmentos en fantasmas que retornan para atormentar a los vivos.<sup>261</sup>

---

poscinematográficamente, entendiendo que el prefijo pos no implica superación sino continuación ampliada y paulatinamente transformada”. CATALÀ DOMÈNECH, Josep Maria, (ed.) *El cine de pensamiento: Formas de la imaginación Tecno-Estética*, Universitat Autònoma de Barcelona, Universitat Jaume I, Universitat Pompeu Fabra, Universitat de Valencia, 2013, p. 5.

<sup>260</sup> En algunos medios académicos brasileños es conocida la supresión de los pioneros ingleses; una de las polémicas preferidas de los estudiantes es el punto cero de la historia del cine y la estéril rivalidad entre franceses y americanos. No podemos dejar de mencionar aquí el revelador documental de Wim Wenders sobre el bioscopio de *Los hermanos Skladanowsky* (1995, Alemania, 79’).

<sup>261</sup> MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & Pós-cinemas*. São Paulo, Papirus, 2011, p. 23.

## 2.4. Demasiado cerca, demasiado grande

Identificado por muchos como el alma del cine, el *close-up* no es dócil al concepto ni a la cronología como intentamos mostrar.

Cuando le hacen a Jean Renoir la pregunta por la diferencia absoluta del cine con otras artes dramáticas, responde dócilmente y sin dudar: “Es el *gros plan*”.<sup>262</sup> Renoir piensa que el *close-up* es extraordinario pues crea el punto brusco que mejor permite un lazo muy fuerte y misterioso entre el personaje en la pantalla y las personas en la sala.

A esta altura hay que decir que la verdadera inquietante extrañeza no está en lo que vemos sino en cómo lo vemos, allí habita el misterio. Un *close-up* (primer plano) significa tanto cerrar algo (*to close*) como aproximarse a algo (*close to*). Esta ambigüedad resuena en la aventura etimológica que Freud emprende con su *Unheimlich*. El secreto está en la fuente de lo familiar que, al mismo tiempo que configura su consistencia, hace de la familia una cápsula sin exterior. El encierro de lo familiar conforta e inquieta al mismo tiempo. Nada mejor que traer el vientre de la madre a la escena, tal como Freud lo hace.

También hay que volver a decir que el *close* es correlativo de un corte, operación que modifica nuestra posición frente a lo que vemos y a los que nos mira,<sup>263</sup> que son inconmensurables.

Lewis Carrol pone tres instrumentos a disposición del guarda de tren que escruta a Alicia, “para mirarla mejor”: un telescopio, un microscopio y un binóculo de ópera. Alicia no tiene billete. Es el capítulo “Looking-glass Insects” (“Insectos del espejo”) del mago de lo *uncanny*: “No pueden ser abejas, nunca nadie vio una

---

<sup>262</sup> SENGISSEN, Paul, [1971] *Interview avec Jean Renoir*, en “Les Artisans de la médiation”, Office de radiodiffusion-télévision française, en <http://goo.gl/uEvd8M>. Última visita: 12 de febrero de 2014.

<sup>263</sup> Solo para rescatar nuevamente el libro encantador de Didi-Huberman.

abeja a una milla de distancia”. De hecho eran elefantes, visión que la dejó sin respiración.

Paradójicamente, en ruso y en francés la palabra usada para *close-up* denota gran escala (*gros plan*), mientras que en inglés, español y portugués es la proximidad lo que está en juego. Mary Ann Doane<sup>264</sup> supo extraer las consecuencias de esta paradoja. El *close-up* es al mismo tiempo parte, detalle, fragmento y todo, todo lo que hay para ser visto por algún espectador, desgarrado de lo diegético, del sentido.

¿Es el *close-up* el portador, la imagen de lo pequeño, el minuto; o el productor de lo monumental, lo gigante, lo espectacular? Esta confusión —y el aparente colapso de las oposiciones entre detalle y totalidad, parte y todo, microcosmos y macrocosmos, la miniatura y lo gigantesco— es crucial en la operación ideológica del *close-up*, esa que lo hace una de nuestras mayores y potentes memorias del cine.

## 2.5. La oda de Epstein

Jean Epstein, en su magnífico artículo “Magnificación” escribe que un *close-up* extraído de la cadena, fuera de contexto, es monstruoso y encuentra allí el alma del cine.<sup>265</sup> No es el *close-up* tomado en la tríada filmante, filmado, espectador, debidamente articulado en una trama, sometido a una finalidad narrativa. Es el alma del cine cuando se encuentra solo, un S1 (significante Uno) separado de un S2 (otro significante) que retroactivamente fije su sentido. La cadena de significantes constituye el Saber y un significante es solo su objeción. El propio ser de la imagen y no su sentido es lo que se juega en la fotogenia. De allí que, según Epstein, siendo la experiencia príncips del *close-up*, no goce de buena fama epistemológica. Tal vez porque “Epstein era un gran propagandista de ese

---

<sup>264</sup> DOANE, Mary Ann, “The Close-Up: Scale and Detail in the Cinema” en *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, Brown University, 2003, p. 108.

<sup>265</sup> EPSTEIN, Jean, *Op. Cit.*

primerísimo plano [...]”<sup>266</sup> y la propaganda raramente consigue dignidad epistémica.

La sabiduría de Epstein es visceral, el sabor/saber de las cosas, como veremos en el capítulo del montaje. Es algo en el límite de lo simbólico y por lo tanto inarticulable, dice Doane, un *plus* agregado al objeto por el acto cinematográfico, por su acción específica. Epstein lo considera un realce de orden ético: “Voy a describir como fotogénico cualquier aspecto de cosas, seres o almas cuyo carácter moral es ‘realzado’ (*enhanced*) por la reproducción filmica”<sup>267</sup>

No es fácil traducir *enhancement* a pesar de que es imprescindible. La raíz de lo que se trata reposa en ella. Realce, mejora, es lo que todo diccionario dice. El *Oxford Dictionary* reserva la palabra para cualquier aumento o mejora en cualidad, valor o extensión.

Roland Barthes, que hace de la fotogenia en la fotografía uno de los procesos de connotación (ella es el mensaje, no hay más allá) y la analiza como acto de información, define el “realce” como el embellecimiento de la imagen. La iluminación, la impresión y el tiraje son algunas de las técnicas inventariadas que, como parece desear, podrían llegar a constituir un léxico cultural de los “efectos” técnicos sobre la sensibilidad del que mira. Los ejemplos de Barthes son el *flou* del movimiento y el *Filet* del equipo de Otto Steinert<sup>268</sup> (1915-1978) que significa el espacio-tiempo<sup>269</sup> en y de su obra.

---

<sup>266</sup> BARREIRO GONZÁLEZ, María Soliña, “Epistemología de la imagen mecánica en los años veinte. De la vanguardia revelacionista a la ironía de retaguardia”, en CATALÀ DOMÈNECH, Josep Maria, (ed.), *Op. Cit.*

<sup>267</sup> “I would describe as photogenic any aspect of things, beings or souls whose moral character is enhanced by filmic reproduction”, EPSTEIN, Jean, *Bon jour, cinéma*, París, La Sirène, 1921, p. 20.

<sup>268</sup> STEINERT, Otto, *Exhibition* [1958], Fotografische Sammlung, Museu Folkwang, Gallery, Essen, en <http://goo.gl/OMTgbr>. Última visita: 27 de enero de 2014.

<sup>269</sup> BARTHES, Roland, “Le message photographique” en *Communications*, n. 1, 1961, pp. 127-138, en doi:10.3406/comm.1961.921. Última visita: 27 de enero de 2014.

El punto de vista de Barthes nos interesa aquí principalmente porque en su texto destaca que tal inventario sería un medio excelente para distinguir los efectos estéticos de los efectos significantes. Debemos entender estéticos como efectos en la sensibilidad y de ese modo beneficiarnos del deseo de Barthes.

El valor de lo fotogénico se mide en segundos, es epifánico, y el *close* lo *enhance*. Si se extiende en el tiempo, pierde su potencia. Como su contemporáneo Artaud, quien pensaba el cine como inyección subcutánea de morfina,<sup>270</sup> también Epstein piensa en agujas. Los paroxismos intermitentes de la fotogenia lo afectan como agujas en la carne y le ofrecen un real magnificado en detalle. “Mucho más hermoso que una sonrisa es el rostro que para ella se prepara.”<sup>271</sup>

Lo fotogénico es un híbrido del futuro del tiempo y del movimiento incipiente. Lo implacable del imperativo de lo que vendrá, cualidad que Epstein subraya; tal vez pueda pensarse mejor conjugado en el futuro anterior, un instante más y la sonrisa habrá estallado.

Epstein no sólo amaba los *closes* americanos. Sentía que se dirigían a él personalmente, que lo hipnotizaban. Los desenlaces musculares le atraían más que cualquier trama. Los temblores, las hesitaciones, las sombras de la emoción, los *shocks* sísmicos de las arrugas, los tics de los labios, el *crescendo* de las vacilaciones, en suma, la orografía del rostro, como la llamó, indican que algo está siendo decidido. Le debemos nuestro título: el drama es anatómico.

Su descripción de una sonrisa abriéndose a la cámara entendida como escalpelo, fruta madura que florece en la pantalla, es memorable y siempre citada.<sup>272</sup>

---

<sup>270</sup> ARTAUD, Antonin, *Op. Cit.*, p. 8.

<sup>271</sup> EPSTEIN, Jean, *Op. Cit.*, p. 9.

<sup>272</sup> “*I will never find the way to say how I love American close-ups. Point blank. A head suddenly appears on screen and drama, now face to face, seems to address me personally and swells with an extraordinary intensity. I am hypnotized. Now the tragedy is anatomical. The décor of the fifth act is this corner of a cheek torn by a smile. [. . .] The orography of the face vacillates. Seismic shocks begin. Capillary wrinkles try to split the fault. A wave carries them away. Crescendo. A muscle bridles. The lip is laced with tics like a theater curtain. Everything*



Doane piensa que si la descripción de Epstein es casi obscena es porque provoca un extrañamiento radical del rostro, el propio *locus* de la subjetividad. Obscena según Barthes es fuera de la escena, fuera del fantasma, de lo que inquieta. El *close* puede ofrecer un *analogon* imperfecto.

Los *close-ups* fijos, contrariamente a sus coterráneos, le parecían inútiles pues, sin movimiento, el ser de los mismos resulta sacrificado, su propia existencia deviene una contradicción. “De todos los logaritmos sensoriales de la realidad la fotogenia es basada en movimiento.”<sup>273</sup>

Jean Epstein, que estudió medicina, se sintió atraído tempranamente por el prodigio mortífero de lo infinitamente pequeño. Su ficción documental, muda, de ruidosos aplausos a Louis Pasteur,<sup>274</sup> realizada en 1922, presenta *close-ups* reveladores que duplican el ojo y el microbio que este descubre gracias a la nueva prótesis, el microscopio. Pasteur levantó un velo y encontró la causa de la putrefacción.

El *close* apoyado en sus variadas tecnologías, muestra lo que la vida diurna y sus grandes magnitudes disimulan: rasgos discordantes, síntomas, *La carta robada* de la imagen de Poe, vestigios en una taza de café como en *2 ou 3 choses que je sais d'elle* (*Dos o tres cosas que yo sé de ella*) de Godard, el agujero de *Une sale histoire* de Jean Eustache, una flor de loto en un pecho alucinado en el Boris Vian (*L'écume des jours*, *La espuma de los días*) de Michel Gondry, una pieza de loza hecha pedazos en *Afrika Shox* de Chris Cunningham, los agujeros siempre dramáticos en la caliente Manhattan.

---

*is movement, imbalance, crisis. Crack. The mouth gives way, like a ripe fruit splitting open. As if slit by a scalpel, a keyboard-like smile cuts laterally into the corner of the lips.”*

<sup>273</sup> EPSTEIN, Jean, *Op. Cit.*, p. 10.

<sup>274</sup> EPSTEIN, Jean, *Pasteur* (1922), en <http://goo.gl/Gploxr>. Última visita: 5 de agosto de 2014.

Lacan definió el talento del director de cine en pocas palabras: simplemente hacer lo verdadero, dar en el blanco.<sup>275</sup> Walter Benjamin usa la misma expresión bélica cuando se refiere a la estética política dadaísta del “*épater le bourgeois*”, que opera por medio de obscenidades y deshechos del lenguaje. El arte como instrumento de balística de un ojo predador. El *close-up* da en el blanco de la inquietante extrañeza que perturba en lo familiar.

Si Jean Epstein aún tiene mucho que decirnos es porque piensa el cine a partir del extrañamiento que causa su proyección. Una estética y, más aún, una epistemología de la pantalla lo sitúa junto a sus contemporáneos Antonin Artaud y Siegfried Kracauer en la serie de referencias fundadoras para cualquier inteligencia de la pantalla y sus efectos no solo en el sujeto que mira sino también en el sujeto objeto mirado. La pantalla no es foto, ni espejo ni ventana, sino el lugar donde un cuerpo nunca visto se revela, extrañando al *percipiens*. La definición de la imagen como luz encarnada encuentra aquí su magnífica realización.

El *close-up* altera el drama mediante la impresión de proximidad. El dolor está al alcance. Si estiro mi brazo te toco, intimidad. Cuento las pestañas de este sufrimiento. Puedo sentir el gusto de sus lágrimas. Nunca antes un rostro se inclinó sobre el mío de esta manera. Llega lo más cerca y lo persigo cabeza a cabeza. No es verdad que hay aire entre nosotros. Lo como. Él, el rostro, es en mí como un sacramento. Máxima acuidad visual.<sup>276</sup>

Epstein relata el extrañamiento de Mary Pickford cuando se ve en la pantalla grande y rompe a llorar:

---

<sup>275</sup> Hablando para *Le Nouvel Observateur* (29 de marzo de 1976) sobre la película de Jacquot Benoit: “Érotique d’habitude en effet, le fantasme fonde le vraisemblable, l’apparement à la vérité. B. Jacquot ayant du talent en fait *le vrai tout court*. Car c’est en cela que consiste le talent: faire mouche”. En LACAN, Jacques, “Sur l’assassin musicien”, *Lacan regarde le cinéma, le cinéma regarde Lacan*, Col. rue Huysmans, París, mayo 2011, p. 195.

<sup>276</sup> EPSTEIN, Jean, *Bon jour, cinéma, Op. Cit.*, p. 104.

Incrédula, decepcionada, escandalizada, Mary Pickford lloró cuando se vio en la pantalla por primera vez. Qué decir sino que Mary Pickford no sabía que era Mary Pickford; que ignoraba ser la persona cuya identidad millones de testigos oculares podrían atestiguar aún hoy. Esta aventura, en general penosa, de un redescubrimiento de sí, es el destino de la mayor parte de aquellos y de aquellas que reciben el bautismo de la pantalla.<sup>277</sup>

La duda sobre la persona es una de las experiencias primarias de afecto de lo *Unheimlich* enumeradas por Freud, como veremos en el capítulo del doble. Epstein, lector de Freud, sabiendo que este hace del yo el lugar del desconocimiento, dice:

Así, el cinematógrafo, si bien no la introduce, acentúa de manera singular una duda de gran importancia: la duda sobre la unidad y sobre la permanencia del yo, sobre la identidad de la persona, sobre el ser.<sup>278</sup>

La realidad compleja y relativa del yo, su carácter variable que en Freud encuentra figuración en una cebolla, es puesta en escena por la máquina del cine que parece “no poder disimular malicia ni trampa”. Este produce en la pantalla una imagen de sí que el hombre juraría ser de otro o, en todo caso, “no ser fielmente suya”. La subjetividad como fuente de errores encuentra más verdad en la reproducción de la imagen mecánica que la representación psíquica que el sujeto hace de sí mismo. Por eso Mary Pickford llora. La verdad foto-química no por ello es sólida, también se muestra líquida y desigual a sí misma, “tiene sus ángulos y caprichos” dice Epstein, “manifiesta preferencias inexplicadas; expresa sinceridades sucesivas y discordantes; es influenciable y parcial; deja aparecer por tanto ella también, una suerte de subjetividad”. Es decir, inestabilidad y confusión que definen la singularidad de cada uno como un complejo móvil, difuso “que tiende hacia lo amorfo”.<sup>279</sup>

---

<sup>277</sup> EPSTEIN, Jean, *El cine del diablo*, “La duda sobre la persona”, *Op. Cit.*, p. 101.

<sup>278</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>279</sup> *Ibid.*, p. 103.

El cine es apto para revelar las “realidades individuales, desiguales, de las existencias”, expresión de Epstein<sup>280</sup>, para nombrar la singularidad, y por ello es una máquina de tiempos inhumanos que produce el exilio de uno mismo y el exilio del mundo familiar. Este viaje es la mejor manera de volver a uno mismo como otro.

Encontramos resonancias de un estudioso portugués de la tecnología y la ciencia en la manera en que expresa la inquietante familiaridad de los objetos tecnológicos, la inteligencia de una máquina,

Los objetos tecnológicos no solamente son buenos para pensar, son buenos para pensar las cosas en general, para pensarnos a nosotros mismos y también para que piensen y decidan por nosotros.<sup>281</sup>

Lo mismo ocurre con los animales, esos extranjeros íntimos que no son inmunes a la proximidad con los seres hablantes. Lacan inventa un neologismo para nombrar los animales que padecen del hombre, ‘dombrésticos’ (*d’hommetiques*),<sup>282</sup> acechados por el lenguaje humano, por un *pathos*, los “*homme-sick animals*” —como prefirieron traducirlo al inglés—, una vez privados de la libertad que la vida salvaje les otorgaba, pasan a ser parte de la casa, que como bien sabe el cine, no existe. Y si existe, está cayéndose. Véase el mantra de Dorothy en el final de la obra colectiva *The Wizard of Oz (El mago de Oz)* de Victor Fleming, Mervyn LeRoy, Richard Thorpe, King Vidor (Estados Unidos, 1939,

---

<sup>280</sup> EPSTEIN, Jean, *Écrits sur le cinéma*, [1921-1953], t. 2, p. 138.

<sup>281</sup> REIS MARTINS, Hermínio, “El hombre, dios de los artefactos”, en *Tecnociência e cultura: Ensaio sobre o tempo presente*, REIS DE ARAUJO, Hermetes (ed.), São Paulo, Estação Liberdade, 1998.

<sup>282</sup> LACAN, Jacques, [1973] “Televisión”, en *Otros escritos*, Buenos Aires, Paidós, 2004, p. 537.

101'): "Ya no hay un lugar que sea nuestra casa", citado por varios autores del exilio obligado.<sup>283</sup>

Como ya dijimos, si el lenguaje es la morada del ser y el ser es líquido —filosofía de la fluidez en Epstein— y tiende hacia lo amorfo, el inconsciente así como el cine nos sacan fuera de nosotros mismos, ya que no hay tal cosa, y fuera del mundo en el que creemos vivir.

Epstein anticipa una ontología negativa que Lacan<sup>284</sup> formalizaría casi veinte años después:

La evidencia del ser acarrea la del no-ser, de la cual procede. Como muchas otras, como la de perfección por ejemplo, la noción del yo parece sobre todo negativa, mejor definida por lo que falla en realizar que por lo que realiza. [...] Pienso por tanto no soy. El ser está fuertemente mezclado de no-ser. Pienso por tanto no soy lo que tiendo a ser.<sup>285</sup>

Sí, el cine arranca el velo de la familiaridad, nos muestra cuando somos donde no nos pensamos, cuando nos resultamos extraños y otros, extraviados en la multitud de variantes reveladas en la pantalla. Epstein dice:

[...] el cinematógrafo opera una suerte de mímica del psicoanálisis, que puede ayudar a diagnosticar una inhibición y a vencerla. De allí, una sorda repugnancia a dejarse cinematografiar, en muchos sujetos, justamente los más interesantes, que parecen presentir que el objetivo es capaz de traspasar en ellos algún secreto bien organizado, sin el cual creen que ya no podrían vivir.<sup>286</sup>

---

<sup>283</sup> CAHILL, James Leo, "Anthropomorphism and Its Vicissitudes: Reflections on Homme-sick Cinema", en PICK, Anat y NARRAWAY, Guinevere (ed.), *Screening Nature: Cinema beyond the Human*, Nueva York, Berghahn Books, 2013.

<sup>284</sup> Se trata de la inversión del cogito cartesiano

<sup>285</sup> EPSTEIN, Jean, *El cine del diablo*, *Op. Cit.*, p. 106.

<sup>286</sup> EPSTEIN, Jean, "Poesía y moral de los gangsters", en *El cine del diablo*, *Op. Cit.*, p. 109.

La acción apaciguadora, liberadora, curativa del cinematógrafo que sueña Epstein se propone como resistencia contra la sublimación. Cuando se adicionan en un alma de multitud, en un conglomerado, causan inhibiciones imperfectas. El mejor ejemplo es la psicosis del pecado original.

Esta expulsión al lado de fuera, esta extimidad constitutiva, demuestra la sentencia de Brigitte Berg, biógrafa y una de las escasas estudiosas de la obra de Jean Painlevé: “De todos los tiempos, cuando el hombre quiere expresar sus dudas, su esperanza, se sirve de los animales.”<sup>287</sup>

Uno de los mejores trucos que la poesía ha inventado es mantener la amada a distancia, en lo alto del castillo, como en el amor cortés de la poesía trovadoresca, o en lo helado de la pantalla como el sistema operativo, objeto amado de un amante cortés, *ghostwriter* de cartas de amor, interpretado por Joaquin Phoenix en la película *Her* de Sipke Jonze. Volveremos a esta película cuando examinemos la transferencia de lo que oímos a otros sentidos del cuerpo, experiencia cinestésica que la película lleva lejos.

Sin embargo, no pocos discursos demonizan el *close-up*. Lo acusan de iconizar el objeto apuntado por la cámara enfatizando su singularidad en detrimento de la solidaridad con el resto. Demasiado cerca como para poder ver, el *close-up* es agente de la tiranía de la transparencia, de la mirada absoluta del discurso de la tecnociencia. Sin campo, nuestra perspectiva se limita a lo local y particular, y en este caso lo que se lamenta es la pérdida del todo, del panorama. Algunas críticas astutas<sup>288</sup> que se hacen contra la elisión que produce el *close-up* nos entregan la sal de nuestro argumento y su dimensión ético política. El *close-up* elimina la

---

<sup>287</sup> BERG, Brigitte, *Les indépendants du premier siècle*: “Jean Painlevé: science et fiction. Biographie de Jean Painlevé”, 2004, en <http://goo.gl/4tGx7H>. Última visita: 7 de febrero de 2015.

<sup>288</sup> En el análisis interesante que Judith Roof hace del abuso de *closes* en la filmación de juegos de básquet y del uso del *close* microscópico en *Alien* (Ridley Scott, Estados Unidos, 1979, 117’) y en *Thelma and Louise* (Ridley Scott, Estados Unidos, 1991, 129’), la autora demuestra como el *close* se impone en una época de declive de la función paterna. ROOF, Judith, “Close Encounters: Baseball, Aliens, and Thelma and Louise”, conferencia, 1997.

perspectiva, la divina proporción, el contexto, el paisaje. El *close-up* satura la pantalla de significación eliminando su porqué.

Preferimos acaso que todas las experiencias trágicas y los dramas anatómicos se transformen en las rosas de Angelus Silesius que existen sin porqué.

Solo nos resta el recurso de aproximarnos con el oído, como Wim Wenders penetró en Lisboa, con la mirada, como penetró Federico Fellini en Roma, dar en el blanco y al mismo tiempo denunciar el acto como devastador. Los hermosos frescos de la caverna en *fading*. ¿Qué es lo que el *close-up* devasta al llenar nuestro campo de visión?

El cine de vanguardia manifestaba apetencia por los deshechos materializando la analogía cada vez más inevitable entre ciudad y basural, entre cuerpo y restos. Cuando Buñuel corta el ojo del animal con una vieja navaja de pasada tecnología, cita el escarpelo de Epstein.

## 2.6. Los kamikazes

“Kamikazes de la novedad”, así se proclamaron las vanguardias del inicio del siglo XX: dadaísmo, surrealismo, futurismo ruso, Bauhaus, cubismo, situacionismo. El 3 de diciembre de 1918 Dadá declaraba: “Ni siquiera me interesa saber si ha habido hombres atrás de mí”. Tabla rasa: antes nada, después el porvenir. Las vanguardias nacieron el mismo día que el universo, según el escritor vanguardista argentino Macedonio Fernández. Seres insaciables, amigos del panfleto, de dar la voz en alto y con buen sonido.

El conde de Lautréamont (1869), su proto padre, definió la belleza por el encuentro: “Bello como el encuentro entre un paraguas y una máquina de coser en una mesa de disección”. Como las vanguardias caminan en grupo, nunca son asunto de un hombre solo. Son siempre un colectivo que todo subvierte: la materia, las palabras, la sensibilidad, los conceptos.

Esta comunidad confiesa que el cine es una manifestación cultural de la tecnología. El imperativo consiste en estructurar el tiempo y su debilidad por la contingencia, pintando de belleza plástica la dura civilización industrial. Limpiar las relaciones sentimentales con lo orgánico heredadas del romanticismo, y hacer del conde de Lautréamont y su relación sexual imposible la musa de la hora.

*Ballet mécanique* (1924, 14'), dirigida por Fernand Léger, nos entrega la objetividad que resulta del corte, el fin del todo, bajo la forma de una cacofonía erógena. Yuxtaposición de pedazos, templados con la música soberana del disonante compositor americano George Antheil. Este cuenta en su autobiografía que a finales de 1923 estaba en París trabajando en una pieza que se llamaría *Ballet mécanique* y que buscaba una *motion picture* como acompañamiento de su composición. El joven camarógrafo también americano Dudley Murphy, empujado por Ezra Pound, lo contacta y le promete que si Fernand Léger consintiese en colaborar, harían la película. La tribu compuesta por Abel Gance, Marcel L'Herbier, Dudley Murphy y Man Ray realiza la primera película sin guión, según Léger, su director, pletórica de *close-ups*: la protagonista es la deseable boca de la famosa Kiki de Montparnasse (Alice Prin), mujer de Man Ray. Para Léger, "el cine es sexual, con sus bellas muchachas y sus bellos muchachos que se besan en primer plano con bocas de un metro y cincuenta".<sup>289</sup> Por otro lado, Antheil, que ya a los diecinueve años componía sonatas sobre las máquinas, los aeroplanos, los sonidos provenientes del maquinismo, acostumbraba usar el piano como instrumento de percusión y solo él podría convocar imágenes de objetos ordinarios, desechos exquisitos, actividades maquínicas y automatismos que constituyen el espectro de *Ballet mécanique*. El *Ballet mécanique* como video clip de la música de Antheil. El libro ya citado de Jean-Paul Morel<sup>290</sup> sobre la obra de Léger informa en los créditos de la película: Música originalmente prevista: Georges Antheil, finalmente anulada.

---

<sup>289</sup> LÉGER, Fernand, "À propos du cinéma", en MOREL, Jean-Paul, *Lever de rideau sur Fernand Léger*, Lausanne, Éditions Favre, 2007, p. 199.

<sup>290</sup> MOREL, Jean-Paul, *Lever de rideau sur Fernand Léger*, Op. Cit.



El artista fuera de la ley del gusto, como se definía a sí mismo Fernand Léger, fascinado por el cine, pinta la esencia de la época al decir que la objetividad resulta del corte, del fragmento de realidad que implica el fin del todo. La yuxtaposición de fragmentos, su cacofonía urbana, hizo las delicias de su tiempo. Mil quinientos metros de negativo de los cuales sobraron trescientos para la versión final. De la yuxtaposición a la sustitución, ya que la imagen ‘closeada’ se traga la pantalla cada vez. Comparaciones plásticas para exasperar al espectador, movimientos que no terminan, piernas artificiales, sombreros de paja y otros restos que Léger buscaba como un loco por las calles. La uña pintada del dedo de Kiki, enorme cuando es proyectada, supuestamente una aurora boreal para la mirada del espectador, demuestra lo inagotable del nuevo realismo definido por el objeto en oposición a los elementos naturales, como el cielo, los árboles o el cuerpo humano. La dama del dedo objeto. Cámara pincel que rompe el tiempo y el espacio, dice Sadoul.<sup>291</sup>

Yo mismo usé el *close-up*, que es la única y real invención del cine. El fragmento del objeto también fue útil para mí; aislándolo lo personalizamos. Todo este trabajo me condujo a mirar el fenómeno de la objetividad como nuevo y altamente contemporáneo en sí mismo.<sup>292</sup>

Objetividad desestabilizadora, condensado de vanguardia. Individualizar un fragmento, personificar un detalle como modo de transmitir el drama de la existencia que, como decíamos, ocurre en un tiempo y en un lugar que aún están fuera de campo, o justamente, por estar en *off* se potencian. El propio *close-up* es un momento de suspensión que va más allá de la verdad fotográfica de las apariencias cavando un deseo en la imagen.

La personificación del detalle del *close-up*, la individualización de un fragmento, es donde el drama toma forma y obtiene su ser. El cine compite con este aspecto de la vida. La mano es un objeto múltiple y transformable. ¡Antes de verla en la película no sabía lo

---

<sup>291</sup> SADOUL, Georges, “Fernand Léger, ou la cineplastique”, en *Lever de rideau sur Fernand Léger, Op. Cit.*, p. 102.

<sup>292</sup> LÉGER, Fernand [1927] citado en *Fernand Léger: The Later Years*, SEROTA, Nicholas (ed.), Londres, Prestel-Verlag, 1988, p. 22.

que era una mano! El propio objeto es capaz de devenir un absoluto, una cosa trágica y en movimiento.<sup>293</sup>

El *close* de Kiki de Montparnasse suspende el tiempo vertiginoso del cine máquina, *penetration slows down*, y el padre del pop nos da tiempo para saborear lo real. Como ya afirmamos, el *close-up* singulariza el individuo de la masa y por esa razón se yergue como el alfabeto de la vanguardia parisina de los años veinte. La realidad cotidiana de cuerpos fragmentados de una posguerra. (Un cuarto de la población masculina francesa fue asesinada entre 1914 y 1918.)

## 2.7. Inhumanidades

El cine siempre ofrece un *close* de las coordenadas kantianas de espacio y tiempo pero, al contrario de la fotografía, en el cine la cópula espacio tiempo se manifiesta bajo el modo de un continuo heterogéneo, acelerado o lentificado, magnificado y reducido. Una filosofía de la fluidez<sup>294</sup> como la de Epstein se exige para acercarse. Acercarnos al tiempo que se sufre y al lugar que se padece a través de realizadores, uno por uno, que supieron dar en el blanco generando transmisión de lo que deviene, de lo que es, de lo que fue, de lo que será, de su movimiento, de sus avatares. En las páginas siguientes nos proponemos un corte móvil, hijo del hallazgo que sorprende. La flecha da en el blanco en una película, lo que ella transmite es la experiencia del *Zeitgeist* de toda una época.

La sorpresa que se impuso es la relación entre el *close-up* y la calurosa recepción que este tuvo por parte de las vanguardias artísticas del inicio del siglo pasado, de los locos años veinte, cuando atrajo de manera irresistible la atención de cineastas

---

<sup>293</sup> LÉGER, Fernand, “L'esthétique de la machine, l'ordre géométrique et le vrai”, en *Fonctions de la peinture*, París, Éditions Gonthier, 1965, reed. Folio Gallimard, 1997, p. 36.

<sup>294</sup> EPSTEIN, Jean, *El cine del diablo*, *Op. Cit.*, p. 120.

y cinéfilos, y la nuestra hoy, sobre todo por una apuesta en el *Zeitgeist* del surgimiento de lo extraño familiar en la obra de Freud, justamente en 1919.

La película *L'inhumaine*, de Marcel L'Herbier (París, 1924, 66'), fue rodada el mismo año, dos meses después, y por la misma tribu que *Ballet mécanique*, con algunos agregados: el genial Alberto Cavalcanti, que proyectó los interiores, Claude Autant-Lara, que proyectó el jardín, el arquitecto Robert Mallet Stevens, que proyectó la fachada geométrica de la mansión de la protagonista, Pierre Chareau, los muebles, Paul Poiret, el vestuario, más la música de Darius Milhaud con George Antheil al piano. Léger diseñó el cartel y armó con sus propias manos un laboratorio de vanguardia donde el científico que investiga la relatividad, la televisión y el átomo se encierra para tratar el mal de su amada, la protagonista. Sadoul señala que la película contiene una parte de la ficción que se desarrollaría en los años cincuenta.<sup>295</sup> El argumento de la película es de la propia protagonista y de Pierre Mac Orlan.

Como dice el arquitecto Anthony Vidler, frente al surgimiento del efecto de lo *Unheimlich* en el acto de habitar, es menester colocar la casa en relación con el cerebro que la embruja.<sup>296</sup> La inhumanidad en el centro de lo más humano.



Figura 27. Cartel de *L'inhumaine*, Marcel L'Herbier, París, 1924.

<sup>295</sup> SADOUL, Georges, *Op. Cit.* p. 96.

<sup>296</sup> VIDLER, Anthony, *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1994.

La *femme fatale* de esta película es una soprano, estrella de la ópera de París, que encanta a todos por la radio. Georgette Leblanc, mujer de Maurice Maeterlinck, el dramaturgo que revolucionaba los escenarios de la época, interpreta a Claire Lescot, travestida de un misterio *demodé* según el propio L'Herbier. Inhumana en primer lugar por estar privada de su atributo mayor, la voz —la película es muda—, encarna a una cantante paradójal. Es una Eva venenosa que se burla de los amores que suscita.

*L'inhumaine* de Marcel L'Herbier<sup>297</sup> se exhibe en París en 1924, un año antes de la famosa Exposición Internacional de Artes Decorativas. L'Herbier pretende ofrecer un suplemento cinematográfico a la significación de los procedimientos de la arquitectura y de la pintura consagrados en la exposición internacional. Su financiador americano quiere hacer conocer el arte francés moderno a través de la película.

Una noche memorable, con el teatro Champs Elysées a rebosar, dos mil invitados iracundos contra la infamia de la protagonista, dueña de un ego olímpico. Como extras inconscientes del elenco estaban presentes Erik Satie, Pablo Picasso, Man Ray, Léon Blum, James Joyce, Ezra Pound, Jean Cocteau, el príncipe de Mónaco, Darius Milhaud y *le tout Paris*, observados por diez cámaras distribuidas en el teatro.<sup>298</sup>

---

<sup>297</sup> L'HERBIER, Marcel, "L'Inhumaine" y "Les Arts décoratifs", *Comoedia*, París, 1925, en <http://goo.gl/VQM1Qu>. Un rescate de la obra de L'Herbier a partir de la apertura de sus archivos en la década pasada ha permitido rescatar su precursor onirismo sensorial y su declarada armonía plástica, por ejemplo en su primer largometraje *Rose-France* (1918). Supo definir el "cine como arte de lo real", "máquina de imprimir la vida" y tal vez por ello, de espaldas a la ocupación alemana de París, fue militante sindical, pedagogo y después fundador del IDHEC. Se puede leer una reseña del coloquio dedicado a su obra en 2006 en <http://goo.gl/03S2kX>. Última visita: 2 de enero de 2015.

<sup>298</sup> HILLAIRET, Prosper, "L'Inhumaine, L'Herbier, Canudo, et le synthèse des arts", en VÉRAY, Laurent (ed.), *Marcel L'Herbier: l'art du cinéma*, París, Association française de la recherche sur l'histoire du cinéma, 2007, p. 105.

Una verdadera cronotopía de lo extraño,<sup>299</sup> tan verosímil como el delirio parisino de Woody Allen, ocurre esa noche. La conocemos gracias a *Bad Boy of Music* (1945), autobiografía de George Antheil, compositor y pianista americano que llega a París en 1922, amigo de la protagonista. El *new darling* de París, con veintidós años, famoso por el alboroto que se armaba en sus conciertos, es fundamental en la escena de la película que transcurre en el teatro Champs Elysées como apertura de los Ballets Suédois, pero él no lo sabía. La reacción del público selecto ante el concierto de Antheil del 4 de octubre de 1923, donde planea tocar tres sonatas de su música del futuro, como anuncian los periódicos, armado con su revólver, como siempre. El escándalo es aprovechado por L'Herbier, que incluye la escena en su película: primero, *Sonata Sauvage* y silencio sepulcral en la platea; luego, *Airplane Sonata* y Satie aplaude con fervor; por último, *Mechanism* y el alboroto está asegurado. Ya nadie permanece sentado, todos gritan, se abofetean, dan puñetazos. La policía llega y algunos notables acaban presos.

One year later I went to see a movie called *L'inhumaine*, featuring Georgette Leblanc. In this silent movie (still preserved by our New York Museum of Modern Art) you can if you wish see a vast rioting public including such illustrious figures as James Joyce, Picasso, Les Six, the Polignacs, the Prince of Monaco, the surrealist group, and Man Ray -although a good many of these remain seated. They riot, scream, yell, jump up on the seats; and, also their rioting seems directed against the character which Georgette Leblanc; she is supposed to represent an "inhuman" opera songstress, who, because she has previously done something or another dreadful, compels this snob audience to riot instead of listen to her. (These, at least, is what this movie's plot is about). However, most curiously, this riot is no fake one. It is an *actual* riot, the same riot through which I played and lived that night of October 4, 1923. When I first viewed this movie a year later, I

---

<sup>299</sup> ECKHARD, Petra, *Chronotopes of the Uncanny: Time and Space in Postmodern New York novels: Paul Auster's "City of Glass" and Toni Morrison's "Jazz"*, Lettre, Verlag, Bielefeld, 2014. Eckhard analiza el modo en que lo *uncanny* es una herramienta conceptual para entrar en el discurso novelístico. Se apoya en un término de Mikhail Bakhtin, 'cronotopos', que nombra el modo en que el tiempo y el espacio son producidos por el lenguaje literario para subvertirlos.

suddenly remembered Georgette LeBlanc walking up to my piano while the great floodlights in the balcony poured on us both simultaneously. I had thought it odd then. So I naturally asked Margaret Anderson about it, not without a grin of appreciation. She said yes, it had been a *sort* of plot at that, but a plot in which she and Georgette had been sure I would greatly profit. (How right they were!) She said that she thought I would be too nervous if I knew in advance that the house floodlights had been previously reinforced and cameras hidden in the balcony in the *hope* that my piano sonatas would cause the same sort of riot in Paris that they had caused in Germany.

So that was it! I had always thought that the wonderful break of being able to play to all Paris before the opening of the most important autumn ballet even in Paris was all too good to be true. They, the *Ballets Suédois* people, in collaboration with the movie people, had simply wanted a riot in a great theatre. Now I knew the truth.<sup>300</sup>

Antheil proporcionaba un '*succès du scandale*', modo francés de alcanzar la fama, lo suficiente para que L'Herbier alcanzara lo real en la ficción.

Volviendo a la película, el bullicio va contra ella, la mujer. La mistificación de la mujer como continente negro parece ser la fuente de todos los misterios que desafiaban los vanguardistas. "Imbéciles del amor loco" los llamaba Lacan, quien encontraba curioso que intentasen sustituir a la mujer irreal llamándose a sí mismos surrealistas. La mujer que no existe como verdadera diosa de la tierra. Una Eva picada por una serpiente enviada por un Oteló asiático y celoso, el marajá Djorah de Nopur, a quien deja caer como un desecho después de ser rescatada de la muerte por un joven científico, con aires de mago y pasión de nerd, obcecado por su amor nunca correspondido. Feminizado en el sentido débil del género, el joven rubio de apariencia melancólica ya la había amenazado con su suicidio. Ella le dice: "Si puedes arrojar tu vida fuera es porque ella no vale mucho". Después, en otra escena memorable de la película, que será ensayada por otros directores de la época, el científico corre en su bólido hasta arrojarse a un precipicio.

---

<sup>300</sup> ANTHEIL, George, *Bad Boy of Music*, Nueva York, Doubleday, Doran & Company, Inc, 1945, p. 136.

Estrella o bruja, potencia salvadora o maléfica, los *vanguard boys* hicieron de la mujer un ejemplo de inhumanidad. Algunas musas entraron en el movimiento surrealista pero nunca llegaron a ocupar ningún trono y, sea por la puerta, sea por la ventana, salieron como verdaderos desechos exquisitos de la acción vanguardista. Mientras tanto, los hombres se entretenían con el *free jazz* disonante y cacofonías de máquinas y montajes, propio de seres plenos de *techtosterone*, hormona masculina que los conduce a querer toda y cualquier novedad tecnológica.

Antheil que ya no recuerda por qué eligió las palabras '*ballet mécanique*' da un cronotopos de la época que aplicamos a esta película:

The words 'Ballet Mécanique' were brutal, contemporary, hard-boiled, symbolic of the spiritual exhaustion, the superathletic, non sentimental period commencing The Long Armistice.<sup>301</sup>

La mujer como partenaire inhumana será una idea retomada por Lacan en los años sesenta. Nos detendremos más adelante en la famosa Olimpia, heroína inorgánica de *El hombre de la arena*, ilustración mayor de lo inquietantemente extraño que Freud elije.

La *Eva futura* (1879) del poeta parnasiano Villiers de l'Isle d'Adam, amigo de Baudelaire, de Maupassant, de Mallarmé, y sobre todo de Charles Cros, inventor rival de Thomas Alva Edison, es una de las supuestas fuentes de L'Herbier. La historia gira alrededor de Edison, quien acaba de inventar el fonógrafo de estaño (1877), las muñecas hablantes y, sabemos que por la fuerza de su *techtostona*, cuenta con ciento veintidós inventos registrados. Sabemos también que su aparato de cine nació del deseo de completar su fonógrafo, pues lo quería también óptico. Lo consiguió en 1889 cuando comercializó su kinetoscopio de estilo *peepshow* individual, único modelo sonoro de la prehistoria del cine.

---

<sup>301</sup> *Ibid.*, p. 139.

En 1877, Villiers de l'Isle d'Adam escribe *La Androïde paradoxal de Edison* (*La Eva Futura*) y hace de este padre del cine el personaje principal. Su amigo, Lord Celian Ewald, se apasiona por una cantante inaccesible, Alicia Clary, y Edison le propone una sustitución, una Eva artificial, Hadaly, modelo de la María que Fritz Lang fabricaría en 1927, andro-esfinge. Edison acaba de perder a un amigo suicida por causa de la inhumanidad de una bailarina y sostiene que, si se persiste en creer en la realidad de las mujeres artificiales, estas tragedias podrían ser evitadas. La sexualidad exacerbada, la infidelidad y el deseo de envilecer al hombre que define a las mujeres reales serían finalmente conjurados. El personaje Edison, aislado en su fortaleza, casi sordo, se entrega a reflexiones fantasiosas y extrañas, y opera como un Mefisto. Querría haber podido registrar el ruido de la caída del imperio romano con su fonógrafo así como tenía el deseo decadentista de grabar la muerte de Lilith, uno de los nombres de la inhumanidad femenina. Bazin<sup>302</sup> cita *La Eva Futura* como ejemplo de la completa ilusión de vida que pujaba por crearse, dos años antes de que Edison emprendiese sus primeros ensayos sobre la fotografía animada.

Al final, en un largo viaje de navío, el cofre conteniendo la sustituta naufraga y el luto imposible permanece. Crear distancias que generen extrañamientos es el propósito del poeta y de sus personajes.

Todo este *excursus* es para subrayar que el cine se realiza en la proyección en la sala oscura y poblada, como nueva manera de mirar —recordemos a Koyré—, de magnificar —recordemos a Epstein. No hay celebración de la inhumanidad sin cada uno de los notables de la audiencia de esa noche memorable. Cada uno de los mencionados es embajador de lo extraño familiar en sus respectivas comarcas, o mejor, en sus tierras baldías.

---

<sup>302</sup> BAZIN, André, *¿Qué es el cine?*, Op. Cit., p.37.



## 2.8. El rostro de las cosas

La inquietante extrañeza que las cosas adquieren al ser representadas en el cine, que les confiere vida al dotarlas de tiempo, es destacada por André Bazin en uno de sus primeros textos:

El cine se nos muestra como la realización en el tiempo de la objetividad fotográfica. El film no se limita a conservarnos el objeto detenido en un instante como, en el ámbar, queda fijado el cuerpo intacto de los insectos de una era remota, sino que él libera el arte barroco de su catalepsia convulsiva. Por vez primera, la imagen de las cosas es también la de su duración, algo así como la momificación del cambio.<sup>303</sup>

El tiempo detenido en los objetos que antes del cine apenas mirábamos es, desde el surgimiento del cine, animado. Tiene alma. “Más solo que un ascensor solo” murmura el trovador brasileño Zeca Baleiro. Los robots con alma lloran como en *Bicentennial Man* (*El hombre bicentenario*), de Chris Columbus (Estados Unidos, 1999, 130’), o como la heroína de *Blade Runner* de Ridley Scott (Estados Unidos, 1982, 116’), que encuentran a su Gepetto vivificador. Por otro lado, el psicoanálisis enseña que el niño posee una sensibilidad extraordinaria para la atribución de sentimientos a sus muñecos y objetos; el mejor ejemplo lo extrae el propio Freud de su nieto que hace de un carrete de hilo el tótem ambivalente de su madre ausente, el famoso *Fort-Da*. El automóvil que “duerme” en el garaje, ejemplo que hacía las delicias de Jean Piaget. La impresionante película sobre la angustia suburbana *The Safety of Objects* (*La seguridad de los objetos*), de Rose Troche (Estados Unidos, 2001, 121’), donde el niño se enamora de la Barbie de su hermana, es un lúcido ejemplo.

El maquinismo también surge como un pensamiento mágico. Las máquinas están en todos lados, ven sin ser vistas, lo pueden todo hasta ser garantes de la vida en las últimas realizaciones de la técnica médica o agentes de la muerte humana, animal, vegetal o mineral gracias al variado menú de armas químicas que seducen

---

<sup>303</sup> BAZIN, André, [1944] “Ontología de la imagen fotográfica” en *Op. Cit.*, p. 29.

a los gobiernos que hace tiempo jubilaron la guillotina. El propósito del inventor de la guillotina, el médico y jesuita Joseph Ignace Guillotin, de ahorrar tiempo y eliminar en el menor tiempo el mayor número de gente, perdura. La superstición del pensamiento opera cuando blasfemamos contra alguna máquina doméstica y esta se venga en la hora menos pensada. La supuesta maldad de los objetos inanimados es pan de cada día, su *sex appeal* también.

Como donadoras de vida, las mujeres tienen más dificultades en admirar los objetos inanimados, no les reconocen la vida, el alma, ni las sustancias con las cuales el varón sabe dotarlos. La demonización, la frustración, la ira o la bella indiferencia contra ellos les resultan más accesibles. Todo hombre que merezca pertenecer a su género sabe que las máquinas tienen personalidad. ¿Quién duda de que *Deep Blue* haya transformado al obsoleto Gari Kaspárov en el último campeón humano de ajedrez, como él mismo afirmó? El automóvil en tanto que objeto apocalíptico, partenaire parasexuado. “Es cierto que tenemos un automóvil como una falsa mujer.”<sup>304</sup>

No resulta extraño a esta altura de la exposición que el profético Julien Offroy de La Mettrie,<sup>305</sup> autor del célebre *L’Homme-Machine* y lúcido respecto de la continuidad entre los hombres y el resto de la naturaleza, haya escrito una primera obra llamada *Historia natural del alma* en 1745, que acabó en el fuego. Contra la sobriedad estoica propone una máxima hipermoderna: “Todo alma, ellos hacen abstracción de su cuerpo; todo cuerpo, nosotros haremos abstracción de nuestra alma. [...] Sirvámonos de la razón para extraviarnos si así podemos ser más felices.”<sup>306</sup>

---

<sup>304</sup> LACAN, Jacques, *La Troisième*, conferencia del 1 de noviembre de 1974, en *Lettres de l’École Freudienne*, 1975, n° 16, pp. 177-203.

<sup>305</sup> DE LA METTRIE, Julien Offroy, *L’Homme-Machine* [1748], éd. P.-L. Assoun, París, Denoël/Gonthier, 1981, pp. 142-145.

<sup>306</sup> DE LA METTRIE, Julien Offroy, *Discurso sobre la felicidad* [1745], Buenos Aires, El cuenco de plata, 2005.

Karl Marx se interroga sobre la causa y las circunstancias que llevan a proyectar poderes y valores sobre los objetos. Usa los dos términos alternativos para describir la alienación del hombre en la cultura: *Entfremdung* y *Entäußerung*. El centro del concepto es la actividad humana. La industria o actividad productiva “es la esencia humana de la naturaleza o la esencia natural del hombre”.<sup>307</sup> La producción de nuevas necesidades es el primer acto histórico, el fundamento del artificio, tal como planteamos al comienzo. La estructura se sostiene en un trípode: Naturaleza, Hombre e Industria. La relación entre el hombre y la naturaleza cede lugar a un intruso, un mal necesario, según el *Emilio*, y resultará siempre mediada por la industria. Hoy en día esto no se sostiene ya que los servicios funcionan como mediadores también. Reciprocidad dialéctica de extrañamientos a partir de la producción de instrumentos cada vez más poderosos para la manipulación a los que acaba sujetado. Esta producción se aliena del hombre, su trabajo se le vuelve extraño e inaccesible. Marx y Engels encontraron aquí una condición inconsciente de la humanidad. No es gratuito que Lacan atribuya a Marx la invención del síntoma. Feuerbach ya llamaba la atención sobre las consecuencias desastrosas de un desligamiento extremo de las propias actividades.

Benjamin<sup>308</sup> escribió que el aura es la cualidad de un objeto por la cual la relación con él es como la relación con otro ser humano. Humanización del objeto como operación de reversión de la objetivación del hombre. Sobre objetos que parecen mirarnos, rescatemos dos ejemplos de Lacan: una vieja lata de sardinas boyando en un lago, mencionada en su *Seminario XI* y los zapatos del señor K que son el signo de su presencia en un pasillo de hotel en su *Seminario VII* sobre la ética.

El proyector genera la necesidad de acercarse a las cosas, de tocarlas, de aproximarse a ellas infinitamente para extraerles el zumo. La proyección que comienza enorme delante de sí en los primeros santuarios/reductos colectivos,

---

<sup>307</sup> MARX, Karl, *Manuscritos económicos y filosóficos de 1844*, Buenos Aires, Editorial Cartago, 1984, p. 140.

<sup>308</sup> BENJAMIN, Walter, *Sobre alguns temas em Baudelaire*, col. *Os pensadores*, São Paulo, Abril Cultural, 1983, p. 53.

para acabar en el minúsculo cuadrante de las gafas-pantalla solipsistas más actuales.

Como sostiene Pascal Bonitzer en su ensayo sobre los espasmos cinematográficos, *El campo ciego*, el objetivo de una cámara se acerca hasta lo monstruoso y en esa visión obligada sentimos la mirada impiadosa de las cosas:

¿Por qué, según las épocas y las ideologías, el primer plano es tanto el objeto de exaltación (a decir verdad, nadie lo ha exaltado tanto como Eisenstein, quien ha hecho de él, literalmente, su causa perdida) como de una verdadera denuncia (Rossellini, pero sobre todo André Bazin)?

Quizá se pueda encontrar una respuesta en el hecho de que el primer plano presenta, por definición, un objeto parcial, propicio, pues, tanto al fetichismo como a la fobia. Por otro lado, hay que señalar que existen al menos dos tipos de primeros planos, *close-up* e *insert*, según que el objeto encuadrado sea, por un lado, un rostro, una parte cualquiera del cuerpo, y por otro, un objeto cualquiera. En este sentido, Eisenstein y Vertov se interesaron más en los *inserts* que en los *close-up*.

Sin embargo, ¿el primer plano no hace que cualquier parte del cuerpo o cualquier objeto funcionen precisamente como un rostro? Deleuze y Guattari: “Incluso un objeto cotidiano será rostrificado: de una casa, de un utensilio o de un objeto, de un vestido, etc., se dirá que *me miran*... El primer plano del cine funciona bien tanto sobre un cuchillo, una taza, un reloj, una pava, como sobre un rostro o un elemento del rostro; así, en Griffith, la pava *me mira*. La primera aparición del primer plano en el cine sería también la primera aparición del rostro, objeto de una búsqueda inquieta, y del terror específico (el de la mirada) que arrastra con él.<sup>309</sup>

El asombro de ver un rostro de tres metros de altura habla por sí mismo, pero no es un único plano el que nos deja con los ojos y la boca bien abiertos en el cine. La pintura, la fotografía, sí lo pueden obtener, objetar el *studium* con un *punctum*. El cine hace vivir las imágenes por el infinito realismo del primer plano, caro a

---

<sup>309</sup> BONITZER, Pascal, *Op. Cit.*, p. 21.

Léger, o como dice Bazin, logra “sugerir la vida en la inmovilidad”.<sup>310</sup> Es padre e hijo del tiempo, y del lugar, desde los devaneos que animan su concepción hasta el aplauso, el abucheo o la indiferencia de su recepción... y después.

En el cine es el antes y el después lo que posibilita el surgimiento del detalle inquietante en un plano. Es en el fuero de lo familiar donde brota lo inquietante.

---

<sup>310</sup> BAZIN, André, *Op. Cit.*, p. 25.



### 3. LA PANTALLA, VENTANA CERRADA

*”Lo único que quiero destacar hoy, es que lo horrible, lo oscuro, lo inquietante, todo aquello con lo que traducimos, como podemos, en francés, el magistral Unheimlich del alemán, se presenta a través de ventanillas.”*

Jacques Lacan, *El Seminario*<sup>311</sup>

*“Quien mira a través de una ventana abierta  
jamás ve tantas cosas como el que mira una ventana cerrada.  
No hay objeto más profundo, misterioso, fecundo,  
tenebroso y radiante que una ventana iluminada por una vela.  
Lo que puede verse al sol siempre es menos interesante  
que lo que pasa detrás de un vidrio.  
En ese agujero negro o luminoso vive la vida,  
sueña la vida, sufre la vida.”*

Charles Baudelaire, *Ventanas*<sup>312</sup>

Si al cine le quedaran diez minutos de vida, ¿qué daría a ver? Jean-Luc Godard se hace esa pregunta a los nueve minutos de su cortometraje sobre el tiempo, *Dans le noir du temps*,<sup>313</sup> en la antología *Ten Minutes Older*, que quince cineastas en dos compilaciones, *The Trumpet* y *The Cello*, dedicaron al tiempo. Los realizadores de

---

<sup>311</sup> LACAN, Jacques, *El seminario*, Libro 10, “La angustia”, Buenos Aires, Paidós, 2006, p. 86

<sup>312</sup> BAUDELAIRE, Charles, *Le Spleen de Paris* [1869], Verso XXXV, en <http://goo.gl/WdDrFS>. Última visita 26 de enero de 2012.

<sup>313</sup> GODARD, Jean-Luc y MIÉVILLE, Anne-Marie, *Dans le noir du temps* en *Ten minutes older: The Cello*, (10’45, 2002), en <http://goo.gl/ZNNC9C>. Última visita 3 de mayo de 2013.

la antología se inspiraron en el cortometraje magistral de Herz Frank *Ten Minutes Older*,<sup>314</sup> sobre el efecto de la proyección de la pantalla en el sujeto.

El segmento de Godard es el último, los últimos diez minutos de la última compilación. Y los usa así: durante treinta segundos una tela blanca se agita, movida por unas patas mecánicas que se flexionan semejando un insecto que sopla y nos perturba, que se tensa por instantes. Una bandera que no flamea lo suficiente y se convierte en pantalla.

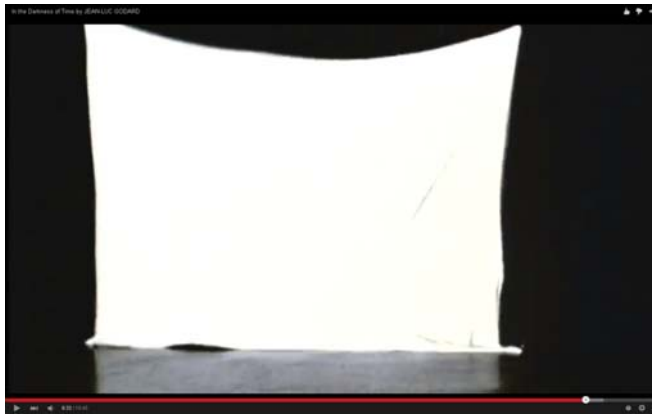


Figura 28. *Dans le noir du temps*, en 9'23, Godard, 2002.

Una tela tejida, extendida, animada por una máquina, la máquina-escultura móvil es de Jean Tinguely, un dadá suizo que confiesa a la cámara en un documental reciente: “Je suis Jean Tinguely et je fais des machines qui ne servent à rien”.<sup>315</sup> Máquinas para el goce.

Podemos encontrar a sus antecesores en las pinturas rupestres de la prehistoria o podemos decir que la piel, como tejido, fue la primera superficie de proyección.

<sup>314</sup> FRANK, Herz, *Ten Minutes Older*, 1978, en <https://goo.gl/Kg2gG9>. Última visita: 30 de junio de 2015.

<sup>315</sup> THUMENA, Thomas, *Tinguely* (90', 2008). Por otro lado, Godard ya había citado esta imagen en *The Old Place* (2000), que realizó con Miéville como letanía de lo que resiste desde el origen.



La violencia figurativa ejercida sobre el cuerpo humano contrasta con la fidelidad con que el hombre del Paleolítico representaba los animales.

El cuerpo solo se liberará de la pintura en el momento (bien tardío) donde será concebida la pantalla plástica en tanto que superficie proyectiva neutra, inerte, rectangular...<sup>316</sup>

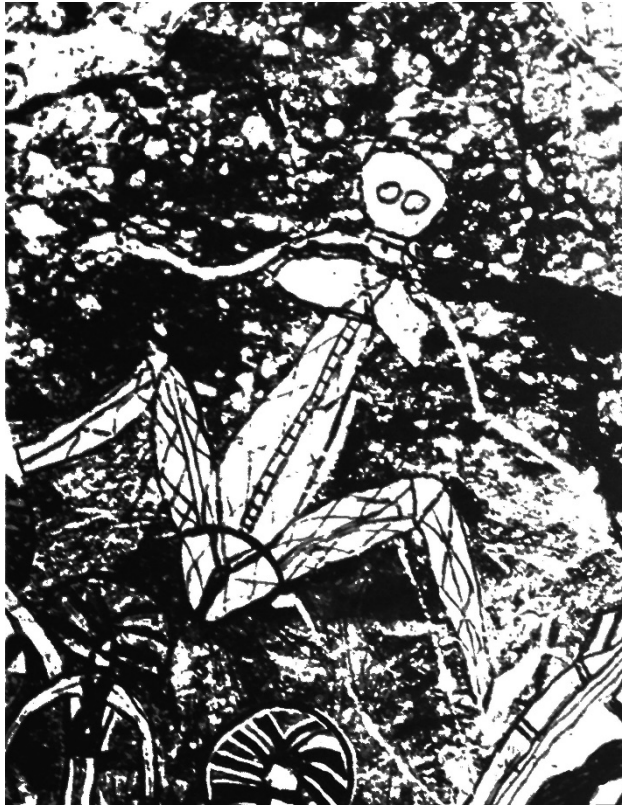


Figura 29. *La danza*, pintura rupestre Australia (Thévoz, 1984)

La ventaja de situar el grado cero de la superficie proyectiva en la piel es doble, ella es portátil y se deja tocar, *touch screen*, como algunas pantallas actuales. El muro se hizo portátil con el tiempo, pasó de las cavernas a las Tablas de la Ley: *tavola quadrata*. Son ejemplares definidos por su movilidad, nacieron para ser

---

<sup>316</sup> THÉVOZ, Michel, *Le corps peint*, Ginebra, Skira, 1984, p.16.

transportados monte abajo, se sujetan a un destino incierto. Móviles en el tiempo y en el espacio, memoria desencarnada. Como Freud supo leer, no sin enorme esfuerzo,<sup>317</sup> en su ensayo *El Moisés de Miguel Ángel* (1914), las Tablas estuvieron a un tris de caer cuando Moisés encontró a su pueblo ebrio danzando ante el becerro oro.

La piel y sus metonimias, muros, sábanas, cortinas, telones, velos y hasta telas líquidas, separan, recortan. Estas envolturas inducen dos espacios, polarizan lo visible y lo invisible.<sup>318</sup> Como su análogo, la ventana de paternidad arquitectural, el borde o la interfaz, para decirlo en la lengua de hoy. Un lugar donde hay algo para ver y un lugar donde no hay qué ver. Robert Mapplethorpe y sus gasas, Clérambault y sus tejidos orientales y, más recientemente, Jacques Rivette y la pintura elidida de *La belle noiseuse* (*La bella mentirosa*).

Siempre fue inquietante el revés del lienzo que aparece en primer plano en *Las meninas* de Velázquez. Hacer existir lo invisible ocultándolo es la función del velo, hacer existir lo que no se puede ver. El marco es la ventana a la escena del mundo. Magritte es el más lúdico, la hace entrar dentro de la escena, así como hace entrar el telón que abre a la escena dentro de la escena. Como un velo, un telón, una pantalla, la ventana cerrada incita a mirar.

Si la función de la tela es brindar una opacidad para que algo de lo visible se inscriba, ¿ella está del lado de lo visible o de lo invisible? Contra cualquier evidencia intuitiva, la tela está del lado de lo invisible. Coral Cruz,<sup>319</sup> guionista y ensayista, acaba de publicar un libro excitante donde se pregunta cómo hacer

---

<sup>317</sup> GUINZBURG, Carlo y DAVIN, Anne, “Morelli, Freud and Sherlock Holmes: Clues and Scientific Method”, *History Workshop*, n. 9, Oxford University Press, 1980, pp. 5-36, en <http://goo.gl/qs4E18>. Última visita: 21 de noviembre de 2010. Lectura imprescindible por su aproximación epistemológica a la conjetura que, entre otros, encantaba a Freud.

<sup>318</sup> SAINT-JEVIN, Alexandre, “D’une toile à une autre: d’Alberti au virtuel lacanien”, en *Réel-Virtuel I*, Textures du numérique, febrero 2010, p. 2.

<sup>319</sup> CRUZ, Coral, *Imágenes narradas. Cómo hacer visible lo invisible en un guión de cine*, Barcelona, Laertes, 2014, p. 83.

visible lo invisible en un guión. Provocada por la película *Los otros* de Alejandro Amenábar, rescata las numerosas sábanas blancas como artificio para hacer invisible lo visible.



Figura 30. *The Serpentine Dance*, Loie Fuller, París, 1892.

Godard lo da a ver. Hace de la tela blanca la bandera del cine, como su último estertor. Ella no luce moribunda y, por el contrario, baila, como lo hacía Loie Fuller en su *Serpentine Dance*, venerada por los hermanos del cine, los Skladanowsky (1895), y su Wim Wenders, por William Kennedy Dickson, (1895, 1896, 1897), los hermanos Lumière (1896), Demeny (1897), Alice Guy (1899, 1900, 1902), Méliès (1899), G. A. Smith (1902), De Chomón (1908). Recordemos que “La Loie” como la llamaría Stéphane Mallarmé, quien dijo que ella era “*the dizziness of soul made visible by an artifice*”,<sup>320</sup> bailó en el Folies Bergère, fue inventora de gelatinas y sales luminiscentes para sus puestas en escena, e hizo escuela. Mallarmé deja con ella una excelente definición del cine.

---

<sup>320</sup> CONNER, Lynner y GILLIS-KRUMAN, Susan, *The Early Modern Project Development Team*, Pittsburgh, University of Pittsburgh, 1996, en <http://goo.gl/FVdkEM>. Última visita: 20 de junio de 2015.

Artificios para instalar la idea y la sensación con un pedazo de paño blanco y juegos de luz haciendo visible el mareo del alma.

El cine proyecta, los hombres ven, dice Godard en sus *Histoire(s)*. En el segmento *Une histoire seule*, 1b, en el minuto 6'27 escuchamos:

histoire de la solitude  
solitude de l'histoire  
le cinéma projetait  
les hommes ont vu  
que le monde était là  
un monde encore presque sans histoire  
mais un monde qui raconte  
« mais pour au lieu de l'incertitude  
installer l'idée et la sensation »  
les deux grandes histoires  
ont été le sexe et la mort

El texto es recitado sobre las imágenes finales de *Duel in the Sun* (*Duelo al Sol*), de King Vidor (1946).

La pantalla blanca aparece nuevamente en las *Historie(s)* en el segmento 2, *Seul le cinéma*. En el minuto 10'14 podemos escuchar, leer y ver la grandeza del acto de proyección, solo el cine...

pour moi, la grande histoire  
c'est l'histoire du cinéma  
elle est plus grande que les autres  
parce qu'elle se projette  
plus grande que les autres  
parce qu'elle se projette

Escena de Godard hablando con Serge Daney, seguida de un fragmento de *Le Mystère des roches de Kador*, de Léonce Perret (1912),<sup>321</sup> donde una mujer

---

<sup>321</sup> *Le Mystère des roches de Kador*, Léonce Perret, 1912, citada por GODARD, en <https://goo.gl/BXktNd>. Última visita : 23 de diciembre de 2014. Escena también citada por BELLOUR, Raymond, *Le corps du cinéma*, pp. 47-49.

hipnotizada y vestida de blanco, que parece salir de las exhibiciones de Jean-Martin Charcot, se dirige hacia una pantalla blanca y se desmaya.



Figura 31. *Le Mystère des roches de Kador*, Léonce Perret, 1912.

El misterio desvelado, la forma destruida. En la película original, los favoritos de la ciencia acaban de darle a ver, literalmente, la muerte de un hombre en alta mar, la noche del trauma, según expresión de Jacques Lacan. La joven no quiere saber que no hay nada más para ver. Abrir bien los ojos para no ver. “Llora, luego está salva”, dicen los caballeros terapéuticos. Un efecto hipnótico sin hipnotizador hace de esta película un genuino exponente de lo *Unheimlich*. Frente a la tela tensa, el cuerpo se tensa.

Godard revela la pantalla como la ocasión del ritual dramático, un *dromenon*,<sup>322</sup> la consecuencia de un acto, una acción en escena. *Dromenon*, la cosa hecha y la acción que la consagra. *Dromenon* (δρώμενον) y *drama* (δράμα) tienen la misma raíz. El acto es el último destino del viaje. El ritual no muestra, produce y reproduce.

---

<sup>322</sup> WOOD, Christopher S., *Dromenon, Common Knowledge* 18.1, Duke University Press, 2012, pp. 106-116. Aby Warburg bautizó así el último piso de su librería. El primer piso, *Orientación*, el lugar, el paisaje; el segundo, *Imagen*; el tercero *Palabra*; y el cuarto *Dromenon*, el acto, una acción de manejo del tiempo.

La palabra *dromenon* llegó al Medioevo para nombrar una danza que sigue un patrón laberíntico sobre las piedras de catedrales como la de Chartres, una “terapia en piedras” que estimulaba la percepción e inspiraba intuiciones cenestésicas. Lejos de ser la repetición vacía a la que lo condena el racionalismo, el ritual y las ‘*pathos fórmulas*’ (expresión de Aby Warburg para las imágenes de la pasión, el pánico, el deseo) que este preserva y actualiza en las pantallas de la percepción, son acto puro. La pantalla de proyección en la sala oval de la casa de Warburg en Hamburgo subía desde el suelo.

Volviendo a la proyección de Godard, su voz *over* nos lleva hasta la acción de dar vueltas alrededor de un muro:

Dans une prison de Moscou, Jean Victor Poncelet, officier de génie de l’armée de Napoléon, reconstruit sans l’aide d’aucune note les connaissances géométriques qu’il avait apprises dans les tours de Monge et de Carnot. *Le Traité des propriétés projectives des figures*, publié en 1822, érige en méthode générale le principe de projection utilisé par Desargues pour étendre les propriétés du cercle aux coniques et mis en œuvre par Pascal dans sa démonstration sur l’hexagramme mystique. Il a donc fallu un prisonnier français qui tourne en rond en face d’un mur russe pour que l’application mécanique de l’idée et de l’envie de projeter des figures sur un écran prenne pratiquement son envol avec l’invention de la projection cinématographique.<sup>323</sup>

No un hexagrama sino un rombo, un *losange*, es lo que propone Kenji Mizoguchi para la acción en su pantalla. Hace visible en la pantalla una letra V y sus dos ejes. Uno de ellos lo ocupa lo masculino, que encarna el deseo y la agresividad; el otro, lo femenino, objeto de la acción, es el eje de la defensa. El ejemplo de la V en la pantalla se recoge en *Los músicos de Gion*, de Mizoguchi (84’, 1953), un verdadero banquete de ventanas abiertas y opacidades translúcidas como todo hábitat japonés.

L’homme regarde intensément dans le miroir la femme qu’il désire et celle-ci se retourne sur elle-même, accomplit un

---

<sup>323</sup> *Historie(s) du cinéma*, 2, “Seul le Cinéma”, 11’18.

mouvement à quatre-vingt-dix degrés pour tenter d'échapper à ce regard. Il est évident que la femme est l'objet central du désir et, à ce titre, elle doit obéir aux lois du masculin qui a fait le monde à son propre usage, en vue de sa propre jouissance. Comme ce n'est pas un rapport direct mais un rapport de réflexion, il est évident que l'homme ne regarde pas la femme mais le désir qu'il a d'elle.<sup>324</sup>

Ellas son ellas en tanto proyecciones; en la escuela Mizoguchi las hace, parsimoniosamente, muñecas.



Figura 32. *Los músicos de Gion*, Kenji Mizoguchi, 1953.

Jean Douchet plantea que Mizoguchi es un cineasta del deseo, siempre violento, al que tanto él como sus personajes se someten. El ángulo de visión del ojo de la cámara es el nuestro. La V del ángulo sirve de dispositivo de la puesta en escena de la no relación entre los sexos. Una reversibilidad de la V, la joven geisha

---

<sup>324</sup> DOUCHET, Jean, "Mizoguchi: la réflexion du désir", *Cahiers du cinéma*, n° 463, enero, 1993.

maculada se adueña de la acción y corta la lengua de su contratante. El *losange* de la acción es la espina dorsal, el *dromenon* de la película.

### 3.1. Los límites del dominio

La omnipotencia de la visión, falacia que parece muy asentada en la cultura oculocéntrica de Occidente, fue siempre contestada por el psicoanálisis. No solo diversas perturbaciones psíquicas pueden afectar nuestra visión, como Freud tempranamente descubriera, sino que hasta la propia cultura trama los límites de lo que conseguimos ver y de lo que se nos escapa, de lo visualmente ineluctable y de lo invisible.<sup>325</sup> Nacida en el último cuarto del siglo XIII, la palabra *écran* servía para nombrar una barrera que nos protege del fuego.

No podemos dejar de citar por extenso el modo en que Lacan imagina el telón, superficie con alto grado de parentesco con nuestra pantalla o ventana cerrada. Es ineludible sentir el color del cine que emana de este párrafo:

La palabra no es signo, sino nudo de significación. Diga yo, por ejemplo, la palabra "telón", no solo por convención se designará el uso de un objeto al que pueden diversificar de mil maneras las intenciones con las que lo capta el obrero, el comerciante, el pintor o el psicólogo guesaltista, como trabajo, valor de cambio, fisonomía coloreada o estructura especial. Es, por metáfora, un telón de árboles; por retruécano, las ondas y los rizos del agua y mi amigo Leiris, que domina mejor que yo estos juegos glosolálicos. Es, por decreto, el límite de mi dominio, o por ocasión la pantalla de mi meditación en la habitación que comparto. Es, por milagro, el espacio abierto al infinito, el desconocido en el umbral, o la partida en la mañana del solitario. Es, por obsesión, el movimiento en que se trasluce la presencia de Agripina en el Consejo del Imperio, o la mirada de Madame de Chasteller al paso de Lucien

---

<sup>325</sup> LACAN, Jacques, [1946] "Acerca de la causalidad psíquica" en *Escritos 1*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2012, p. 189. "Más inaccesible a nuestros ojos, hechos para los signos del cambista, que aquello cuya huella imperceptible sabe ver el cazador del desierto: la pisada de la gacela en las peñas; pero algún día se revelarán los aspectos de la *imago*."



Leuwen. Es, por equivocación, Polonio, a quien hiero: “¡Una rata, una rata, una gran rata!” Es, por interjección en el entreacto del drama, el grito de mi impaciencia o la voz de mi cansancio. ¡Telón! Es, por fin, una imagen del sentido como sentido, que para descubrirse tiene que ser develado”.<sup>326</sup>

La modalidad de lo visible es ineluctable, dijo James Joyce pensando con los ojos, una variación del *Cogito ergo video* de Godard. La sala de cine es su caja de resonancia. Una caja no es el mundo. Es una caja paradójica pues como está organizada alrededor de un agujero permite el viaje, saluda el lado de fuera sin ser una ventana abierta al viento. Acabamos de leer el nudo que Lacan torsiona a partir de las cinco letras de un telón.

El pasado siglo XX, siglo de viajes forzados, como lo definió John Berger, no podía inventar otra cosa que el cine. Contrariamente a la pintura, que recoge el mundo y lo trae a casa; al teatro, que abre y cierra el telón a la hora señalada; el cine nos saca de casa, uno por uno y nos lleva al mundo pero a veces nos derrumba de él, sin hora señalada. La pantalla de mi meditación en la habitación que comparto encuentra súbitamente el límite de mi dominio.

Cuando las luces se apagan, la pantalla se ilumina y se transmuta de superficie en espacio sideral y subjetivo, un cielo lleno de nubes en movimiento. Un rectángulo suspendido capaz de abrirse en otros rectángulos y que simula ser luminoso, cuando en realidad carece de luz propia. La escala ayuda. Por eso hay estrellas de cine, en el cielo celeste, la pantalla celeste de Berger.<sup>327</sup> La televisión por el contrario, es una caja que no sale del armario. Mi amigo el cuadrado: así nombra el filósofo Tomás Abraham a su aparato de televisión al que dedica un libro,<sup>328</sup> a su caja boba.

---

<sup>326</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>327</sup> BERGER, John, “La pantalla celeste” en *La caja. Revista de ensayo negro*, n° 3, Buenos Aires, 1993, p. 2.

<sup>328</sup> ABRAHAM, Tomás, *La aldea local*, Buenos Aires, Eudeba, El Amante Cine, 1998, p. 19.

El cine nos lleva lejos pero también nos acerca a personajes, a hechos, es un tren llegando a la estación y un barco partiendo, es el desconocido en el umbral, la partida por la mañana del solitario. Un arte de lo cercano y lo lejano, y de todos los sentimientos que eso implica, dice Pascal Bonitzer.<sup>329</sup>

Cuando la cámara apunta y enfoca nos trae algo al regazo pero de repente un *fading* nos roba la proximidad alcanzada. El cine es amigo de los vagabundos desde siempre. Los personajes se cruzan en nuestras vidas y se van. No se quedan a vivir con nosotros como en la televisión y su serialidad doméstica. El cine es más “*living apart together*” como el género amoroso ideal de nuestros días. Esto ha cambiado con el androide en el bolsillo y Netflix.



Figura 33. *La pantalla como objeto*, Paolo Gioli.

Antes que una historia del cine habría que hacer una historia de la pantalla como objeto.<sup>330</sup> La pantalla dentro de la pantalla explotada por la simultaneidad electrónica fue anticipada por Paolo Gioli, quien expandía la pantalla de

---

<sup>329</sup> BONITZER, Pascal, “La superficie video” en *El campo ciego: Ensayos sobre el realismo en el cine*, *Op.Cit.*, p. 30.

<sup>330</sup> GIOLI, Paolo, *Scritti per un rettangolo bianco*, en <http://goo.gl/OcxfAH>. Última visita: 2 de enero de 2015.

proyección introduciendo extra *frames* de colores en una película en blanco y negro a través de una caja perforada en forma de pantalla móvil.

Gioli nombra la pantalla duplicándola para enfatizar su funcionamiento múltiple y su poder de acoger las perturbaciones líricas de lo dado a ver. Cuerpo lúcido que acoge cuerpos tenebrosos; una historia de la oscuridad también es necesaria.



Figura 34. *Scherma-scherma*, Paolo Gioli, Super 8 mm, 24', 1979.

El rectángulo blanco profana la oscuridad en *L'operatore perforato*,<sup>331</sup> en una iteración inquietante. Rectángulo y no cuadrado, a “la forma que piensa” no le es indiferente. François Truffaut era un entusiasta del rectángulo y de la vista extendida que proporciona, la vista plena. En un dossier sobre el cinemascope que acababa de hacer su aparición en 1953 se rescata la polémica que enfrentó a *Cahiers du Cinéma* con *Sight & Sound* sobre lo que se gana y lo que se pierde con la pantalla extendida. Truffaut<sup>332</sup> otorga el crédito de esta nueva sensibilidad a su amigo Jean-George Auriol, que acostumbraba sentarse en la primera fila para ejercer su vista plena. Aproximarse a la pantalla para mitigar la odiosa objetividad crítica inducida por el hábito.

---

<sup>331</sup> GIOLI, Paolo, *L'operatore perforato*, 1979, 16 mm, 8'55, en <https://goo.gl/1Glr1q>. Última visita: 9 de junio de 2006.

<sup>332</sup> TRUFFAUT, François, “En avoir plein la vue”, *Cahiers du Cinéma*, 25 de julio 1953, y la opinión antagonista, más académica y conservadora sobre el sacrificio que el cinemascope impondría al cine de KOHLER, Richard, “The Big Screens”, *Sight & Sound*, v. 24, n. 3, 1955, p. 20.

Proximidad, visión panorámica, un cuasi ideal para un cine que reinventa el bajorrelieve y que se rebela contra los límites arbitrarios de la pantalla. Entusiastas del sonido, del color y ahora de la amplitud, los franceses parecen niños frente a la incredulidad de los americanos. Creer en la imagen, su edición, iluminación, encuadre, o creer en la realidad, los paisajes y la luz, es la dicotomía con la que la *nouvelle vague* leía el momento. Los ingleses lamentaban el retorno al primer cine espectacular y ruidoso y la pérdida de la distancia estética con el espectador. La pantalla envolvente deja el cuerpo peligrosamente cerca de la escena.

El cuerpo practica una especie de arbitrariedad procustiana<sup>333</sup> en relación al sí propio y al cuerpo de los Otros. Lo que no entra en la imagen ideal vive fuera de campo, hostiga al campo sin mostrar su cara. No hay visión sin punto ciego ni mirada sin mancha.

Nuestra visión binocular pone en escena un límite cada vez que cerramos un ojo. Su puesta en evidencia en la imagen a continuación presenta la calidad del vidente, hecha de cegueras, elipses y límites, escotomas, de allí su apetito por la imagen. Los fenómenos de borde más que de frontera siempre han inquietado. Un psicólogo italiano proponía en 1911 hacer un tubo con las manos y gracias a la visión monocular hacer desaparecer los inquietantes bordes de la pantalla:

However there are certain aspects which weaken the illusion, among which, up to a certain point, the imperfect vision of relief and the fact that, because of the type of lighting in the theatre, the limiting dark edges of the illuminated screen are visible. We are able to eliminate these two disturbing elements almost completely

---

<sup>333</sup> Expresión de Lacan a propósito de la agresividad del sujeto respecto de su cuerpo que aquí extendemos a toda relación con la imagen. Procusto, bandido mitológico de las carreteras griegas, medía a sus víctimas con dos camas, una grande y una pequeña cortando los pies de los altos y estirando las piernas de los bajos para adaptarlos a su patrón de medida. Teseo le dio muerte en su propio lecho y con sus métodos.

by watching the screen in a monocular manner, using our hands to form a tube so that the eyes do not see the screen edges.<sup>334</sup>

Pascal Bonitzer afirma que la visión parcial introduce una pregunta en el espacio del film y también en el espectador. La inestabilidad de la imagen en movimiento multiplica la parcialidad, ya que una imagen se descompone en una infinidad virtual de imágenes. La parcialidad ya identificada por la pintura resulta potenciada en el cine. El plano es una entidad escurridiza, con vocación por los agujeros que son siempre dramáticos. En ellos se aloja el deseo del espectador, el encuadre lo mira, lo objetiva, lo equivoca y, lo que más nos interesa, lo inquieta. El encuadre se transforma en mirada cercana y escurridiza, que alimenta el deseo del *percipiens*. Volveremos a ello.

Por estas razones las películas son más próximas a la contingencia, a la muerte, al corte. Son los personajes quienes se identifican con nosotros y no nosotros con los personajes, dice Berger. Esta reversibilidad de intensidades, este diálogo feroz, como él lo llama, es facilitado por la posición del espectador:

Whenever the intensity of looking reaches a certain degree, one becomes aware of an equally intense energy coming towards one through the appearance of whatever it is one is scrutinizing.<sup>335</sup>

Escudriñamos telas líquidas con más o menos intensidad el día entero y no siempre estamos advertidos de la vuelta de la intensidad contra sí mismo. La ‘vuelta contra sí mismo’ era, según Freud, uno de los cuatro destinos satisfactorios de la pulsión. La pulsión escópica y la pulsión invocante que las pantallas sonoras y líquidas provocan incesantemente.

---

<sup>334</sup> PONZO, Mario, [1911] *Certain Psychological Observations Made during Motion Picture Screenings*, en *Permanent Seminar on Histories of Film Theories*, en <http://goo.gl/45edjL>. Última visita: 4 de agosto de 2013.

<sup>335</sup> BERGER, John, *Keeping a rendezvous*, Nueva York, First Vintage International Edition, 1992, p. 130 (A propósito de Giacometti).

La reversibilidad inquietante aparece en varios autores, como vimos en el capítulo de la mirada; los más agudos, Walter Benjamin, Maurice Merleau-Ponty y Jacques Lacan.

¿El espectador de cine es el inválido de *Rear Window* (*La ventana indiscreta*)? L. B. Jefferies o el Benny de Michael Hanecke y su fría intimidad con el video. Como espectadores dentro de la película son los lugartenientes de la audiencia y transmiten una sutil coautoría del crimen. La ventana está cerrada, es una tela, una superficie limitada donde se escribe lo infinito. Bonitzer cita al Hitchcock de Truffaut, “La pantalla no tiene horizontes”.<sup>336</sup> La cámara ve el futuro como en *Detective*, de Jean-Luc Godard (1985).



Figura 35. *Detective*, Jean-Luc Godard, 1985.

---

<sup>336</sup> BONITZER, Pascal, *El campo ciego: Ensayos sobre el realismo en el cine*, Op. Cit., p. 83.



Figura 36. *Photography Subversion*, Miriam Sweeney, Giclée, 2009.

Las ventanas de Otar Iosseliani son fascinantes pues son pantallas que se abren para adentro, que es un modo de cerrarse. Su lucidez parece anidarse en *Akvarel* (1958), la mejor ilustración del acto de deponer la mirada frente a lo que nos es dado a ver, el *dompte-régard* de Lacan ya analizado.



Figura 37. *Falling leaves*, Otar Iosseliani, 1966.

Ventanas también en *Les favoris de la lune* (*Favoritos de la luna*), donde el malentendido y los objetos del dios con prótesis que Freud decía ser el hombre siguen presentes. Ni motivación ni introspección, solo ventanas.



Figura 38. *Favoritos de la luna*, Otar Ioseliani, 1984.



Figura 39. *Chantrapas*, Otar Ioseliani, 2010.

Los primeros diez minutos de su película *April* (50', Georgia, 1961-1972) son ejemplares sobre la función de las ventanas en la experiencia audiovisual. Por su relación íntima con la música, Ioseliani se acerca a las ventanas con el oído. Solo cuarenta años después consiguió ser proyectado.

Músicos y otros favoritos de la noche aparecen en todas las ventanas y rincones, como los ratones de Hamelin. Van y vienen con sus instrumentos y sus ruiditos, sustituyendo la voz humana. Una sátira sobre la lluvia de objetos que cae sobre los



humanos hasta impedirles cualquier relación es mostrada a través de puertas y ventanas, multiplicación de pantallas sonoras. Unos van y otros vienen, hay que seguirlos, se cruzan, se impiden, siguen viaje. La película es inquietantemente extraña por otras razones que no nos abandonarán.



Figura 40. Captura de pantalla de *April*, 1961.

Berger insiste en el cine como proceso continuo de encuentros y partidas, por eso observa que muchas veces el público asiste tomado de la mano, algo que difícilmente ocurre en el teatro. Tomarse de la mano es la respuesta al *travelling*, al cine movimiento. Si la única estética posible del cine es el movimiento, como decía René Clair, no es porque las cosas aparentemente se muevan sino porque el cine nos lleva de un lado a otro, a otros lugares y épocas. Veremos cómo el sonido, por ejemplo, en un abrir y cerrar de ojos nos lleva a un remoto lado de fuera que pasamos a esperar.

Por temor a la sacudida nos tomamos de las manos. Agreguemos a la hipótesis de Berger la existencia del lado caliente en la oscuridad del cine. La lateral caliente es el nombre que la poeta brasileña Ana Cristina César<sup>337</sup> dio a la proximidad de los cuerpos en las butacas cuando la pantalla no importa. Hay juego de manos, de

---

<sup>337</sup> CÉSAR, Ana Cristina, "Anônimo", [1979] en *A teus pés*, São Paulo, Editora Ática, 1999.

pies, de rodillas, de bocas, malabarismos de Eros que climatizan el lado de fuera de la pantalla, el oscurito del cine como se dice en Brasil.

Roland Barthes<sup>338</sup> habla de una afinidad erótica entre el espectador y la película, provocada por la penetración de la luz del proyector en los cuerpos que los hace vibrar en su radio de acción, bailar de acuerdo a la diseminación de sus partículas. El cine como festival de afectos. En este erotismo difuso el goce es doble, por la imagen y por lo que la excede. Hipnotizado por una distancia amorosa y no intelectual, el espectador se despega de su butaca, vuela.

Caja agujereada y alada, por donde pasar a Otra escena dentro de la escena. La mirada es el punto ciego de la imagen. Agujero negro o luminoso del epígrafe de Baudelaire.

Si percibimos a partir de la luz, la luz nos precede, realiza una especie de visión sobre nosotros. Refiriéndose a la manera simpática en que Merleau-Ponty habla de la iluminación, Jacques-Alain Miller dice que la iluminación es como un dueño de casa que te hace ver su propia casa, él la conoce y tú no. Es como si la luz realizase una especie de visión anterior a la nuestra. Si la luz me guía es porque de alguna forma ella ya ha visto. Merleau-Ponty propone que imaginemos un teatro sin espectadores, el telón se levanta sobre una escena iluminada, parece que el espectáculo en sí mismo ya es visible. La mirada será en el vidente la respuesta a la sollicitación de la luz.

La mirada nace en la luz, es su excrecencia.

Para encontrar la mirada es preciso pasar del campo de la percepción al campo del deseo, o más aún, es necesario tratar el campo de la percepción como el campo del deseo.<sup>339</sup>

---

<sup>338</sup> BARTHES, Roland, "Saindo do cinema" en *Psicanálise e Cinema*, São Paulo, Global editora, 1980, p. 122.

<sup>339</sup> MILLER, Jacques-Alain, [1995] "Dall'immagine allo sguardo", en *La Psicoanalisi. Rivista del campo freudiano*, n° 40, julio-diciembre, Roma, Astrolabio, 2006, pp. 15-28.

La pobreza visual que es el resultado de la incidencia del campo del deseo en lo visible debe ser tomada muy en serio si recordamos el lugar que ocupan los ciegos en la teoría lacaniana de la mirada. Ellos son capaces de reconstruir, de imaginar el espacio geométrico de la visión. La señalización del espacio no depende de la vista y sí de la función temporal de la simultaneidad, la instantaneidad del espacio que conoce.

Para Lacan, el uso invertido de la perspectiva puesto en evidencia por la anamorfosis revela, en un juego delicioso, los límites de una perspectiva correcta que pretende restituir el mundo. Si cualquier mirada del Otro puede desorganizar el campo perceptivo es porque es el deseo el que comanda la operación y no la conciencia, el deseo que funciona como obturador de la luz.

Lo que es luz me mira, y gracias a esa luz en el fondo de mi ojo algo se pinta [...] destellos de una superficie que no está situada por mí, de antemano, en su distancia.<sup>340</sup>

El revés del campo geométrico es la pantalla, algo opaco, que no se atraviesa, a menos que seamos Alicia, y que se sitúa en la perpendicular entre el ojo y el objeto. Ella misma es objeto y función a un tiempo. Su función ha cambiado a lo largo de los siglos a partir de su invención, contemporánea a la perspectiva lineal renacentista.

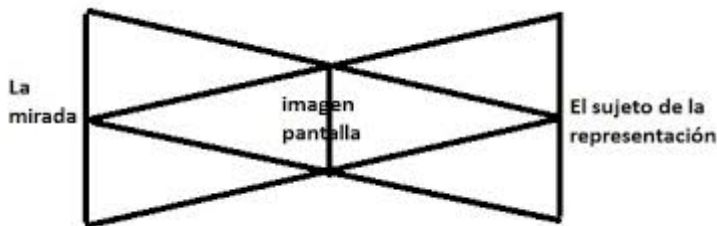


Figura 41. Lacan: mirada, pantalla e sujeto.

<sup>340</sup> LACAN, Jacques, [1964] *El seminario, Libro 11, Op. Cit.*, p. 106.

Lacan sitúa la imagen y la pantalla en la superposición de los triángulos geométricos invertidos.

Su centralidad a cualquier dispositivo escénico es evidente y su figuración plástica va de la tela transparente del portillo de Durero al objeto líquido y portátil que todos llevamos en el bolsillo.

En la pantalla depositamos, deponemos, dice Lacan subrayando el efecto apolíneo del acto, nuestra mirada. “¿Quieres mirar? Pues bien, ¡Ve eso!”<sup>341</sup>



Figura 42. *Selfie*, Wu Junyong, China, 2004.

La pantalla es un lugar de mediación, el mediador evanescente (*vanishing mediator*) hecho famoso por los estudios culturales, y que cada vez menos parece desvanecerse. A diferencia del animal que permanece cautivo de lo imaginario, el hombre sabe usar la pantalla, dice Lacan, cuando la asimila a la máscara con la que se acomoda en su existencia. La usa como envoltorio, como piel despegada que lo cubre.

Hoy en día de pantallas por doquier, la reflexión no puede dejar de pensar la pantalla como interfaz. En cualquier campo semántico, interfaz es una superficie que forma un lazo entre dos fases, la mezcla de productos adyacentes que se unen en una misma secuencia, un dispositivo que junta circuitos diferentes.

---

<sup>341</sup> *Ibid.*, p. 111.

La informática consagra la noción como piedra angular de la programación. Distingue la interfaz como la propiedad de un componente de un software sobre la cual otros componentes pueden apoyarse, el punto de interconexión entre una terminal y una red o entre dos redes, el agregado por medio del cual el hombre puede interactuar con una máquina, un dispositivo, un programa de computación o cualquier otra herramienta compleja por medio de *inputs* y *outputs*. En definitiva, lazos promovidos por un pedazo de software, un dispositivo de hardware y un usuario. Interfazs físicas o psíquicas, interacción entre dos entidades, entre dos sistemas y entre un sistema y una entidad.<sup>342</sup>

En suma, la interfaz nombra el lugar donde el lazo comunicacional entre el hombre y la herramienta se produce o no, desde la más simple a la más compleja, desde el mango de la sartén hasta el tablero numérico de un ascensor o la pantalla de cine. La hipótesis que planteamos consiste en indicar la interfaz como el lugar donde se aloja el malestar, la inquietante extrañeza del objeto, bajo las formas del síntoma, lo opaco, la mancha. La pantalla de la representación, expresión mayor de la interfaz moderna, cede lugar al cuerpo como pantalla y, como en *After Hours* (*¡Jo, ¡qué noche!*) de Martin Scorsese, es un mapa de cicatrices. El síntoma es lo más singular de cada uno, un fragmento de verdad que se escapa al no querer saber y se filtra en las pantallas de cualquier tipo. Como el opio de Baudelaire, el amarillo de Van Gogh, el asma de Proust, el banquito de Glenn Gould, la artesanía de Mizoguchi, la escritura de James Joyce. Parafraseando al crítico Thierry de Duve<sup>343</sup> podríamos decir que el arte es una colección de síntomas.

---

<sup>342</sup> *Enciclopedia digital*, en [http://en.wikipedia.org/wiki/Interfaz\\_\(computer\\_science\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Interfaz_(computer_science)). Última visita: 3 de abril 2013.

<sup>343</sup> “El arte no es un concepto; es una colección de ejemplos”, en DE DUVE, Thierry, “Five remarks on aesthetic judgement”, en Umbr(a), *A Journal of the Unconscious* n° 1, ‘Aesthetics and Sublimation’, Buffalo, Nueva York, 1999, p. 19. Inspirado en una enumeración hecha por el cineasta y poeta Alexandre Astruc, inventor de la idea de la cámara como lapicera del cineasta, la *camera stylo* en ASTRUC, Alexandre, “Qu’est-ce que la mise en scène?” en *Cahiers du cinéma* n. 100, 1959, pp. 13-16.

### 3.2. Campo ciego

Lacan encuentra la función de la pantalla estableciendo las cosas en su estatus real, en experimentos citados por Maurice Merleau-Ponty en la *Fenomenología de la percepción*.

Si, al ser aislado, nos domina un efecto de iluminación, si, por ejemplo, un haz de luz que conduce nuestra mirada nos cautiva hasta el punto de aparecernos como un cono lechoso e impedirnos ver lo que ilumina, el solo hecho de introducir en ese campo una pequeña pantalla, que contrasta con lo que está iluminado sin ser visto, hace entrar en la sombra, por así decirlo, a la luz lechosa para surgir el objeto que ocultaba.<sup>344</sup>



Figura 43. Wu Junyong, China, 2004.

La visión *omnivoyeur* es más imaginable en la era de los *drones*, cámaras voladoras o moscas armadas que se entrometen en todas las fronteras. De tomas internas a tomas aéreas sin cortes. Son tan omni los *drones* que hasta dentro de un volcán osan entrar. Lejos de limitarse a filmar lluvias de fuegos de artificio, los *drones* son instrumentos al servicio de ojos humanos. Es la industria de armamentos quien los adora y quien hoy mayoritariamente los hace existir.

Nuestros ojos son hechos para los signos del cambista así como los del cazador para las huellas de las gacelas, dice Lacan, poetizando la pobreza visual del ser

---

<sup>344</sup>LACAN, Jacques, *Op.Cit.*, p. 117.

hablante, los bíblicos ojos para no ver las cosas que nos miran y el deseo que los anima. Los hombres solo tenemos ojos para los signos del cambista o, como vemos en el reciente documental de Wim Wenders, *La sal de la tierra*,<sup>345</sup> “cuando alguien toca el oro no lo suelta”. Viñas de ira. El oro es una imago indeleble.

El fotógrafo no caza, decía Robert Doisneau, pesca. La visión espera la imagen, es un anzuelo esperando su pez, sospechando el insospechado camino que traza en el agua. De repente, pesca y es pescado por la imagen que por obra de la reversibilidad lo engancha con su anzuelo, se hace mirada.

Por su parte, la visión de la cámara —no interesa por cuánto la multipliquemos— reproduce los límites perceptivos y allí donde ella no mira está su punto ciego, los márgenes de lo que se ve. El pescador espera rodeado de su ceguera hasta que algo se encarne, visible.

El director de fotografía de *Napoleón* de Abel Gance, Simon Feldman,<sup>346</sup> explica que para algunas escenas le faltaba espacio, las imágenes le resultaban pequeñas para el tamaño de su pretensión, los límites de la pantalla le resultaban pequeños, quería extender la pantalla. Como no sabía cómo extenderla decidió extender sus puntos de vista, una cámara frontal y una V, una cámara mirando a la derecha y otra a la izquierda, así obtuvo su vasto panorama. Feldman percibe que tiene entre las manos un nuevo alfabeto del cine.

Nicholas Ray, en su *We can't go home again* (1973-2012), imprime en la tela una serie de proyecciones, que van multiplicándose, documental y ficción aleatoriamente, en su taquigrafía llamada por él mismo *Mimage*... Delante de esa explosión de ventanas, que aparecen y desaparecen sin una cadencia establecida,

---

<sup>345</sup> WENDERS, Wim y RIBEIRO SALGADO, Juliano, *La sal de la tierra*, (Francia, Brasil, Italia, 110, 2014). El significante del título es una nominación certera: MATEOS, 5:13: “Ustedes son la sal de la tierra. Mas, si la sal pierde su salinidad, cómo hacerse salada nuevamente? No sirve para nada, excepto para ser tirada fuera y pisoteada”.

<sup>346</sup> En el minuto 38 del documental *The music of light*, temporada I, episodio IV de la miniserie *Cinema Europe: The Other Hollywood*, dirigida por Kevin Brownlow y David Gill y narrada por Kenneth Branagh y Jean-Louis Trintignant para cada lengua, Reino Unido, 1995. En <https://goo.gl/F1HP5e>. Última visita: 4 de julio de 2015.

variaciones que el espectador no puede predecir, la única superficie constante y segura es la propia mirada del que observa.

Godard duplica las pantallas para poner en escena la arbitrariedad significativa que conduce la percepción en *Numéro deux*, 1975.

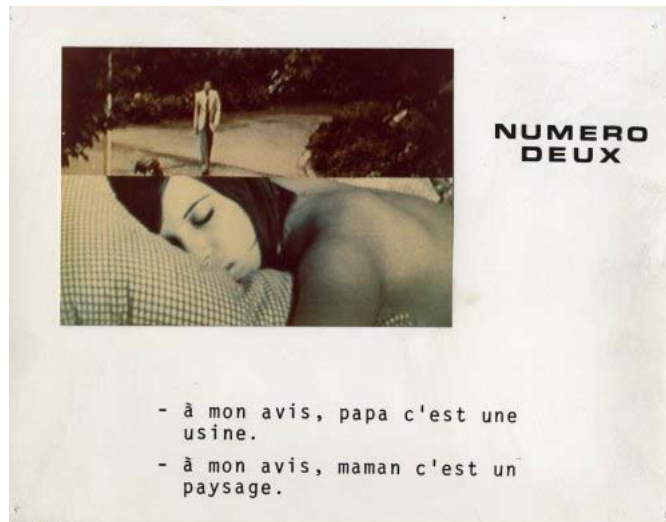


Figura 44. Fotograma de *Numéro deux*, Godard, 1975.

Mike Figgis cuadricula la pantalla marcando el inicio del siglo de una inconsistencia largamente deseada en su película *Timecode* (2000), ineludible y persistentemente citada. Su martillazo en el espectador es paralelo al impacto extraño de *In the Mood for Love*, de Wong Kar Wai, también del año 2000.

El tiempo en *In the Mood...* se estira y encoje como un *noodle*, objeto extraño que dicta el ritmo de la película. Una erotización del tiempo que pasa por dilatarlo, una pantalla que trasciende el espacio de la representación y se prolonga en largos corredores, pasillos, pasadizos, calles mojadas...

En la antología ya citada *Ten minutes older*, Figgis es uno de los quince cineastas invitados. Una escalera, una respiración entrecortada y una mezcla de *stills* y de *movies*, el sexo y la muerte, sus puntuaciones mayores de la vida, como en Freud.



El campo ciego es contiguo al campo de lo visible y, según Bonitzer, desde el punto de vista dramático es tan positivo como el campo visible al que acosa como una sombra. “La visión parcial es, así, el índice de la causa, de la causa del deseo. Ella mantiene el deseo a través del deseo (o del temor) de ver.”<sup>347</sup>



Figura 45. *Blind Corner*, Wu Junyong, China, 2004.

El primer cine, confesadamente *voyeurista* precisaba de una máscara negra como artificio didáctico y político: un nuevo dado-a-ver para una satisfacción que se proponía inicialmente como transgresora. El agujero de la cerradura era la forma clásica de decirlo bien.

<sup>347</sup> BONITZER, Pascal, *Op. Cit.*, p. 70.



Figura 46. *Máscara negra agujero de cerradura*, Wu Junyong, China, 2004.

Michel Foucault en *Prefacio a la transgresión*,<sup>348</sup> homenaje a Georges Bataille, inaugura la relación de la visión con la mirada que acaba destruyendo la caja agujereada como ficción perspectivista. *La tache aveugle* implica que el ojo vuelve a su órbita, solo el hueso cavernoso que lo aloja se ilumina.

En poco tiempo la pantalla se libera de las sombras que anuncian la luz pronta para encarnarse, la pantalla velo, la pantalla expresionista, y pasa a ser la página en blanco que Godard introduce en *Passion*, donde curiosamente una alfombra voladora (tela consistente) permite un viaje. La luz es lo verdaderamente inquietante, no se sabe dónde va ni de dónde viene. La luz del proyector es utilizada como lazo narrativo entre el mundo de la pintura (Rembrandt, Goya, Ingres, Delacroix, El Greco) y el mundo de la explotación del trabajo, y la opción es la fragmentación de los planos, otro nombre de la pasión.

---

<sup>348</sup> FOUCAULT, Michel, *Prefacio a la transgresión*, Buenos Aires, Catálogos, 1993.



Figura 47. *Passion*, Jean-Luc Godard, 88', 1982.

Lo extraño inquietante se realiza también en el espacio en off, lo éxtimo en la escena pasa a amenazar el conjunto de la pantalla. Ella es agujero negro o luminoso, sólido lienzo o líquido cristal. La imagen azul noche que insiste intermitente en *L'amour a mort* (*El amor ha muerto*) de Alain Resnais,<sup>349</sup> destacada por Deleuze. Para Deleuze la pantalla negra o blanca equivale al afuera de todas las imágenes; tiene la función del parpadeo que multiplica los intersticios de lo invisible en lo visible.

La imagen cinematográfica pasa a ser una representación cinematográfica del tiempo según las relaciones no conmensurables y los cortes irracionales. El corte puede entenderse y manifestarse en sí mismo como la pantalla negra, la pantalla blanca y sus derivados, sus combinaciones.<sup>350</sup>

Una edad geométrica, figurativa, una edad recortante que engendra la imagen del vacío de una película oscura a través de puntos cortes y un cine de expansión del afuera, sin cámara, sin pantalla y sin película —o mejor, todo puede ser pantalla, incluso los cuerpos—, son estadios diferentes que Deleuze aísla para determinar los atributos de la imagen tiempo.

---

<sup>349</sup> RESNAIS, Alain, *L'amour a mort* (1984), en los minutos 7':55, 9':01, 12', 14', 30' y 49', y así sucesivamente.

<sup>350</sup> DELEUZE, Gilles, *La imagen-tiempo, Estudios sobre Cine 2, Op. Cit.*, p. 284. Fragmentos digitalizados de la película de Conrad en <https://goo.gl/I5AbWs>, Última visita: 2 de mayo de 2015.

Sus ejemplos son los vanguardistas George Landow, seudónimo Owen Land, con películas donde aparecen bordes, agujeros y suciedades (*Film in Which There Appear Edge Lettering, Sprocket Holes, Dirt Particles, Etc.*, 1965, 6') o la película pizarra blanca donde se dibuja, de sugestivo título *The Film that Rises to the Surface of Clarified Butter*, del mismo autor. También la película sobre el tiempo de la luz al sonido del proyector, primera película de Tony Conrad, *The Flicker* (1966). Conrad intentó años después matar el film cocinando encima de él y dando a ver su receta, *Sukiyaki*.

La pantalla, la tela, *the screen*, puede ser transparente, como Lacan reconoce en el famoso caso Dora<sup>351</sup> conducido por Freud, o un espejo negro como las pantallas que nos rodean, el *black mirror* de cada día.



Figura 48. *Nuovomondo*, fotografía de Angelo R. Turetta.

La famosa pantalla azul de la muerte anuncia una *pane* fatal del Windows (*Blue Screen of Death, BSOD*). *Blue*, de Derek Jarman (1993), solo tiene un plano y ese plano es azul, el azul de Klein; en *off* se narra la muerte en la habitación de un hospital. La pantalla blanca también es síntoma de que algo no marcha como

---

<sup>351</sup> LACAN, Jacques, *Escritos*, [1951] “Intervención sobre la transferencia” en *Escritos 1*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2014, p. 220, “pantalla transparente [...] entre el discurso analítico y la palabra del síntoma”.

debería. Blanca como el mar de leche de *Nuovomondo*,<sup>352</sup> pantalla blanca, de los sin lugar.

La fina tela, de cristal líquido, un anti oxímoron, esconde la espesura de las cosas, el volumen, y cuanto más esconde más encanta, ya que amamos del amado su silueta, su proyección. Es este el atractivo engaño de las dos dimensiones.

“La preferencia por la imagen”<sup>353</sup> se funda en su potencia a veces desfalleciente de barrera de protección. La propia imagen es pantalla del despedazamiento, pues cuando es capturada por la luz, sale de la incubadora, crece a su modo.<sup>354</sup>

Las imágenes que más inquietan son las imágenes menos colonizadas por el lenguaje, menos marionetas del lenguaje. No son mensajes ya que ellas, como dijo Alfred Hitchcock, deben ser reservadas a los correos, son imágenes para prolongar el placer de mirar. El psicoanálisis las llama imágenes imperiales.

Un crítico chino habla, a propósito de la obra de Wu Junyong y su gesto de hacer proliferar las pantallas, de un genuino régimen soberano de la imagen. En ocasiones, la propia pantalla puede dar a ver lo que porfía en cubrir.

El arte digital de Junyong<sup>355</sup> revela cómo una proliferación de pantallas solo consigue multiplicar los puntos ciegos, los límites de cualquier encuadre. Hace fluctuar en la sombra muchas lunas/pantallas/ventanas cerradas. Una de ellas

---

<sup>352</sup> CRIALESE, Emanuele, *Nuovomondo*, Italia-Francia, 120', 2006.

<sup>353</sup> LACAN, Jacques, “La tercera”, en *Intervenciones y textos*, Buenos Aires, Manantial, 2007, p. 87.

<sup>354</sup> DONG, Bao, “Wu Junyong and Image Rhetoric”, 2011. Reconoce una retórica propia de la imagen, imágenes para ser vistas y no descritas, para ser gozadas. “The narrative that I use has more of a parallel or parallelistic approach, similar to the writing of poetry. It’s different from the narrative of classic storytelling. Through the layering of different images the hidden intention behind the images is extended”. En <http://goo.gl/EhldVz>. Última visita: 2 de enero de 2015.

<sup>355</sup> JUNYONG, Wu, *Thousands of Moon* (千月), China, 2012, 1', en <http://goo.gl/94ZyBc>. Última visita: 23 de febrero de 2015.

revela el punto que nos interesa: cuando la sombra se corre y deja ver, no sin un esfuerzo del cuerpo, como la imagen demuestra, lo que nos captura.



Figura 49. *Thousands of moon*, Wu Junyong (Screen Animation), China, 2012.



Figura 50. *Fragment of Moon*, Wu Junyong, China, 2012.

El artista puede ser definido como aquel que pone en escena lo que nos negamos a ver. Un anti Procusto. Puede devolver la espesura del objeto, hacer oír los ruidos

que provienen fuera del encuadre, hacer que el polvo nos toque. Un amigo cuenta que estornuda cuando ve las calles de tierra de los westerns.

Jacques-Alain Miller lo dice así: “El arte comienza donde lo que no puede ser dicho puede ser mostrado —Wittgenstein lo señaló— e, incluso exhibido.”<sup>356</sup>. El artificio del arte esporádicamente provoca los ojos de aquellos ocupados con los signos del cambista que tratamos en el capítulo sobre la mirada.



Figura 51. *Danse macabre*, Street art, Levalet, Canal de l'Ourcq, París, 2014.

*Danse macabre* parece un homenaje del *street art* a la genialidad de Hans Holbein.

En francés se usa *écran* pero también *toile* y en portugués solo se usa *tela*, lo que tiene la ventaja de homenajear el lado tejido, la superficie de inscripción.

Las pantallas/telas obedecen a una dinámica topológica de dentro y fuera esencialmente ambigua, de los modos de interferencia, bisagra o cópula entre lo visible y lo invisible, que ocupa a teóricos de las bellas artes, de la arquitectura, del cine. La semiótica, la teoría fílmica y los estudios culturales parecen encontrar en el término *screen* un concepto para todo uso. El psicoanálisis reserva la pantalla

---

<sup>356</sup> MILLER, Jacques-Alain, *Los signos del goce*, Los cursos psicoanalíticos de Jacques-Alain Miller, Buenos Aires, Paidós, 1998, p. 321.

para el fantasma, una tela, una barrera de protección, que al mismo tiempo que vela lo real informe es constituyente de la realidad accesible para cada uno.

Esta última función estructurante permite escapar del prejuicio del desprecio iconoclasta de la imagen como engañadora. Destacar la materialidad de las imágenes puede servir para expurgar el prejuicio banal y permitir que, a pesar de ser incubadas en el lenguaje, tejidas por seres hablantes, ellas puedan revelar una cualidad que les es propia, una subversión respecto del dominio de lo simbólico que puede caracterizarlas.

Esta subversión puede estar al servicio del deseo de dormir o del trauma de un despertar. De tiempo en tiempo, el cine consigue generar objetos de arte, sujetos al arte, pero no siempre. En general, nos pone a dormir. El espectador, que es vulnerable a la imagen por estructura, cae subyugado y a veces se duerme. Comentando la película *Avatar*, Miller dice: “Es la debilidad que nos manda a todos para la caverna para dormir.”<sup>357</sup> de ojos bien abiertos esta vez. Entonces, ir al cine para dormir, y por ventura tal vez soñar. El cine es un híbrido de sueño y lucidez pero sus proporciones no son exactas ya que se realizan en cada acto cinematográfico.<sup>358</sup>

Un simbólico arcaico, una imaginería futurística y un mito. Miller dice que esta es una receta eficaz para dormir al pueblo. Una apelación a la resurrección pagana. Místico y profético, el azul de la anestesia, todo azul. Cuanto más duerme la cabeza, más goza el ojo, dice Miller, y de tanto gozar se vuelve adictivo. Volvemos y volvemos a la sala de cine o a la sala de casa para dormir, con los ojos abiertos, comer *popcorn*.

Hoy en día, hay doctorados que sostienen que el espectador está en declive, la decadencia del espectador; en la academia se anuncia su muerte. Porque, dicen justamente eso que Miller apunta en *Avatar*, porque estamos huyendo del orden

---

<sup>357</sup> MILLER, Jacques-Alain, *Sobre Avatar*. Entrevistado por Christophe Labbé and Olivia Recasens, *Le Point*, 2010.

<sup>358</sup> CONI CAMPOS, Fernando, *Cinema: sonho e lucidez*, Río de Janeiro, Azougue Editorial, 2003.



simbólico, la nueva realidad audiovisual existe al orden simbólico, se subleva. Entonces, el espectador ideal, aquel que siente y lee la imagen, que descifra la trama del tejido, es una figura en extinción.

Actualmente parece que la audiencia ansía verse pintada en la pantalla, quiere hacer de la pantalla un espejo, y proliferan los documentales. Están en auge como nunca se ha visto en Brasil y parece que allende el mar hay documentales sobre todo ser que tuvo un nombre propio reconocido, sea por la excelencia o por la defeción de sus actos. También hay documentales de seres vivos, de presidentes, de prostitutas. La lista es infinita, todo el mundo hace documentales. Leemos en *Histoire(s) du cinéma* que aquellos que no soportan lo real de la ficción huyen en el documental.

### 3.3. La escena dentro de la escena

Un magnífico ejemplo de cómo iluminar lo que está fuera de escena es el recurso literario, teatral y cinematográfico de la escena dentro de la escena. La llamada *play-scene* de la que mucho se ha escrito y más aún practicado. Lacan aprende del teatro la relación entre el mundo y la escena, lecciones capitales para el psicoanálisis, en especial su relectura de la noción del inconsciente como “Otra escena” (eine anderer Schauplatz) que Freud extrajera de Gustav T. Fechner.<sup>359</sup>

La afirmación de Lacan que ya citamos sobre lo Unheimlich siempre presentarse “en ventanillas”, enmarcado, duplicado, se realiza plenamente en la fórmula “el filme en el filme”. Christian Metz<sup>360</sup> rastrea el dispositivo hasta los orígenes y encuentra en un corto Uncle Josh at the moving picture show, (Edwin Porter, 1902, Reino Unido, 2’01) el espanto del personaje frente a una pantalla inusitada.

---

<sup>359</sup> El ‘gran’ Fechner, según Freud, tenía como él pasión por la visión, y sufría de fotofobia a partir de hacer experimentos audaces mirando el sol a través de cristales de colores. Le debemos también la noción de principio del placer y la figura del inconsciente como iceberg.

<sup>360</sup> METZ, Christian, “El intexto fílmico” en *Filme(s) en el filme*, Col. Eutopías, v.187/188, Ediciones Episteme, Valencia, 1998, pp. 1-17.

Además de encontrarse allí un antecedente inglés de la llegada del tren y la huída súbita del personaje, vemos en la secuencia siguiente, Uncle Josh rebelarse contra una escena sexual, un beso de los protagonistas, arrancando la pantalla blanca de un manotazo en un desenlace nada feliz. El contrapunto al voyeurismo inicial, a la tentación pornográfica del cine es familiarmente inquietante y es irresistible imaginar a Uncle Josh en la platea del reciente *Love* de Gaspar Noé (Francia, 2015, 135'). Para Metz son intrusiones enunciativas las que provocan la mise en abyme responsable de un desbarajuste topológico. Un filme acurrucado en otro, trozos de un ayer que asombran el presente, actores que retornan una y otra vez a sus directores de origen, imágenes que retornan apenas encuentran una superficie proyectiva dentro del filme, filmes segundos que son ecos proyectados de un primero, indecibilidad entre lo filmado y lo filmante, incrustaciones de voces narrativas, son embrollos inquietantes de la familiaridad, turban las certezas.

La realidad mundana se estructura como una ficción, una escena en un mundo, puesta en escena por la historia. Lacan estudia *Hamlet* y la *play-scene*.<sup>361</sup>

La *play-scene* es un artificio literario para hacer entrar en la escena de la realidad lo que desde fuera la asombra. Lo que no puede saberse, lo que prefiere ignorarse, no puede darse a ver más que a condición de duplicarlo. Borges encuentra en *Las Meninas* de Velázquez el material para escribir su nota *Cuando la ficción vive en la ficción*.<sup>362</sup> Cuadros dentro de cuadros, libros dentro de libros, fábulas dentro de novelas, y un largo etcétera también en el cine, donde años aparecen dentro de segundos, siglos dentro de minutos o la vida de una mujer dentro de veinticuatro horas.

Retomando nuestro objeto: lo que debería permanecer oculto, el crimen contra el padre de Hamlet, sale a la luz bajo la forma de la *play-scene*. Se trata del montaje

---

<sup>361</sup> LACAN, Jacques, [1962-1963] *El Seminario, Libro 10*, "La Angustia", Buenos Aires, Paidós, 2006, p., 43. "Así, primer tiempo, el mundo. Segundo tiempo, la escena a la que hacemos que suba este mundo. La escena es la dimensión de la historia. La historia tiene siempre un carácter de puesta en escena".

<sup>362</sup> BORGES, Jorge Luis, *El Hogar*, Buenos Aires, 2 de junio de 1939.

de una ilusión que no tiene nada de ilusoria. Alicia Calderón de la Barca analiza en detalle el artificio de Shakespeare bajo la lectura de Lacan. El maestro de ceremonias es Hamlet, él es quien pone en escena la escena imposible, que debería permanecer oculta, y la da a ver a través de una ratonera para cazar culpables. “Es decir que la trama, la urdimbre misma del mundo y de la escena, es el fantasma. Es una manera de decir que no es la vida lo que es sueño sino la realidad”.<sup>363</sup> Una realidad disyunta de lo real y tejida de ficción, de drama, fantasmática.

Una *play-scene* cinematográfica determinante puede ser vista en segundos en *Schatten (Sombras)*, una película de Arthur Robison,<sup>364</sup> restaurada por la cinemateca francesa. Usando las sombras como una ratonera para el celoso protagonista, la película da una clase magistral de la función *play-scene* en la pantalla. Un exhibidor de sombras ofrece un espectáculo ratonera: una mujer, su marido y su amante para atrapar la mirada del celoso, para alcanzarlo en la conflagración de su vergüenza. El exhibidor propone un giro de superficie al otro lado del plano y muestra a un Otro real. Las sombras, verdaderas estrellas de la película, muestran su artificio y deshacen la ilusión de los órganos más engañables del hombre. Cortinas, ventanas veladas, multiplicación de planos proyectivos, el espacio *off*, el otro lado de la pantalla, son los protagonistas. “Lo que el *voyeur* busca y encuentra no es más que una sombra, una sombra detrás de la cortina. Fantaseará cualquier magia de presencia, la de la más hermosa muchacha, aunque del otro lado solo haya un atleta peludo.”<sup>365</sup> Unas manos fantasmáticas inolvidables surgen de la Otra escena, al pie de la pantalla, seguramente donde convive con las de Orlac, contemporáneas.

---

<sup>363</sup> CALDERÓN DE LA BARCA, Alicia, “El montaje de una ilusión: la *play-scene*”, *Freudiana* n. 17, Barcelona, *Escuela Europea de Psicoanálisis*, 1996, p. 93.

<sup>364</sup> ROBISON, Arthur, *Schatten - Eine nächtliche Halluzination*, 1'28 (1923), en <https://youtu.be/c-OWA-gzIB4>. Puede verse de 0'25 a 0'36 y de 2'02 a 2'30. Última visita: 10 de febrero de 2015.

<sup>365</sup> LACAN, Jacques, [1965] *El Seminario, Libro 11*, “Los cuatro conceptos fundamentales del Psicoanálisis”, Op. Cit., p. 187.

Esta lectura de la *play-scene* no autoriza una hermenéutica del drama y se propone en cambio rescatar la operación de superficie que nos interesa para lo que se da a ver en la pantalla. La forma topológica abismal de la *play-scene* puede tanto aparecer en superficies trazadas por la mano humana, piel, papel, tela, como en pantallas sostenidas por máquinas ópticas.

### 3.4. La lente del yo y la pantalla del fantasma

Los diversos dispositivos escénicos acogen lo inquietante a su manera. Ya mencionamos la extrañeza que por ventura puede causarnos nuestra propia imagen proyectada en una superficie cualquiera. Sea dibujada, retratada, fotografiada —Barthes decía que en una foto 3 x 4 todos somos asesinos—, filmada y hasta hablada, descrita por una amiga rencorosa o por un amante traicionado. Muy a menudo nos resulta perturbador reconocernos allí.

El ejemplo príncipes es de Freud, en el artículo que fundamenta nuestra investigación, extrañado frente a su vejez, proyectada en la ventana de un tren en movimiento. Mary Pickford, lejos del júbilo especular, rompió en llanto la primera vez que se vio en la pantalla del cine. Cuenta Alain Robbe-Grillet que Barthes no mantenía buenas relaciones con su imagen:

Parece claro que esa relación fundamentalmente infeliz que lo hacía sufrir delante de cualquier imagen suya —estuviera reflejada en el espejo o fuese formada por la representación de los otros—, ese terror de ver su yo coagularse y ese rechazo neurótico a tomar forma habrían desempeñado un papel esencial, no solamente en su vida afectiva, sino también en toda su obra.<sup>366</sup>

No siempre el yo tiene estómago para verse muerto por una máquina fotográfica. Barthes soportaba y amaba las fotos del pasado pero no la muerte acometida por la cámara en un momento preciso de la semana pasada. Cierta vez, sigue contando

---

<sup>366</sup> ROBBE-GRILLET, Alain, “Um Roland Barthes a mais”, en *Roland Barthes artista amador*, Coleção Romaric Sulger Buel, Río de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 1995, p. 11.

Robbe-Grillet, mandó vaciar una populosa aula porque los alumnos lo mirarían de perfil durante dos horas. No es de extrañar que alguien en transferencia negativa con el cuerpo escribiese:

[...] el cuerpo del cuerpo, el cuerpo sorprendido en el lazo de la corporeidad pegajosa, instalado en su cobardía, en su traición, en su gordura, en su consistencia de caldo amarillado y viscoso, en suma, el revés de una cristalización.<sup>367</sup>

No hay mirada frontal a este imposible. Es necesario ocupar un punto de vista oblicuo. Otra joya expresionista, *Genuine*, de Robert Wiene (44, 1929), hace de lo oblicuo su motivo, la protagonista se escapa de una tela donde su seducción se encuentra presa. El artificio poético sea con pluma o pincel, con verso o con cámara, es el más eximio en realizarlo.

Shakespeare parecía un *connaisseur* en tiempos de escribir *Ricardo II*, siete años antes del *Hamlet*. Una pena nunca vista está por nacer, dice la reina. Se siente extrañamente inquieta, por nada, pues el rey ha marchado a invadir Irlanda. Algo le muestra que se avecina un pesar más hondo que el adiós al rey. Bushy, uno de los hombres del rey, un *yes-man*, como llaman los ingleses a los parásitos que rodean a los nobles, que solo ven de frente y dicen lo que se quiere oír, le responde que cada sustancia de una pena tiene veinte sombras.

For sorrow's eye, glazed with blinding tears,  
Divides one thing entire to many objects;  
Like perspectives, which rightly gaz'd upon,  
Show nothing but confusion, ey'd awry,  
Distinguish form.

William Shakespeare, *Richard II*, acto II, escena 2 (1592)

El ojo apenado, congelado con lágrimas que ciegan, se comporta como las perspectivas que muestran un caos pero que, cuando se miran oblicuamente se distinguen formas. Mirando de reajo la partida del rey, la reina dice no estar

---

<sup>367</sup> *Ibid.*, p. 13.

imaginando nada, lo que siente es un dolor actual, que no es hijo de algún dolor antiguo, nace de la nada y perdura innominado.

Jurgis Baltrušaitis, Erwin Panofsky y François Regnault, entre otros, rescatan la sorpresa de encontrar la anamorfosis en Shakespeare. Según Baltrušaitis, Shakespeare y su compañía teatral, *Lord's Strange's Men*, deben de haber visto en el palacio de Whitehall el retrato de Eduardo VI de 1547, cuando tenía diez años, hecho por Guillim Scrots, sucesor de Holbein como pintor de la corte, que a primera vista se presenta bajo un aspecto monstruoso pero que aparece bajo su forma verdadera cuando es mirado oblicuamente. Shakespeare distingue lo que se ve de frente, *rightly*, de lo que se ve oblicuamente, *awry*.

Regnault<sup>368</sup> subraya que Shakespeare agrega un prisma deformante, las lágrimas de la reina que difractan el final funesto, lo que finalmente ocurrirá y en condiciones inhumanas, al final de la pieza. Acto IV, escena I, Deposición de Ricardo II: el rey, despojado de sus insignias, no se reconoce en el espejo y lo rompe.



Figura 52. King Edward VI, Guillim Scrots, 1546.

El joven Eduardo, también protagonista de la novela de Mark Twain *El príncipe y el mendigo* (1882), tuvo la oportunidad de mirar oblicuamente su condición real desde el lugar de un mendigo.

La distorsión abre a la verdad, el propio Shakespeare hace adultos al rey y la reina, que en la historia real eran niños cuando ocurrieron las trágicas circunstancias de

---

<sup>368</sup> REGNAULT, François, “Pequeña nota sobre una anamorfosis de Shakespeare”, en *Perspectivas en psicoanálisis*, n. 1, La Plata, 1993, p. 12.

la obra. La ventana cerrada multiplica horizontes, la verdad transmite mejor su decir como ficción. Al servicio de esta idea se aparejó la mirada de múltiples instrumentos de la visión y de sus posibles distorsiones.

El yo se estructura como potencia radicalmente antagónica a todo lo que no sea semejante, a lo dispar, condenando a la exclusión cualquier variante de lo otro y sobre todo de lo otro que se presenta en uno mismo. Ya mencionamos la arbitrariedad procustiana. Hay en Freud múltiples maneras de nombrar esta exclusión: negación, denegación, recusación, rechazo, supresión, represión, forclusión. También encontramos en su obra algunas huellas para descubrir las sutiles diferencias de las mismas.

Varios poetas y ensayistas han hecho del yo un sospechoso. Patricia Highsmith dijo en una entrevista que el yo era la única lente que no utilizaba en su escritura. Virginia Woolf cuenta, a propósito del arte de la biografía, que el interés por el yo, el de uno y el de los otros, es un desarrollo tardío de la mente humana, apareció en el siglo XVIII y floreció en el XIX.

La inercia que caracteriza la dimensión de lo imaginario se alimenta de la fijeza de la identidad del yo, estructura rígida que se sostiene en la eliminación del tiempo. “Identidad de piedra”, dice Claire Denis en el minuto 8’56 de su segmento *Vers Nancy*<sup>369</sup> en *Ten Minutes Older: The Cello*, donde en un tren con Jean-Luc Nancy homenajea al tiempo a partir de la intrusión del Otro en sí.

El yo es una armadura ortopédica cerrada al tiempo. Como si solo un *still* de uno mismo fuese soportable, una fijación en la sincronía que no deja captar la diacronía de la realidad, estereotipia que suspende cualquier dialéctica. Para explicar la inercia imaginaria, esa estagnación formal en una imagen ideal, Lacan en su IV tesis sobre la agresividad, usa un ejemplo del cine: “[...] estancamiento de uno de esos momentos, semejante en extrañeza a la figura de los actores cuando

---

<sup>369</sup> DENIS, Claire, *Vers Nancy* en *Ten minutes older: The cello* (12’02, 2002) en <https://youtu.be/bSTi2jhTUiw>. Última visita: 20 de junio 2015.

deja de correr la película”.<sup>370</sup> Así con esta mentalidad antidialéctica se estructuran el yo, sus objetos y el propio conocimiento. Un “narcisismo de indolentes” da la estructura psicológica del mundo, el propio suelo de lo visible, demostrando que la imagen “es una estasis del ser”,<sup>371</sup> su marasmo, por eso la adoramos.

El principio de toda unidad por él percibida en los objetos es la imagen de su cuerpo. Ahora bien, solo percibe la unidad de esta imagen fuera, y en forma anticipada. A causa de esta relación doble que tiene consigo mismo, será siempre en torno a la sombra errante de su propio yo como se estructurarán todos los objetos de su mundo. Todos ellos poseerán un carácter fundamentalmente antropomórfico, digamos incluso egomórfico.<sup>372</sup>

La hominización del planeta lleva su marca, en todo lugar el hombre solo se encuentra a sí mismo. Un abismo entre la imagen y el tiempo que el cine no se cansa de burlar ya que rueda y rueda sus inercias. Insistamos, no deja la realidad tranquila.

La imagen es más fuerte, más fría que la muerte, diría Rainer W. Fassbinder. En este sentido podemos comprender la fórmula lapidaria de Lacan, tantas veces malentendida: “Una imagen siempre bloquea la verdad”.<sup>373</sup> La verdad en juego aquí es decrepitud, lo fugaz de la vida, lo efímero, la muerte. Sabemos que el tiempo es enemigo de la identidad. Solo al ver fotos de la infancia, cuando éramos Otros para nosotros mismos, la verdad aparece en su proyección.

Punto ciego, fuera de campo, campo ciego, escotoma, la Cosa, lo Invisible, lo incognoscible, lo que no se quiere ver, saber, saborear, es el caldero de lo

---

<sup>370</sup> LACAN, Jacques, [1948] “La agresividad en psicoanálisis”, *Escritos 1*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2014, p. 116.

<sup>371</sup> LACAN, Jacques, [1946] “Acerca de la causalidad psíquica”, *Escritos 1*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2014, p. 170.

<sup>372</sup> LACAN, Jacques, [1954-1955] “El yo en la teoría psicoanalítica”, *El Seminario, Libro 2*, Op.Cit., p. 252.

<sup>373</sup> LACAN, Jacques, “Conférences et entretiens dans des universités nord-américaines”, *Scilicet*, n° 6/7, París, 1976, p. 22.



inquietantemente extraño. El recurso de Edipo de perforarse los ojos es extremo; hoy hay fórmulas más banales de conseguirlo, proliferan percepciones inútiles en múltiples pantallas. Lo interesante en este capítulo es acompañar las maneras en que, por momentos, se hace ver, accede al saber y amarga los sentidos.

En la ilusión, es decir, en la forma más corriente de alejamiento de lo real, no se observa un rechazo de la percepción propiamente dicha. En ella la cosa no es negada sino apenas desplazada, colocada en otro lugar.<sup>374</sup>

¿Qué distorsión afecta a la imagen proyectada de sí mismo que nos fuerza al extrañamiento? La distorsión que conmemora las exclusiones de lo que no se consigue integrar a una imagen ideal se hace presente en la imagen proyectada como un punto de anamorfosis imposible de subjetivar. No hay imagen de la falta, ni imagen del exceso, pero el arte, así como algunas experiencias subjetivas, puede evocarla, trazar sus bordes, producir su inminencia. No por casualidad la anamorfosis reluce en el barroco.

Michel Foucault hace del barroco del siglo XVII

el tiempo privilegiado del *trompe d'oeil*, de la ilusión cómica, del teatro que se desdobra y representa un teatro, del quid pro quo de los sueños y las visiones; es el tiempo de los sentidos engañosos; es el tiempo en que las metáforas, las comparaciones, las alegorías definen el espacio poético del lenguaje.<sup>375</sup>

La visión directa revela su modestia, su incertidumbre, como dice Jurgis Baltrušaitis, historiador de arte ruso dedicado especialmente a situar el poder perenne de las imágenes irreales. Entre ellas, el espejo, instrumento anamórfico, oferta de una imagen reflejada, fuente de espectros que trataremos más adelante.

---

<sup>374</sup> ROSSET, Clément, [1939] *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*, Río de Janeiro, José Olympio Editora, 2008, p. 20.

<sup>375</sup> FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas*. Madrid, Siglo Veintiuno, 1997, p. 58.

Lacan se colocaba del lado del barroco y definía su inconsciente como el hecho de que “el ser, hablando, goce y, agregó yo, no quiera saber nada más de eso”.<sup>376</sup> La copulación está fuera de campo de la realidad humana y por ello las pantallas del fantasma que la constituyen no hacen más que replicarla. El coito fuera de campo y su proliferación en la pantalla.

“El barroco es la regulación del alma por la escopia corporal.”<sup>377</sup> El barroco osa la mirada oblicua al imposible de ver y lo da a ver como obscenidad exaltada, ella sí frontal.

Siempre hay un no querer saber como punto de partida. La revolución copernicana nada quería saber de la inconsistencia del círculo, solo hizo una deriva metonímica de la Tierra al Sol. “La revolución copernicana no es para nada una revolución.”<sup>378</sup> La verdadera subversión la hace Kepler, quien cuestionará la idea del centro. “En Kepler las cosas caen hacia algo que está en un punto de la elipse llamado foco, y, en el punto simétrico, no hay nada.”<sup>379</sup> El descentramiento subversivo consiste en encontrar un foco y su punto ciego y de la cosa que gira pasar a la cosa que cae.

El cubano Severo Sarduy en su ensayo *Barroco*<sup>380</sup> puso en relación la teoría elíptica de Kepler con la imagen anamórfica. Galileo, cuentan tanto Sarduy como Panowsky, sentía repulsión por la elipse de Kepler así como por las anamorfosis. Las elipsis son círculos distorsionados así como las anamorfosis son imágenes perturbadas. La elipse es nada más que una anamorfosis del círculo.

---

<sup>376</sup> LACAN, Jacques, “Del barroco”, en *El Seminario, Libro 20*, “Aún”, Op.Cit., p. 128.

<sup>377</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>378</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>379</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>380</sup> Sobre la audaz relación establecida por Severo Sarduy en su “Barroco”, leer PÉREZ, Rolando, “Severo Sarduy on Galileo, Kepler, Borromini, and the Coded Language. Of the Anamorphic Image”, Hunter College, Cuny, Dept. of Romance Languages. <https://goo.gl/j3TCKa>. Última visita: 2 de febrero de 2015.

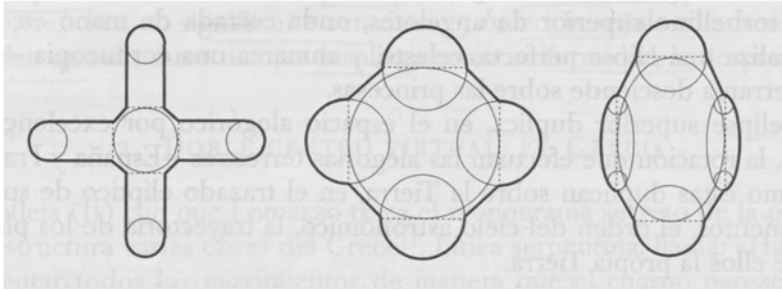


Figura 53. Plano de San Carlino, de Borromini, obtenido por anamorfosis del círculo.

El mundo “natural” de la perspectiva lineal, frontal, por fin cuestionado. Desde el bosquejo de un niño en anamorfosis,<sup>381</sup> de 1485 por Leonardo da Vinci, hasta su insistente aparición como estrategia literaria, la depravación de la perspectiva es ocasión del surgimiento de lo *Unheimlich*.

La proyección de una forma fuera de ella misma se inscribe en una superficie como jeroglífico, como prodigio o como monstruo. El propio yo puede tomar en diferentes momentos esa forma. El imaginario es por definición el cuerpo. El cuerpo de uno, el cuerpo del Otro, y lo que da cuerpo al cuerpo y que Freud decidió llamar falo, provocado por la prevalencia de esa imagen en la estatuaria antigua de la que, como se sabe, era un celoso coleccionador. Padecía de egiptomanía al igual que Baltruisaitis.

Más de una vez un fragmento funciona como un magneto de la mirada. Lacan le dedica un tiempo extenso a la calavera de Holbein en su seminario sobre la mirada como objeto que citamos en el capítulo anterior. Holbein (hueso hueco, en alemán) estampó su firma como cachetada de la muerte en la vanidad del saber de los famosos embajadores franceses que pagaron por la escena.

---

<sup>381</sup> DA VINCI, Leonardo, *Codex Atlanticus* [1483-1518].

“Qué es este objeto extraño, suspendido, oblicuo, en primer plano delante de esos dos personajes? [...] Este cuadro no es otra cosa que lo que todo cuadro es, una trampa para la mirada.”<sup>382</sup> Una ratonera para la mirada.



Figura 54. *Los embajadores*, Hans Holbein, 1533, National Gallery.

Para Jurgis Baltrusaitis, la anamorfosis es un “subterfugio óptico donde lo aparente eclipsa lo real.”<sup>383</sup> La anamorfosis descompone la imagen, la dilata, ofrece de ella una perspectiva depravada (jeroglífico, prodigio, monstruo) que quebranta el orden natural para luego restablecerlo. Hija de las ciencias ocultas y de la duda cartesiana, contemporánea de los autómatas, la anamorfosis se regodea en la depravación de la perspectiva, de su vocación realista. Artificio de manejo del tiempo, la anamorfosis acelera o lentifica la perspectiva para realizar su propósito: ilusión óptica para una filosofía de la realidad ficticia.

La tela de los sueños, la pantalla del fantasma, acoge la distorsión conmemorada y la transforma en el ombligo del sueño, en el hueso del fantasma, en el *punctum*,

---

<sup>382</sup> LACAN, Jacques, [1964] *El Seminario, Libro 11*, “Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis”, cap. VII, Op.Cit.

<sup>383</sup> BALTRUSAITIS, Jurgis, “Anamorfosis”. *Perspectivas en psicoanálisis, Op. Cit.*, p. 8.

en el punto de sutura entre lo que se da a ver y lo que no se quiere ver, y que de repente nos mira.

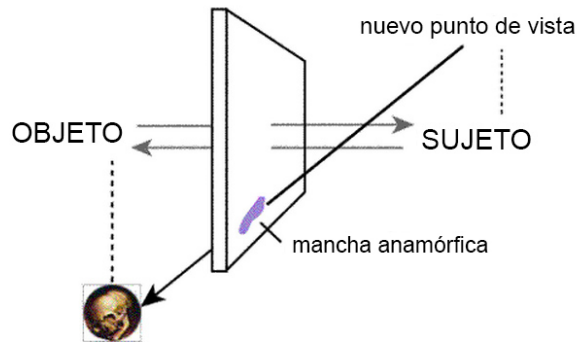


Figura 55. *The anamorphic flip of the point of view*, Donald Kuntze, 2012.



Figura 56. Captura de tela *L'Art en Question*, Holbein, *Les Ambassadeurs*, 2012.

Podemos recordar la V de Mizoguchi y ponerla en acción en *Los embajadores*. Uno de los vectores sale en línea oblicua de la calavera sonriente y el otro dispara hasta encontrar en el rincón superior izquierdo, como veremos en Manet, un pedazo de cuerpo inquietante. Dios sacrificando a su hijo y la muerte, hueso duro

de Holbein, otra ratonera, un Cristo escondido detrás de unas cortinas<sup>384</sup> realiza un *memento mori*.

Así como la pintura no procede del encuadre pues está relacionada con un recorte anterior del campo pictórico, el cine no procede del encuadre pues nace de una delimitación anterior a su producción. El recorte es anterior al encuadre, él pauta la toma que será realizada y que produce un espacio, no lo recrea sino que lo funda.

La línea ha comenzado encima, o al costado, y lo atraviesa. Como en el film de Godard, se pinta el cuadro con el muro. Lejos de ser la delimitación de la superficie pictórica, el cuadro es casi lo contrario, es la puesta en relación inmediata con el afuera. Pero conectar el pensamiento con el afuera es lo que, en rigor, los filósofos no han hecho nunca, aun cuando hablen de política, aun cuando hablen de viajes, o de aire puro. No basta con hablar de aire puro, o con hablar del exterior para conectar el pensamiento directa e inmediatamente con el afuera.<sup>385</sup>

Son ejemplares los minutos orientados por la tiranía de la transparencia en la película *Os Cafajestes*,<sup>386</sup> del mozambiqueño Ruy Guerra, filmada en las playas brasileñas, con el primer desnudo en pantalla PAL. Se trata de un estupro de la cámara girando 360 grados donde lo excluido es justamente el campo ciego. No hay fuera de cuadro. Curiosamente, la protagonista, la carioca Norma Bengell, se transformó en la musa denegada del Brasil puritano y *voyeur*.

Alexandre Tylski<sup>387</sup>, apoyándose en Damisch, piensa que Degas y Manet pretenden subvertir la prisión del encuadre dictada por la pintura convencional

<sup>384</sup> *L'Art en question* 6, "Holbein, Les Ambassadeurs", 37', 2012, en <https://goo.gl/Bh23FI>. Última visita: 20 de junio 2015.

<sup>385</sup> DELEUZE, Gilles, "Nietzsche, pensador nómada", *La caja. Revista de ensayo negro*, n° 3, Buenos Aires, 1993, p. 5.

<sup>386</sup> GUERRA, Ruy, *Os Cafajestes* (1962) en <https://goo.gl/3L9Ca9>. Última visita: 3 de marzo de 2015

<sup>387</sup> TYLSKI, Alexandre, *Dans le sens des toiles*, en *Dossier Cinéma & peinture*, París, Cadragés Éditions, 2001. <http://goo.gl/zwfoyr>. Última visita: 26 de febrero de 2015.

cuando cortan los cuerpos, los escenarios y los objetos. Bonitzer hace de la pintura de Schlosser y Cremonini, hiperrealistas contemporáneos, el ejemplo de una burla al límite impuesto por el encuadre. “Ellos simulan en sus composiciones la existencia de un espacio off.”<sup>388</sup>



Figura 57. *Un bar aux Folies Bergère*, Édouard Manet, 1882.

Las pequeñas piernas de la trapecista de botitas verdes que asoman en el rincón izquierdo de *Un bar aux Folies Bergère*, el espejo de fondo, la masa en fuga y la red de miradas que parecen homenajear a *Las Meninas* de Velázquez transforman el cuadro en el mayor enigma y testamento del pintor, y en un ejemplo fundante para nuestro cuestionamiento del *percipiens* frente a la tela y la perspectiva aberrante que se muestra. Como James Joyce, que deseaba ocupar durante siglos a los académicos por venir, el *Bar...* de Manet ha sido causa, más que motivo, de páginas y páginas, hasta llegarse a la sofisticación de reconstruir su perspectiva. Los intérpretes no cesan de encontrar ‘errores’, distorsiones, múltiples puntos de fuga.

---

<sup>388</sup> BONITZER, Pascal, *Op. Cit.* p. 81.



Figura 58. Detalle, *Un bar aux Folies Bergère*, Édouard Manet, 1882.

En su *Prefacio* ya citado, Foucault encuentra en Manet una visibilidad de la fractura, como inaugural. Así como en Velázquez y en Magritte recogerá sus semillas. Volveremos a ello. Thierry de Duve,<sup>389</sup> saluda la libertad de Manet respecto de la perspectiva tradicional y sus rigores ópticos. En un ensayo extraordinario nos conduce hacia la subversión del pintor de una perspectiva de un punto de vista único y su viraje a una perspectiva en movimiento, *a moving viewing position*.

Los reflejos especulares de la *barwoman* Suzon y su cliente a la derecha del cuadro escapan a un único punto de vista. Ambigüedad de las perspectivas, unos ocho puntos de vista que descentran la visión y excluyen “la” posición correcta del *percipiens*. Otros acusan a Manet de ser un pintor de pedazos, autor de un rompecabezas pictórico que no comporta una solución racional. Thierry de Duve

---

<sup>389</sup> DE DUVE, Thierry, “How Manet’s ‘A Bar at the Folies-Bergère’ is constructed”, *Critical Inquiry*, v. 25, n. 1., otoño, 1998, pp. 136-168.



encuentra que la inconsistencia mostrada es la única consistencia de la obra. Es una obra compleja donde tanto el *percipiens* como el espejo se mueven. Como en el cine, una imagen movimiento que incluye un tiempo, un instante más y Suzon, que parece erguida sobre su pie derecho, se moverá hacia nuestra izquierda donde aparece su reflejo. Un punto de vista y dos momentos. Los personajes se mueven, los objetos no.

Nuevamente estamos frente a una tela donde la no relación se inscribe, ni ella lo mira ni él la mira a ella, a pesar de las apariencias. Un *scholar* australiano, Malcolm Park<sup>390</sup>, doctorado en el tema, se tomó el trabajo de reproducir fotográficamente la ambigüedad y la ilusión espacial donde la no relación resulta evidente. La soledad de cada uno, los “amigos de mirar”<sup>391</sup> que no se miran en la masa *fraternitaire* según Baudelaire, poeta que abre estas líneas.

Suzon pierde contacto visual con el cliente del cabaret y es al pintor a quien ella captura y a nosotros, claro, nos encara. Movimiento que según De Duve y su examen de los rayos X de estados anteriores del cuadro, es una elaboración posterior de Manet, un segundo estadio en la ejecución del cuadro. Suzon planta su mirada en el *percipiens* y su reflejo sigue otro camino. De Duve imagina a un Manet entusiasmado con la novedad, jugando en su estudio con su espejo oblicuo y sus modelos para situar la escena, para hacer de la boca de Suzon su punto de fuga y para asignarle un lugar definitivo al reflejo de Suzon en el espejo, después de cuatro posibles ensayos.

---

<sup>390</sup>PARK, Malcolm, 2000, en <http://goo.gl/oSYySv>. Última visita: 17 de marzo de 2015.

<sup>391</sup> Expresión de ORTEGA Y GASSET, José, *El Espectador*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1943, p.16.



Figura 59. Foto reconstrucción del bar visto de un punto de vista exterior, Malcolm Park, 2000.

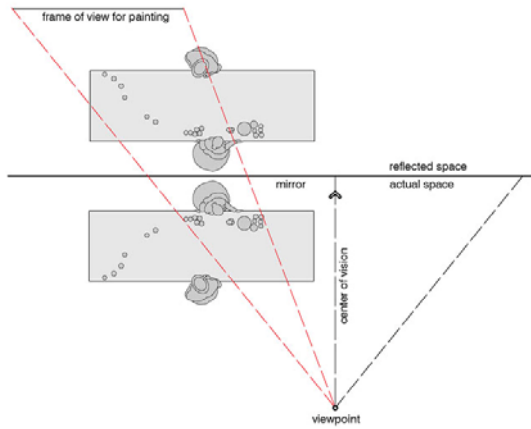


Figura 60. Diagrama del punto de vista de *Un bar aux Folies Bergère*, Malcolm Park, 2001.

Inesperado encuentro con un argumento de Godard sobre el bar que canoniza el cuadro y no por el detalle que nos ha capturado, el de las piernas de la acróbata de botas verdes en su trapecio. Con el *Manet* de Georges Bataille y el *Saturno* de André Malraux, Godard franquea la entrada de Manet en su enciclopédica *Historie(s) du cinéma*, postulando que la pintura moderna hace nacer el cinematógrafo. El lazo de familia es formal, dice Céline Scemama, exhaustiva

investigadora de la obra de Godard. Entre una serie de rostros que dicen “yo”, que sugieren un “sé lo que piensas”, Godard monta una suite de campos y contracampos de miradas femeninas mostradas por Da Vinci, Corot, Vermeer y, sobre todo, por Manet, con quien comienza la pintura moderna... “es decir, el cinematógrafo [...] es decir, formas que caminan hacia la palabra [...] una forma que piensa.”<sup>392</sup> Scemama lee en Jacques Aumont lo que Godard ve de cinematográfico en Manet: un arte de formas que piensan y ya no el arte de presentación de figuras tomadas en sus pensamientos. La pintura cambia de objeto y no hay más necesidad de imitar a la naturaleza, es la forma que piensa el mundo.

La pintura de la modernidad se agarra al presente y adquiere por esta nueva forma un sentido agudo del instante, dicho de otro modo, de la instantaneidad.<sup>393</sup>

No solo la dignidad de la escala de Suzon es inquietante para la época, trabajadora ordinaria y majestuosa, sino que introduce una mirada que apela al afuera. La suite es ritmada por planos negros que escanden el pasaje de la pintura clásica a la moderna y de la pintura moderna al cinematógrafo; Suzon es la concertina. “La ficción del cine ha venido de Manet, no ha venido de Renoir. Ella ha venido de *La Barmaid* de Manet, no de *le Déjeuner sur l’herb*.”<sup>394</sup>

### 3.5. El fuera de campo sonoro

El sonido suma un plus al encuadre y compartiendo la vocación realista de la perspectiva envuelve la oreja a 360 grados. El cine empuja fuera del encuadre por su propia vocación, que definimos como el extrañamiento de la realidad. El fuera

---

<sup>392</sup> SCEMAMA, Céline, *Histoire (s) du cinéma de Jean-Luc Godard. La force faible d’un art*, París, L’Harmattan, 2006, p. 55-56.

<sup>393</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>394</sup> GODARD, Jean-Luc, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, t. 2 (1984-1998), edición establecida por A. Bergala, París, Cahiers du cinéma, París, Éditions de l’Étoile, París, 1998, p. 18.

de campo sonoro ocupa un libro de Michel Chion llamado justamente *La tela agujereada*.<sup>395</sup>

La voz acusmática, voz que no puede ser localizada en la tela, tiene el poder de agujerearla, de abrir un espacio *off* a la presentación. En el inicio del cine la presencia ausente era determinante pues los relatores y los músicos se situaban fuera de la escena. La propia función de la letra como hilo del sentido participaba también de ese potencial extraño de lo éxtimo.

Es memorable la escena de *This is not a film* de Jafar Panahi (2011), encarcelado en su casa y a quien le han prohibido filmar pero no ser filmado; en ella oímos explosiones que asustan y que como su minúsculo *Iphone* revela son los cohetes del festejo del año nuevo persa. Otra escena mayúscula del fuera de campo rescatada por Roger Alan Koza es el plano secuencia de suspenso en el que acompaña al portero de su casa que recoge la basura en los sucesivos pisos sin que nunca podamos ver a los vecinos.

Gilles Deleuze se apoya en la realización de la no relación entre la imagen y el sonido para mostrar lo inquietante de una disyunción que amenaza la unidad siempre ilusoria, propia de la estética contemporánea: “En los Straub, Syberberg o Marguerite Duras las voces van por un lado, como una historia que no tiene lugar, y lo visible por el otro, como un lugar vacío que ya no tiene historia.”<sup>396</sup>

Como en la búsqueda inquietante de la *Gradiva* de Jensen comentada por Freud y ya mencionada en estas páginas, una mirada a una sonrisa de piedra, enmarcada en una diapositiva, se petrifica, se fija en un instante también petrificado y lanza el deseo e incita al viaje de *Jules et Jim* (Truffaut, 1953), quienes van hasta una isla del Adriático para encontrar el vértigo de la satisfacción. Una voz fuera de campo los inquiere e interpreta.

---

<sup>395</sup> CHION, Michel, *La toile trouée. La parole au cinéma*, Cahiers du cinéma, Collection Essais, París, Éditions de l'Étoile, 1988.

<sup>396</sup> DELEUZE, Gilles, *Foucault*, Barcelona, Paidós, 1987, p.71.

*Uccellacci e uccellini* (*Pajaritos y pajarracos*, 1966, 88') de Pier Paolo Pasolini, es una fábula ejemplar de lo inquietante de la disyunción. Un cuervo marxista no arranca los ojos sino que los abre, una convención de dentistas dantescos, un *road movie* de caminantes que andan en círculos, dos súbitos frailes franciscanos y una plegaria al amor entre las especies que conduce a la más rotunda no relación. La cópula inacabada entre los cantos de los pájaros y la voz humana, el *off*irónico de la apertura que no deja tomar la película ni al equipo muy en serio, la película dentro de la película y la fábula dentro de la fábula, las didascálicas manchando la pantalla, transforman el film en un documento inolvidable de lo inquietante.

Las palabras de Deleuze, a partir de un detalle, parecen resumir el lugar que lo contingente y disparatado de nuestro tiempo toma a la luz del arte.

Throw away the lights, the definitions,  
 And say of what you see in the dark  
 That it is this or that it is that,  
 But do not use the rotted names.  
 How should you walk in that space and know  
 Nothing of the madness of space,  
 Nothing of its jocular procreations?  
 Throw the lights away. Nothing must stand  
 Between you and the shapes you take  
 When the crust of shape has been destroyed.  
 You as you are? You are yourself.  
 The blue guitar surprises you.<sup>397</sup>

---

<sup>397</sup> STEVENS, Wallace, [1937] *The Man with the Blue Guitar*, (extracto verso XXXII), en <http://goo.gl/XCogSq>. Última visita: 10 de Julio de 2014.



## 4. INQUIETANTE INSTANTÁNEA

*“They looked. Murderer’s ground. It passed darkly. Shuttered, tenantless, unweeded garden. Whole place gone to hell. Wrongfully condemned. Murder. The murderer’s image in the eye of the murdered. They love reading about it.”*  
James Joyce, *Ulysses* (§6:205)

*“Images can strike us as unnatural when the aspect of movement is missing.”*  
Ernst Hans Gombrich, *Art and Illusion*

Entre la imagen y el tiempo hay un abismo, una no relación, y tanto el cine como el psicoanálisis son maneras contemporáneas de tratar ese abismo, son *El puente sobre el río Kwai* que hace posible su contacto. Ambos son el tiempo infringido a la imagen.

La materia sobre la que ambas prácticas inciden es la inercia de una imagen. La inercia de la imagen de sí para el psicoanálisis y la inercia del fotograma para el cine. Ambas se proponen introducir el tiempo en aquello que no lo padece.

El cine contraría la inercia pues la película no para de correr. Rueda y rueda a pesar de estar tejido de instantáneas, de fotogramas. La escena de la rueda gigante de *Coeur fidèle* (1923), de Jean Epstein, es un fragmento de tiempo ejemplar que muestra el movimiento del cine y la fijeza del yo de la protagonista. Lo cinematográfico y lo yoico en oposición.

La imagen como el umbral del mundo fue la primera hipótesis de Lacan en su estadio del espejo, con el que entró en el psicoanálisis en una ciudad cinematográfica, Marienbad. Corría el año 1936, y hubo de ser exhaustivo para

explicar el porqué de tamaño protagonismo de la imagen. Pero sus colegas no quisieron escucharlo, le cortaron la palabra mas no el deseo y pasaron trece años hasta que se imprimió lo que Lacan había tratado de decir en 1936.



Figura 61. *Cœur fidèle*, Jean Epstein, 1923

“La imagen especular es el umbral del mundo visible.”<sup>398</sup> Umbral, *seuil*, en el sentido ambiguo de un principio y un límite. Como significante, umbral “[...] marca el lugar donde ello empieza a llamarse con otro nombre [...]”.<sup>399</sup> A partir de ese umbral, el cuerpo del que habla se hace sujeto y el sujeto se hace cuerpo. Aunque el cuerpo persevere, permanezca durante cierta duración, la dimensión del sujeto es evanescente, siempre en *fading*. La imagen lo sustituye.

La imagen del cuerpo aparece del lado de fuera. Es dada al cuerpo que mira como una *Gestalt*, un espejismo, una forma constituyente que proviene de una exterioridad. Es un relieve de estatura que coagula en una imagen, una simetría

---

<sup>398</sup> LACAN, Jacques, “El estadio del espejo como formador de la función del yo [*je*] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”, Comunicación presentada ante el XVI Congreso Internacional de Psicoanálisis, en Zúrich, el 17 de julio de 1949. *Escritos 1*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2014, p. 101.

<sup>399</sup> LACAN, Jacques, “De un silabario a posteriori”, *Escritos 2*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2013, p. 685. Nos interesa destacar esta minucia pues la experiencia que mueve estas líneas es precisamente una experiencia imprecisa de umbral entre lo familiar y lo extraño. Un borde ni dentro ni fuera.



que invierte las cosas, dice Lacan, en oposición a la turbulencia de movimientos que agita el cuerpo del niño. La experiencia del niño anima la imagen de sí en el espejo. Él se piensa en ella. La imagen del yo no es cinematográfica.

La pregnancia de la *Gestalt* que implica la imagen del cuerpo está ligada a la especie, supone una estática de la imagen. Una permanencia mental. Una fijación en una sincronía que no deja captar la diacronía de la realidad.

Nos interesa rescatar la afinidad inquietante entre la imagen del cuerpo y la estatua, que Lacan observa a partir de las experiencias del sueño y de la alucinación:

[...] está preñada todavía de las correspondencias que unen el yo [je] a la estatua en que el hombre se proyecta como a los fantasmas que lo dominan, al autómeta, en fin, en el cual, en una relación ambigua, tiende a redondearse el mundo de su fabricación.<sup>400</sup>

Armadura asumida, forma ortopédica, totalidad, identidad alienante, Lacan declina las formas de nombrar la imagen como estasis del ser. Como fórmula general de la locura humana, la estasis del ser en una identificación ideal.<sup>401</sup>

Convoquemos al mármol, a la piedra, a la película, para entender por qué la imagen del cuerpo que comanda nuestra infatuación es una instantánea, un *still*. Permanencia, detención, parálisis en un instante.

Cuando Gian Lorenzo Bernini quiso construir una escultura sobre el tema *La verdad descubierta por el tiempo*, donde un torbellino arrancaría sus ropas, fracasó pero la puso en la puerta de su casa. *La verdad* ya desnudada, que logra ejecutar en 1645, es legada en su testamento a su primogénito, no pasa del umbral del yo. Una de sus esculturas, *Alma maldita*, parece haber sido construida mirándose al

---

<sup>400</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>401</sup> LACAN, Jacques, "Acerca de la causalidad psíquica" *Op.Cit.*, p. 171.

espejo, al igual que su *David*. El narcisismo, pasión del alma por excelencia, a cuyos deseos, aun los más elevados, les impone su estructura.<sup>402</sup>



Figura 62. *David*, Bernini, 1623.



Figura 63. *Alma maldita*, Bernini, 1619.

Lacan usa el cine para hacerse entender. Buscando el carácter común de los sentimientos de persecución, descubre que se constituyen por estancamiento de un momento “[...] semejante en extrañeza a la figura de los actores cuando deja de correr la película.”<sup>403</sup> Quiere mostrar el poder de la imagen estática y para ello precisa desbaratar la función del cine.

---

<sup>402</sup> *Ibid.*, p. 185.

<sup>403</sup> LACAN, Jacques, “La agresividad en psicoanálisis”, *Op. Cit.*, p. 116.

Contra los discursos apocalípticos que maldicen la imagen y denuncian como dueñas de casa con rulos el abuso infantil de su consumo, el psicoanálisis, desde su grado cero, se propuso disecar su poder incontestable.

Estos fenómenos mentales llamados las imágenes, con un término cuyas acepciones semánticas confirman todo su valor expresivo, después de los fracasos perpetuos para dar cuenta de ellos que ha registrado la psicología de tradición clásica, el psicoanálisis fue el primero que se reveló al nivel de la realidad concreta que representan.<sup>404</sup>

Desde otro ángulo, la imagen estática que nos interesa, el acento de estereotipia, la estagnación formal que la cualifica, es un argumento central para entender la rivalidad fraterna como médula de la rutina sentimental de la humanidad.

El yo nunca puede ser un Otro en la dimensión de lo imaginario. Cuando llega a ser Otro ya no es yo. Permanencia, identidad y sustancialidad, los atributos bajo los que se constituyen los objetos del mundo y el sí propio, conducen sin más al tú o yo, nunca al tú y yo. Solo el yo encuentra en su ambiente las cosas que él proyectó.

“Es siempre envuelto en la sombra errante de su propio yo que se estructuraran los objetos de su mundo. Ellos tendrán un carácter antropomórfico, digamos aún egomórfico”.<sup>405</sup> Un párrafo después de usar la detención de la película como ejemplo, leemos que la estagnación formal escribe la discordia entre el hombre y su ambiente y su poder se extiende a sus objetos: “[...] a ellos les brinda su polivalencia instrumental y su polifonía simbólica y también su potencial de armamento.”<sup>406</sup>

Fundamento principal de la premisa ontológica del cine enunciada por Griffith y comúnmente atribuida a Godard: “una chica y un revólver” que como imago

---

<sup>404</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>405</sup> LACAN, Jacques, *El seminario, Libro 2*, “El yo en la teoría psicoanalítica”, *Op. Cit.*, p. 198.

<sup>406</sup> LACAN, Jacques, “La agresividad en psicoanálisis”, *Escritos I, Op. Cit.*, p. 116.

perseverante se pone en escena una y otra vez. Es interesante acompañar en detalles la saga de este *still*<sup>407</sup> en el sentido temporal y libidinal del término. A veces no hace falta un revólver, como nos lo demuestra Griffith en una de las secuencias de *El nacimiento de una nación* (1915, 3h10'), cuando una esposa, que acaba de despedir a su marido sudista (se marcha a la guerra y posiblemente a la muerte) regresa a casa desconsolada, entra en la alcoba y se abraza con brazos y boca al mástil demasiado fálico de la cama marital. Digamos más bien "una mujer y un falo". Y más aún: el cine nace para filmar la boca de las mujeres.

Si el yo se fascina con la imagen de sí, si está fijado en un único *still*, si la mentalidad antidualéctica<sup>408</sup> de su cultura lo encarcela a ella, es inevitable que el tiempo y el movimiento lo inquieten.

La singularidad y autonomía de la imagen del cuerpo propio en el psiquismo ya era conocida por investigadores de la psicogénesis contemporáneos de Lacan, estudiosos por ejemplo del fenómeno del doble y otras deformaciones mórbidas de la imagen de sí, caras a la literatura y al cine, que nos ocuparán más adelante.

La fijeza del sosiego de la imagen es ilusoria y está constantemente amenazada por la contingencia, lo inesperado, el suceder, la película que rueda. Solo la muerte puede impedirlo. Pero justamente es en la médula del sosiego donde anida el peligro: "Hay en la imagen algo que trasciende el movimiento, lo mutable de la vida, en el sentido que la imagen sobrevive al viviente".<sup>409</sup>

Uno de los viajes extraordinarios de Julio Verne llamado *Les Frères Kip* (1902) gira alrededor de la creencia de que la última imagen vista por alguien a punto de morir permanece grabada en su retina y puede conducir a los culpables de ocasionarle la muerte. Artificio para solucionar un crimen, el asesinato como una de las bellas artes (Thomas de Quincy) y como una de las potentes incitaciones a

---

<sup>407</sup> En <http://goo.gl/jxbvhd>. Última visita: 10 de febrero de 2015. En <http://www.thecinetourist.net/a-girl-and-a-gun.html>

<sup>408</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>409</sup> LACAN, Jacques, *El Seminario, Libro 8*, "La transferencia", *Op.Cit.*, p. 409.

la técnica. En la Otra escena, en el inconsciente “seguimos siendo una banda de asesinos”, “...nuestro inconsciente mata incluso por bagatelas.”<sup>410</sup> O, como dice actualmente Jacques-Alain Miller: “Uno sueña siempre, según Freud, en contra del derecho.”<sup>411</sup>

En el texto de Julio Verne, un familiar de la víctima pide al fotógrafo forense una ampliación. Cuando el hijo de la víctima se aproxima emocionado, percibe dos focos de luz que después examina con una lupa. Identificado el verdadero culpable, los hermanos Kip son declarados inocentes. El ojo funciona como una cámara y sus productos fueron llamados optogramas por la ciencia de finales del siglo XIX. Esta técnica se intentó con Jacques el destripador pero el optograma de la víctima no reveló su identidad. Un siglo antes, Johann Kaspar Lavater (1775), amigo de Goethe y parafraseado por Lacan, estudiaba fisonomía como una manera de leer el alma en la superficie.

En su visita a Estados Unidos, Lacan enuncia algo que no deja de ser polémico: “Una imagen siempre bloquea la verdad.”<sup>412</sup> El mayor secreto bloqueado es la verdad de la decrepitud, de lo fugaz de la vida, la verdad del reloj, la verdad del tiempo.

El tiempo es por lo tanto enemigo de la identidad. De ahí el respeto que el psicoanálisis le tiene y la centralidad de su manejo en las sesiones. Para alcanzar la experiencia de extrañeza es suficiente con volver a ver fotos de la infancia, cuando éramos otros para nosotros mismos. A la inercia del yo, el artificio psicoanalítico le suma la inercia del fantasma que estructura la realidad de cada uno. Una instancia híbrida del tiempo marcado para un sujeto en *fading* entre los significantes de la lengua que lo determinan y del objeto que lo fija donde se

---

<sup>410</sup> FREUD, Sigmund, [1914/1915] “Nosotros y la muerte”, en *Revista Freudiana* N° 1, EEP, Barcelona, 1991, p. 19.

<sup>411</sup> MILLER, Jacques-Alain, “Nada es más humano que el crimen”, en *Virtualia* N° 18, revista electrónica de la Escuela de Orientación Lacaniana (EOL), Buenos Aires, 2008.

<sup>412</sup> LACAN, Jacques, “Conférences et entretiens dans des universités nord-américaines”, *Op. Cit.*, p. 22.

constituyen las coordenadas de su satisfacción, que aún así será contingente. Se escribe con una fórmula muy simple:  $\$ \diamond a$

El *poinçon* ( $\diamond$ ), el rombo, escrito por los signos mayor que y menor que, indica que la relación entre ambos términos es sostenida por un articulador que imposibilita la simetría. Los *gaps*, los cortocircuitos, los excesos, todas las formas de la equivocación, allí se alojan.

Por este *in between* que leemos en el fantasma podemos entender que Deleuze se resista a considerar la imagen-cuerpo como uno de los objetos del conocimiento. La imagen-cuerpo será en el cine una sustancia irreducible a la representación, que nos fuerza al pensamiento sin representación.<sup>413</sup>

El cine quiere perturbar esta ilusión fundamental, la imagen especular, de la cual el hombre es siervo y confunde con su ser. Y como Lacan lo hace notar, es por medio de ella que el esclavo se identifica con el déspota, el actor con el espectador y el seducido con el seductor. Justificar su presencia en estas páginas tal vez pueda apoyarse en su *boutade*:

[...] diversas especies de espejismos imaginarios [...] que van desde los juegos sexuales hasta las ambigüedades morales, son causa de que se haga memoria de mi estadio del espejo por la virtud de la imagen y por obra y gracia del espíritu santo del lenguaje. ¡Vaya! —se suele decir—, esto hace pensar en la famosa historia de Lacan, el estadio del espejo. ¿Qué decía exactamente?<sup>414</sup>

La afinidad entre la identidad de piedra, la estatua, y la pantalla inercial, y sobre todo, la equivocación, *la méprise*, puede ser acompañada por el clásico ya citado *Jules et Jim* de François Truffaut (1962). Una mirada a una sonrisa de piedra, enmarcada en una diapositiva, se petrifica, se fija en un instante también petrificado y lanza el deseo e incita al viaje de Jules y Jim hasta una isla del Adriático para encontrar el vértigo de la satisfacción. Ambos juran que cuando

---

<sup>413</sup> DELEUZE, Gilles, *La imagen-tiempo, Estudios sobre Cine 2, Op. Cit.*, p. 284.

<sup>414</sup> LACAN, Jacques, “Acerca de la causalidad psíquica”, *Escritos I, Op. Cit.*, p. 183.

encuentren esa sonrisa en el campo de la realidad la seguirán eternamente. Una voz fuera de campo, la voz del Otro en *off* los inquiere e interpreta. Conducidos hasta la materialización en Catherine, vértice del triángulo, objeto ideal, hallan la dimensión trágica del encuentro del objeto del deseo, como punto material inerte, mayor que, menor que, la fraternidad. La cámara la trata como a la divina escultura, la envuelve, la acaricia, la toca.



Figura 64. *Jules et Jim*, François Truffaut, 1962.

Hay aún algunos mármoles freudianos que no pueden dejar de aparecer en estas líneas por el solo hecho de haber ocupado un lugar insólito en la obra y en el deseo de Sigmund Freud, que nos inquietan. Como el personaje de *La chambre* de Jean-Paul Sartre (1969), al que estatuas de mirada blanca atormentaban con su zumbido, será necesario prestarles atención.

Son ellos la estatua de *Moisés* de Miguel Ángel, y el bajorrelieve de la joven protagonista del cuento *Gradiva* de W. Jensen.



Figura 65. Detalle del *Moisés*, Miguel Ángel (1513-1515), Roma.

El ensayo de Freud *El Moisés de Miguel Ángel* (1914) es imprescindible por dos razones: la subversión de la petrificación del tiempo que realiza y la mirada epistemológica al divino detalle, que ya abordamos en el capítulo sobre el *close-up*. Su aproximación metodológica de la conjetura ya fue mencionada en el capítulo “*La pantalla: ventana cerrada*”.

Freud encuentra al historiador y crítico de pintura Giovanni Morelli bajo el seudónimo de Ivan Lermonieff en 1898, antes de inventar el psicoanálisis, y confiesa que su método de investigación le es muy próximo. Relata su interés en su texto sobre la estatua de Moisés, que permaneció anónimo hasta 1924, como le gustaba a su admirado Morelli, desconfiado funcional de identidades.

Inspirado por Morelli, que proponía tomar como claves reveladoras detalles marginales irrelevantes y triviales, que escapan a la intención del artista, Freud afirma que Miguel Ángel congela el instante en el que Moisés se recupera de la tormenta que lo llevaría a romper las Tablas. Freud, en una especie de operación Muybridge, contrata a un dibujante para desarrollar el supuesto antes y el supuesto después de esa escena escrita por el maestro en la piedra, para arrancarle su divino secreto. Creando la ilusión de movimiento, animando la estatua, cree encontrar fundamentos para su conjetura. La animación de lo inanimado es una de las más conocidas llaves semánticas de lo inquietante familiar, que en este caso toma el propio Freud como sujeto de la experiencia.



Freud arranca el movimiento a la fijación del instante, como John Woo.<sup>415</sup> Es en el origen de la propia instantaneidad donde Freud quiere descifrar el movimiento. Conjetura sobre el diablo en el detalle, según el espíritu de su época.<sup>416</sup> Las Tablas estuvieron en un tris de caer cuando Moisés encontró a su pueblo ebrio danzando ante el becerro de oro. Un instante más y nos hubiéramos quedado sin ley y sin deseo. Es la instantánea de la ira reprimida lo que el mármol inmortaliza.

En un ejercicio muy interesante, el psicoanalista François Sauvagnat dice que Giovanni Morelli es al Freud del *Moisés* lo que Poe fue al Lacan del seminario sobre *La carta robada*.

Freud siguiendo a Morelli quiso extraer el genio del artista en la era de Alphonse Bertillon (1870), fundador del primer laboratorio de identificación criminal, contemporáneo de Cesare Lombroso, quien pretendía leer la criminalidad a través un sistema de medidas forenses del cuerpo. La fotografía, “el lápiz de la naturaleza” como se la llamaba en sus orígenes, nace como un espejo con memoria puesto al servicio del ojo del poder.

En este momento debe intervenir la leyenda, que incorpora a la fotografía en la literaturización de todas las relaciones de la vida sin la cual toda construcción fotográfica se queda en aproximaciones. No en balde se ha comparado ciertas fotos de Atget con la de un lugar del crimen.

¿Pero no es cada rincón de nuestras ciudades un lugar del crimen?

¿No es un criminal cada transeúnte?

¿No debe el fotógrafo —descendiente del augur y del arúspice— descubrir la culpa en sus imágenes y señalar al culpable?

No el que ignore la escritura, sino el que ignore la fotografía, se ha dicho, ‘será el analfabeto del futuro’.

---

<sup>415</sup> GIRAUD, Thérèse, *Cinéma et technologie*, París, Presses Universitaires de France, 2001, p. 14: “John Woo es un cineasta moderno porque arranca el movimiento a la fijación del instante”.

<sup>416</sup> GUINZBURG, Carlo y DAVIN, Anne, “Morelli, Freud and Sherlock Holmes: Clues and Scientific Method”, *History Workshop*, N° 9, Oxford University Press, Spring, 1980, pp. 5-36, en <http://www.jstor.org/stable/4288283>. Última visita: el 21 de noviembre 2010.

¿Pero es que no es menos analfabeto un fotógrafo que no sabe leer sus propias imágenes?  
 ¿No se convertirá la leyenda en uno de los componentes esenciales de las fotos?<sup>417</sup>

Para Benjamin las fotos hablan, para Freud hasta las piedras hablan, “*saxa loquuntur*”. Un explorador puede contentarse con examinar la parte visible o partiendo de los restos visibles puede descubrir la parte sepultada. “Si el éxito corona sus esfuerzos, los descubrimientos se explicarán por sí mismos [...] *Saxa loquuntur*.”<sup>418</sup> Es interesante notar que esta expresión dejada intacta por el traductor de la obra de Freud y de la cual se ha rastreado su origen en el libro de Habacuc —profeta también immortalizado por Bernini— y que reaparece en el *Macbeth* de Shakespeare, en Schiller y otros,<sup>419</sup> guarda más interés para nuestro camino que el que puede parecer a primera vista. Podemos conjeturar que Freud ha tomado la expresión del poema de Lucano, *Bello Civili*, conocido como la *Farsalia* (61 d.C.), sobre la guerra civil entre Julio César y Pompeyo el Grande. El poema, donde aparece por primera vez la expresión latina, consta de diez libros, interrumpidos por el suicidio obligado de Lucano en 65 d.C.

Enfoquemos una escena que ocurre dos días antes de atravesar el Rubicón, acto que el propio Freud ha transformado en ejemplar, en su vida y en su obra. El hijo de Pompeyo consulta a la bruja de Tesalia, Erichtho, sobre el porvenir. Esta le dice que si quiere sabiduría sobre las calamidades por venir, existen maneras simples de aproximarse a la verdad: la tierra, el cielo, el abismo, los mares, las planicies y

---

<sup>417</sup> BENJAMIN, Walter, “Pequeña historia de la fotografía”, *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires, Taurus, 1989.

<sup>418</sup> FREUD, Sigmund, [1896] “La etiología de la histeria” en *Obras Completas de Sigmund Freud*, t. 1, Madrid, Biblioteca Nueva, 1973, p. 300. Freud amaba las piedras locuaces. El Museo Rodin organizó en octubre de 2008 una exposición llamada “La passion a l’ouvre” sobre Freud y Rodin como coleccionistas. Tres mil piezas el primero, seis mil el segundo. <http://goo.gl/VCUfXp>. Última visita: 2 de mayo de 2015.

<sup>419</sup> ORRELLS, Daniel, “Rocks, Ghosts and Footprints: Freudian Archaeologies” en *Pompeii in the Public Imagination from Its Rediscovery to Today*, HALES, Shelley, PAUL, Joanna, (ed.), Classical Presences, Nueva York, Oxford University Press, 2011, pp. 185-199.

las piedras de Rhodope nos hablarán (Rodopheaque Saxa Loquuntur).<sup>420</sup> La bruja trae de vuelta a la vida a un soldado muerto ‘fresco’, una *umbra*, un fantasma sin nombre, y le pide que hable claro y sin vueltas. Así, este predice la derrota de Pompeyo y la muerte de César. En descripciones espeluznantes, el dantesco Lucano menciona la preferencia de la luz por los colores.

La preferencia de Freud, su atracción ineluctable por la petrificación de Pompeya, aparece precozmente en su obra y solo se realizará plenamente en su análisis del bajorrelieve de la Gradiva. El fotógrafo desciende del augur y del arúspice.<sup>421</sup> El analista es un arúspice que no augura. Ambos son lectores.

Roberto Rossellini, apoyándose solo a medias en la novela corta de Colette *Dúo* (1934), realiza su fijación pompeyana en la película *Viaggio in Italia* (1954).

Rossellini no consigue los derechos de *Dúo*, debe alejar la película de su enredo. La inconsistencia generalizada inquieta tanto a los miembros del equipo como a los espectadores y ha dado mucho que escribir.<sup>422</sup> El viaje es un *memento mori* del inicio al fin.

---

<sup>420</sup> LUCANO, *Farsalia*, edición de 1592 disponible en *Biblioteca digital hispánica* <http://goo.gl/A9ulpH>. Última visita: 10 de julio de 2015.

<sup>421</sup> Arúspice, del latín *haruspes*, sacerdote que en la antigua Roma examinaba las entrañas de las víctimas para hacer presagios. Augur, del latín *augur*, ministro de la religión gentílica que en la antigua Roma practicaba oficialmente la adivinación por el canto, el vuelo y la manera de comer de las aves y por otros signos. También persona que vaticina. *Diccionario de la Lengua Española*, t. 1, Madrid, Real Academia Española, 21 ed, 1992.

<sup>422</sup> Laura Mulvey sitúa el paso del realismo de Rossellini a lo real, en la topografía de la locación de la película; la guía de referencia *College Film & Media Studies*, editada por Inga Pierson, lo sitúa en la centralidad de la muerte. La película de Rossellini también es citada en *Cadaveri eccellenti: le vittime di Pompei nell'immaginario moderno*. El autor, Giuseppe Pucci, menciona otra película relacionada con los muertos de Pompeya, *Curse of the Faceless Man* (E. L. Cahn, 1958, Estados Unidos, 67') donde un rayo X revive al muerto petrificado. La BBC produjo *The last day* (Peter Nicholson, 2003, 90'), la RAI produjo la miniserie *Pompei* (Julio Base, 2007), *Pompei, ieri, oggi e domani* (Fabio Poeti, 2007, 180'). Otras resonancias se encuentran nas esculturas de Arturo Martini *La Morte*

“*The air is full of insects*” dice Alex Joyce (George Sanders), al llegar a Nápoles por carretera, anunciando la extrañeza por venir. Alex sufre de sarcasmo cotidiano, Alice Joyce (Ingrid Bergman) sufre de reminiscencias. “*Where are we?*” es la pregunta que abre la película, el viaje a Italia.

El tío Homer, una persona muy extraña, les ha dejado en herencia una casa en Nápoles y solo piensan pasar unos pocos días. Los primeros en que estarán solos después de muchos años; hoy son dos extraños. Cuando Alice se adormece al sol en la terraza panorámica de su nueva casa, el fantasma de un joven poeta inédito que la había cortejado en vano y había muerto después de la guerra, la lleva a murmurar sus versos: “*Temple of the spirit, No longer bodies, but pure, ascetic images, compared to which thought itself becomes leaden, opaque, heavy*”. El amor posible del poeta rechazado retorna a lo largo de la película. Opaca, pesada, es la existencia de la pareja casi rota de los protagonistas.

Alice visita cementerios y calabozos, se cruza con cortejos fúnebres, descubre museos, pasea por el Vesubio que escupe humo y cenizas, visita tumbas y encuentra la mueca de la muerte en todos lados, literal y metafóricamente. La visita guiada por el Museo Archeologico Nazionale de Nápoles es memorable. Rossellini le ofrece a Alice la mirada blanca de las estatuas. El encuentro con el *Hércules Farnese* es monumental, como el tamaño de la estatua. Alex es ciego para lo bello, ya aparezca en una madera tallada, en un mármol o en una franca carcajada.

En un soliloquio mientras recorre las calles en su automóvil, Alice trama su rencor, “*He will see*”, se dice y un segundo después Rossellini la hace mirar a las mujeres embarazadas que la interpretan a lo largo de la película. Para que no quede duda, en otra escena, su anfitriona italiana, como Don Giovanni, las cuenta. No han tenido hijos, es mejor para el divorcio, dice Alex.

---

*di Safo* (1935), *Donna che nuota sott'acqua* (1941). Visitar <https://goo.gl/mA5COE>.  
Última visita el 10 de julio de 2015

Los italianos, “*crazy people*”, parecen encantados con calaveras y restos, con descubrir los cadáveres en el momento en que fueran sorprendidos por la muerte de la lava de Pompeya, las piedras que hablan. El templo de los espíritus y la tierra de los muertos se hacen uno en la escena de la excavación de Pompeya. Alice no lo resiste. “*Life is so short*”.

Ejemplar del *dromenon* ya mencionado, la pareja decidida a separarse se topa en las calles de Pompeya con una procesión, ritual que enigmáticamente los enciende nuevamente, hace existir la relación sexual. Es una escena de milagros colectivos, un ciego parece haber recuperado su visión. Alice pierde a Alex entre la multitud que como una ola la arrastra y solo así lo reencuentra. El arúspice Rossellini sabe leer que el ritual no muestra, produce y reproduce.

Después de escribir estas líneas encuentro el exhaustivo artículo de Guiseppe Pucci “*Cadaveri eccellenti: le vittime di Pompei nell’immaginario moderno*”,<sup>423</sup> donde la película de Rossellini también es citada y cuya lectura me obliga a elevarlo de la nota al pie de página donde estaría alojado. No solo porque el autor enumera los varios registros fílmicos, audiovisuales, poéticos, escultóricos y las instalaciones contemporáneas relacionados con los muertos de Pompeya, ya citados, sino porque dice encontrar en lo *Unheimlich*, *il perturbante* en italiano, una clave interpretativa de por qué los muertos de Pompeya desde hace dos siglos y medio habitan nuestro imaginario y compelen a su tratamiento por el arte. Lamentablemente, prefiere la hipótesis cognitiva de Jentsch, referencia de Freud ya mencionada, sobre la ambigüedad intelectual que recae en la distinción de lo inanimado y lo animado, una de las claves semánticas de la *inquiétant etrangeté*, traducción que prefiere a pesar de simpatizar con lo *uncanny* inglés. Pucci rescata la sentencia de Schelling, ya conocida por el lector, sobre lo que debería permanecer oculto pero sale a la luz.

---

<sup>423</sup> PUCCI, Giuseppe, “Cadaveri eccellenti: le vittime di Pompei nell’immaginario moderno”, *Mare Internum, Archeologia e culture del mediterraneo*, Año 4, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2012, pp. 71-91.

Nuestro argumento apunta a otra cosa, a la instantánea, a la muerte que sorprende al cuerpo. La lava, el cemento, el mármol, la foto, eternizan el tiempo y es como si el muerto no estuviera suficientemente muerto. Ya el cine juega con ello. Es magistral la breve escena de Godard en la ya citada *Dans le noir du temps*.

Merleau-Ponty da unas lecciones en la radio sobre el mundo de la percepción. En la lección seis sobre el arte y el mundo percibido, buscando el modo en que se perciben los objetos de arte recurre a objetos familiares, ordinarios, en la obra de Cézanne, Juan Gris, Braque y Picasso.

...[objetos] que no se deslizan bajo la mirada como objetos "bien conocidos" sino que, por el contrario, la detienen, la interrogan, le comunican extrañamente su substancia secreta, el propio modo de su existencia material, y, por así decirlo, "sangran" delante de nosotros.<sup>424</sup>

Retornemos al argumento de Sauvagnat. Lacan también encuentra el diablo en lo ordinario. Apoyándose en Poe pudo pensar en la autonomía de lo simbólico en la era de la cibernética. Lo extraño (*bizarre*) de Poe se articulaba repetitivamente como exploración de la impotencia del sentido común de su época, de su *nonsense*, sobre todo la ceguera de la prensa de masas. Sauvagnat dice que la teoría de la autonomía significativa de Lacan es una aplicación de la teoría de lo *uncanny* de Poe al estilo de la cibernética.

Podemos resumir la concepción que se hace Poe de la acción policial por la fórmula: hay que buscar las cosas donde ellas se encuentran. El espacio privado es concebido como cercado por un límite que el poder policial sabrá franquear (la policía hará registrar al ministro) sobre todo sondeando. Poe demuestra la impotencia en relación a un otro tipo de espacio que es el de la letra.<sup>425</sup>

---

<sup>424</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice, *El mundo de la percepción. Siete conferencias*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 59.

<sup>425</sup> SAUVAGNAT, François, "Twitter, impuissance et diableries: l'inquiétant étrangeté aujourd'hui" en París, ECF, 23 septiembre 2009, en: <http://goo.gl/moqQv5>. Última

La mirada cibernética que le es contemporánea supone que toda forma viva se deja escudriñar, puede ser integralmente leída, pues es integralmente escrita, sin puntos ciegos.

La hipótesis de Sauvagnat es que la puesta en evidencia de la impotencia de este ojo incapaz de ser absoluto, por parte de Poe y de Lacan, tiene efectos de inquietante extrañeza.

La mirada también convierte el tiempo y el espacio en el cuento la *Gradiva* de Jensen y se doma, el *dompte-régard* ya tratado en el capítulo de la mirada, se rinde al instante congelado de un modo extrañamente inquietante.

Freud y Jensen se corresponden. Jensen escribe una novela sobre un joven arqueólogo, Norbert Hanold, que se enamora de una estatua de piedra a la que da el nombre de Gradiva, “la que resplandece al caminar”. Una pesadilla y un delirio posterior lo lanzan a la caza de la que imagina ser una joven pompeyana petrificada por la lava del Vesubio. La imagen de Gradiva lo asombra por las calles de Pompeya hasta que un encuentro con una amiga de su infancia, de vocación terapéutica, Zoe, subvierte su destino de perdición. Zoe, como una especie de Madeleine ilustrada, se presta a soportar con su cuerpo la imagen de la otra. Se hace piedra para vestir el imago petrificado del objeto de deseo.

La descripción del caminar de la Gradiva ha encantado desde entonces a incontables artistas y pueden verse ejemplares de video arte, *clips* musicales y otras banalizaciones del ahora ‘mito’ del poder erótico de una mirada congelada, instantánea.

---

visita: 6 de marzo 2014. El autor cita a Jakob Burckhardt quien apellidó a Morelli de *Der Schreckliche*, “el Terrible Morelli” y nombra a sus héroes complementarios, promotores de lo sublime a través de lo cómico: Jean-Paul Richter, J. N. Nestroy, F. T. Vischer y Heinrich Heine, este último muy amado y citado por Freud.



Figura 66. Detalle de *Gradiva*

La banalización de la fascinación ignora que el ser de la imagen se genera de continuo, que no es sustancia. Giorgio Agamben compara el ser de la imagen con el ser de los ángeles que según el Talmud cantan las alabanzas e inmediatamente se precipitan en la nada.<sup>426</sup>

#### 4.1. El maestro Muybridge

Hubo un realizador, inventor y poeta, Eadweard Muybridge, quien quiso como Freud operar con el corte, recortar, como se corta un salchichón, y coger rodajas del tiempo con una cámara. En 1904 se propuso capturar el tiempo, congelarlo y montarlo de otro modo. Quiso congelar el agua en un instante así como quiso dar a ver su movimiento.<sup>427</sup>

Veinticuatro fotografías secuenciales colocadas en una rueda que giraba dando la ilusión del movimiento. “La verdad veinticuatro cuadros por segundo”, como dijo el canónico Godard.

---

<sup>426</sup> AGAMBEN, Giorgio, *Profanações*, São Paulo, Boitempo Editorial, 2007, p. 52.

<sup>427</sup> *Freezing waters still and moving*, en <https://goo.gl/RqWbS6>. Última visita: 10 de marzo de 2015.



Muybridge partió de la demanda de su mecenas, dueño de un hipódromo, que solo tenía ojos para el oro, como los infieles de Moisés. Este quería saber si en algún momento de la corrida los caballos sostenían su cuatro patas en el aire.



Figura 67. Fotogramas *Horse*, Muybridge (1904)

Muybridge, figura que merece un estudio detallado por la puesta en evidencia de la relación entre el *sinthome* y la obra, y por ende, la función del arte, mostró su invento a Edison y Dickson quienes acabaron asociando sus nombres al invento. Equivocación muy habitual en el umbral de las tecnologías.

Hoy, en un tiempo *After Muybridge*,<sup>428</sup> hay simulaciones extraordinarias de su praxinoscopio, video instalaciones, coreografías de ballet, intentos de capturar el espacio tiempo entre la imagen y la película.

Retomando la lección del maestro Muybridge, que el corte introduzca el tiempo es una verdad común que hermana el psicoanálisis y el cine, más allá de que sus cumpleaños se celebren al mismo tiempo. Los tres usos del cuchillo como título de una interesante obra sobre el montaje cinematográfico lo dice bien. Solo los agujeros disuelven la fijación imaginaria. Los intervalos, los silencios, las ventanas cerradas, las pantallas vacías, las hojas en blanco. O como decía Lacan: “La falta posee creatividad dinámica”.<sup>429</sup> El analista no deja la escena tranquila. El montaje,

<sup>428</sup> Ejercicio *After Muybridge*, en <http://goo.gl/Okmnie>. Última visita: 15 de mayo de 2015.

<sup>429</sup> LACAN, Jacques, *El Seminario, Libro 4*, “Las relaciones de objeto”, Op. Cit., p. 51.

lo simbólico, como repiten los lacanianos, es la dimensión de la introducción del tiempo que puede hacer volar la piedra por los aires, solo por unos instantes, antes de que ella vuelva a coagularse como la extraña materia eterna del exterminador del futuro. El lenguaje en el Lacan del final del recorrido hace agujeros, no crea puentes, o si los hay son, como dijimos al inicio, el puente vacilante sobre el río Kwai. Insistimos sobre la no relación como un axioma de lo que no se puede escribir, ni descifrar, ni atravesar. El pensamiento sin representación que para Deleuze introduce la imagen cuerpo.

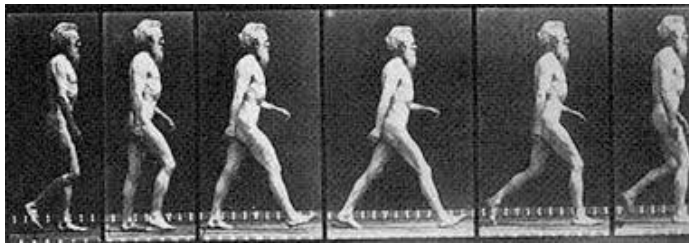


Figura 68. *Autorretratos*, Muybridge

Desde el Lacan del umbral que hemos convocado al Lacan atravesado por la obra de James Joyce, Samuel Beckett, Marguerite Duras, entre otros que le enseñaban sin saberlo, y por cuarenta años de porfía en su práctica clínica, las cosas cambian. De la pantalla de la escena inercial solo restan piezas sueltas, excrecencias de sus bordes. *Les statues meurent aussi*, Chris Marker et Alain Resnais (1953, 30’).

El cine puede pensarse como una ventana instantánea al mundo y ver lo que existe, como un parásito de la realidad, o puede mirar lentamente lo que ex-siste, lo que sobra del lado de fuera del encuadre, a fuerza de sus tijeras, antes de verlo y, después, bastante tiempo después, dárselo a ver. El cine no es ventana, ni espejo, ni instantánea en piedra; es tiempo, es *ready made* de imagen y palabra, es el antes y el después que se leen en un cuerpo que ya está en movimiento. Un *punctum temporis* es una ficción que golpea con inquietante extrañeza y es extraño también que su importancia haya sido despreciada durante años, según apunta Gombrich en su ensayo “Momento y movimiento en el arte”. Un absurdo lógico que conduce a Gombrich a la paradoja de Zenón y la tortuga. “[...] the instant of which the

theoreticians speak, the moment when time stands still, is an illicit extrapolation, despite the specious plausibility which the snapshot has given to this old idea”<sup>430</sup>.

No hay *stills* en lo real.

## 4.2. Cada uno tiene su propia medusa

¿Por qué la Medusa vuelve con furia a visitarnos en la ultimísima ciencia ficción?  
¿Por qué esa figuración terrorífica de lo femenino, generada por la fabulación  
legendaria,<sup>431</sup> insiste en asustarnos? ¿De dónde proviene su oscura potencia?

Hay imágenes del pasado remoto y hay imágenes extraídas del presente inmediato  
que potencian su inquietante extrañeza y encarnan su vigencia.

Del ayer, citemos la Medusa de Bernini, las de Cellini, Leonardo, Caravaggio, Klimt, Canova, Rubens, Dalí, *La Violación* de Magritte, la espantosa envidia medusiana de Jacques de Gheyn, la inquietante Medusa de Hans Bellmer y los veinte años dedicados por Marcel Duchamp a *Étant Donnés*.

---

<sup>430</sup> GOMBRICH, E. H., “Moment and Movement in Art”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXVII, The Warburg Institute, 1964, p. 303. En <http://www.jstor.org/stable/750521>. Última visita: 20 de junio de 2015.

<sup>431</sup> LACAN, Jacques, “Ideas directivas para un congreso sobre la sexualidad femenina”, en *Escritos 2*, Op. Cit., p. 708.



Figura 69. *Le Chapeau-Main*, litografia, Hans Bellmer (1947).

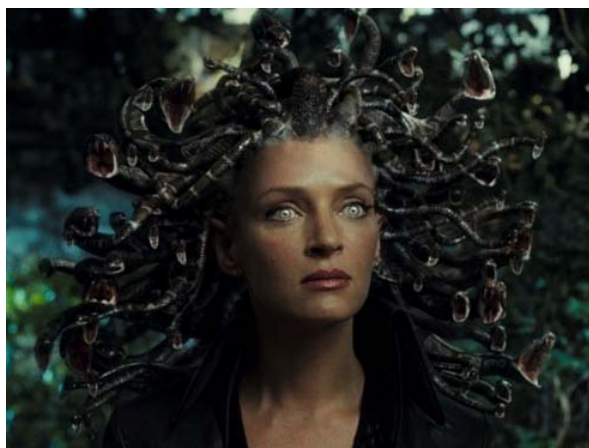


Figura 70. *Uma Thurman* come *Medusa*.

Del hoy, la musa Uma Thurman,<sup>432</sup> perseguida por un Perseo homofónicamente transmutado en *Percy Jackson*.

Merece citarse el personaje de la Bruja Blanca de *Las crónicas de Narnia: el león, la bruja y el guardarropas*, de Andrew Adamson (2005), interpretada por la inquietante Tilda Swinton, que petrifica pronunciando una ‘palabra deplorable’; es la versión *talkies* una actualización inteligente del mito.



Figura 71. Tilda Swinton, la Bruja Blanca de *Las crónicas de Narnia*.

La cabellera de la Medusa, que originalmente era bella y mortal, parece el núcleo alrededor del cual gira su persistente figuración. En su retorno contemporáneo, contrariamente a las realizaciones de la historia del grabado en piedra, la escultura y la pintura, la belleza, sea perdida o recuperada, es siempre evocada. Los cortos publicitarios millonarios para el shampoo *Thermasilk*, dirigidos por el poeta impresionista de la luz sobre los cuerpos Bruno Avellain, son paradigmáticos. El tango orgiástico bailado por Medusa y Perseo<sup>433</sup> es el más cautivante porque trae la petrificación a través de instantáneas multiplicadas de los participantes; también es cautivante Medusa en el laberinto que, sin misterios, revela su intención de vender shampoo.

---

<sup>432</sup> *Percy Jackson and the lightning thief* (*Percy Jackson y el ladrón del rayo*), Chris Columbus, Estados Unidos, 2010, 118’.

<sup>433</sup> *Mythical Party*, Bruno Avellain, 2000, 1’01, publicidad para Therma Silk, París, en <https://goo.gl/YbmLN0> y <https://goo.gl/MG09TY>. Última visita: 20 de julio de 2015.

Otra Medusa orgánica y publicitaria es encarnada por Kate Moss para el perfume *Première Heure*, donde el tiempo dilatado multiplica la inquietud.



Figura 72. *Kate Moss como Medusa*, por Baillie Walsh.<sup>434</sup>

Más recientemente la pop star Rihanna ilustra la portada de la revista británica *GQ* fotografiada por Damien Hirst, como una exaltación de la sabiduría de la serpiente.



Figura 73. *Rihanna como Medusa*.

<sup>434</sup> *KM3DI*, Baillie Walsh, en <http://vimeo.com/15062628>. Última visita: 10 de julio de 2015.

La animación parece un interlocutor ideal de la petrificación medusiana y *Gorgonas*,<sup>435</sup> corto argentino premiado en el interesante *Festival Rojo Sangre* celebrado en Buenos Aires en 2004, mantiene la belleza mayúscula del mito original como causa de la perdición, la petrificación, las hermanas, el deseo del hombre. La animación francesa *Medusa*, de Gregory Noviel (2003), es destacable por el manejo del suspenso.

La Medusa es un personaje frecuente de videojuegos: “Titan Quest”, “Gods and Heroes”, “Heroes of Might and Magic”, “Castlevania: Lament of Innocence”, “Rise of Argonauts”, “GForce GTX 280 M Medusa Demo”; la lista de *fans* es infinita, sus réplicas se fabrican en acrílico y son objeto de culto de góticos y elfos. Hay *Pininterest* dedicados a ella y es una fantasía preferida en la fiesta de Halloween.

En el cine aparece en *Perseo l'invincibile*, de A. De Martino (1963), protagonizada por Richard Harrison y rodada en Cinecittá, que cuenta con el episodio para la televisión *Medusa contra el hijo de Hércules*: en un campo de batalla de soldados mineralizados aparece una Medusa hecha árbol de ramas vivientes con un gran agujero luminoso de donde emana su poder. Diez minutos de lenta aproximación hasta que el efecto petrificación se realiza, anunciado por un sonido agudo e irritante.

Un año después, *The Gorgone*, de Terence Fisher (Reino Unido, 1964, 83'), muestra a la bailarina inglesa Prudence Hyman en el papel de la Gorgona, y a los clásicos Peter Cushing, como doctor de la ciudad que guarda el gran secreto, y Christopher Lee, como el que quiere saber. Hyman inaugura la larga serie de mujeres fatales de la productora Hammer. Filmada en el mismo escenario que *The Evil of Frankenstein*, que acababa de ser rodada, la gracia de Hyman es fundamental para el dispositivo medusante.

---

<sup>435</sup> *Gorgonas*, Salvador Sanz, (Argentina, 2004). <http://goo.gl/ttSbsi>. Última visita: 20 de julio de 2015.

*El testamento de Medusa*, de Gordon Hessler (Reino Unido, 1973, 90'), policial *whodunnit* rodado en Rodas, detiene nuestro interés en su inquietante apertura centrada en una máscara griega. Hessler, quien trabajó con Alfred Hitchcock y Vincent Price, y que acababa de dirigir *Los asesinatos de la calle Morgue* (1971), toma una versión posterior del mito de Medusa, inspirado tal vez en la novela de Arthur Conan Doyle *La melena del león* (1926), frase que obsesionaba a Sherlock Holmes a propósito de la medusa marina *Cyanea capillata*. En este caso, una pareja de hermanos sutilmente incestuosos (George Hamilton y Luciana Paluzzi) y groseramente ambiciosos van detrás del oro inmerecido y acaban muertos tomados de la mano en su lujoso yate en el Egeo. La película comienza allí, el narrador es un muerto que vive para contar la historia.

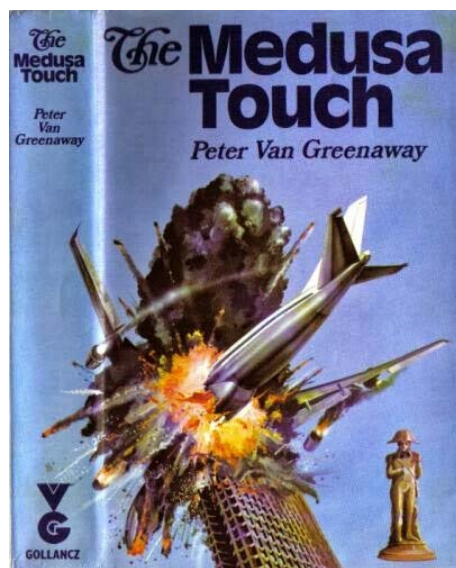


Figura 74. Primera portada de *The Medusa Touch*, Gollancz, Peter Van Greenaway, 1973.

Como significante, 'medusa' está abierto a todos los sentidos. Por ejemplo en *The Medusa Touch* (Jack Gold, 1978, 105', Reino Unido), basada en la novela del mismo nombre de Peter Van Greenaway (1973), cumple su función por un curioso revés: en lugar de petrificar, el toque de Medusa desintegra. El héroe telequinético, protagonizado por Richard Burton, aún estando en un extraño



coma, posee la omnipotencia de un pensamiento depredador. Como la Medusa marina de Holmes, como la mirada, depreda. La primera portada del libro original es inquietantemente familiar.

La portada del DVD de la película es, por el contrario, grosera. La película es una antología de detalles y sutilezas: *El grito* de Munch en la pared, la *Medusa* de Caravaggio, el *Bond of Union* de Escher (1956), fósiles, libros. El toque de la Medusa aparece solo en el discurso como un ojo certero y mortificante, el protagonista 'a gift for disaster' el tiempo del trauma que presentifica el pasado. Una escena infantil de una *nanny* medusa,<sup>436</sup> *irish bitch*, que le leía historias diabólicas noche tras noche hasta morir por fuerza de su deseo.

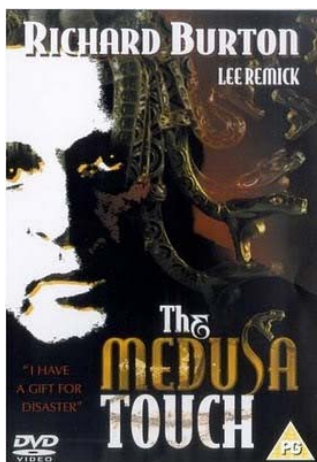


Figura 75. Portada del DVD *The Medusa Touch*.

La primera versión de *Clash of the Titans* (*Furia de titanes*), Desmond Davis, (1981, 118'), donde Laurence Olivier encarna a Zeus, es la última película del mago de los efectos especiales Ray Harryhausen. Su Medusa, hoy objeto de culto, fue la favorita de Ray Bradbury, su amigo de la infancia, y la silenciosa escena del juego de escondite, donde Perseo y Medusa se enredan en la caverna, ha sido

---

<sup>436</sup> *The Medusa touch*, Jack Gold (1978, Reino Unido, 105'), escena 14'30, en <https://goo.gl/3JvTBg>. Última visita: 20 de julio de 2015.

ampliamente citada. Harry Hamlin, el actor que interpreta a Perseo, un *scholar* con tesis en mitología, abandona el rodaje cuando le piden que, arrojando su escudo como un *freesbee*, decapite a Medusa. Su sutileza se impuso y una escena inquietante acabó triunfando: un juego de sombras, una llama votiva que crepita, Perseo ve su imagen reflejada en el escudo, claramente inspirada en Caravaggio, el sonido irritante de la cola de serpiente inventada por Harryhausen, los dos se temen. Perseo la decapita, cae rendido y, sin mirarla, la coje de su cabellera y sale a la luz, vencedor.

El remake de *Clash of the Titans* (Louis Leterrier, 2010, Estados Unidos, 106'), a pesar de contar con un Zeus como Liam Neeson y un Hades como Ralph Fiennes, presenta una Medusa lamentable y un ritmo igualmente descorazonador. La figuración de la Medusa la faliciza por completo. La modelo rusa Natalia Vodianova se transforma toda ella en una serpiente, una especie de Godzilla sexy, figuración que lejos de sumar efectos al personaje, como pretenden sus realizadores, le resta potencia. Idénticas medusas chinas, un cúmulo del *kitsch*, a pesar de ellas mismas, son notables como ilustración de aquello que Jean Clair llama el dispositivo medusante: deseable, excitante, mortificante.<sup>437</sup>

*La masque de la Méduse* (2009-2010, Francia, 75') es un memento mori de Jean Rollin, su última película. En ella su mujer interpreta a una Medusa fascinante, cuyo poder reside en la vejez y que petrifica lentamente a sus hermanas jóvenes hasta que les llega su triste existencia de estatuas, cuando las dona a un coleccionista también anciano que ama los objetos muertos. Una Medusa que escucha el clamor de todos sus petrificados, quienes desde dentro la miran envejecer y morir. En una escena memorable, la estatua de una especie de Perseo femenino llora cuando es petrificada. Una Medusa con gabardina llega a un acuario siniestro y en una fosa silenciosa encuentra a una joven tocando el violoncello, a la que desea petrificar. La muchacha le pregunta:

—Qué hace una medusa?  
—Fascina...

---

<sup>437</sup> CLAIR, Jean, *Méduse: contribution à une anthropologie des arts du visuel*, París, Gallimard, 1989, p. 128.

—Fascina ¿para qué?  
 —Para nada, porque sí. Si había una razón la he olvidado.

Finalizando esta enumeración no se puede dejar de mencionar el futuro lanzamiento del largo de animación *Medusa* (Lauren Faust), de la Sony Pictures, donde el mito será una comedia cuya moraleja es que en la diferencia reside la fuerza.

Retomando la pregunta de Rollin, las medusas encarnan la potencia de lo radicalmente Otro de lo humano, de la Otra Escena, de lo monstruoso que se muestra, de lo natural abominable,<sup>438</sup> de la no relación que el sexo encarna, de lo que no se deja domesticar por lo simbólico, de la inhumanidad,<sup>439</sup> en suma, de lo femenino, y, sorprendentemente, estas imágenes perduran durante veintisiete siglos como tejidos de la ficción frente a un real que insiste. Las ficciones son fruto de una labor de *poiesis* que tiene como función velar, cubrir, vendar el agujero en la estructura: lo real del sexo y de la muerte. Podemos inscribir ahí la causa de la fabulación legendaria que Lacan trata en su escrito sobre la sexualidad femenina: “redoblamiento proliferante”<sup>440</sup> de fantasías en relación a lo real del sexo de la niña.

Tratando lo real por medio del mito, Freud fijó su mirada en la Gorgona mortal, la Medusa, en 1922.<sup>441</sup> Sin embargo, gracias a la anamorfosis constitutiva de la perspectiva analítica, no quedó petrificado. El analista se sienta atrás, fuera del ángulo de visión del analizante. Supo leer en ella la ambigüedad terrible de la seducción y el horror que la castración inflige al ser hablante. El hecho de que el

---

<sup>438</sup> LAURENT, Eric, y MILLER, Jacques-Alain. [1996-1997], *El Otro que no existe y sus comités de ética*, Buenos Aires, Paidós, 2005, p. 23.

<sup>439</sup> LUTTERBACH HOLCK, Ana Lucia, “La inhumanidad femenina”, en *Opacidades del síntoma, ficciones del fantasma*, Buenos Aires, Grama, 2009.

<sup>440</sup> LACAN, Jacques, “Ideas directivas para un congreso sobre la sexualidad femenina”, en *Op. Cit.*, p. 708.

<sup>441</sup> FREUD, Sigmund, “La cabeza de Medusa”, [1922/1940]. En: *Obras Completas de Sigmund Freud*, t. III, Madrid: Biblioteca Nueva, 1973, p. 2696.

cine sea hoy el último refugio del mito, no lo exonera de su responsabilidad frente a lo real.<sup>442</sup>

Lacan con su teoría de la mirada permite entender la afirmación de Caravaggio: todo pintor es un Perseo y todo cuadro una cabeza de Medusa. El cuadro como trofeo de lo visible. La función de la cabeza decapitada es apotropaica, protege de lo inquietantemente extraño, conjura al diablo, exorciza lo temido. De la mirada concupiscente, voraz, a la mirada mortificada, he aquí la reversión topológica del objeto que el montaje medusiano coloca en escena. Freud subraya que el terror silencioso<sup>443</sup> surge sobre todo cuando atribuimos a las partes sueltas del cuerpo, a las piezas sueltas, una actividad independiente, como las serpientes animadas del personaje encarnado por Uma Thurman.

El encanto de la Medusa es ambiguo. Su función es asustarnos y protegernos de la inquietud ontológica mayor; según Jean Clair: “No es que exista algo en lugar de nada, sino que existan dos sexos en lugar de uno”.<sup>444</sup> Gestos apotropaicos como el pan nuestro de cada día. Freud recuerda a Rabelais y la exhibición de la vulva al diablo que huye en estampida.

Lo fundamental es saber situar el punto de partida de la posición femenina. Si partimos de una fenomenología del cuerpo imaginario, la posición femenina está marcada por un menos (—), en el caso de Freud, y si partimos de una fenomenología del goce de Lacan de los años 70, está marcada por un más (+).<sup>445</sup> Esta sutil diferencia, este cambio de signos ha pasado desapercibida por la mayoría de los autores feministas de teoría cinematográfica que continúan

---

<sup>442</sup> DEPELSENAIRE, Yves, “O Cinema e o Mito”. *Agente digital* N° 6, Salvador, EBP Seção Bahia, Brasil, 2010.

<sup>443</sup> FREUD, Sigmund, “Lo siniestro”, *Op. Cit.*, p. 2.488.

<sup>444</sup> CLAIR, Jean, *Méduse: contribution à une anthropologie des arts du visuel*, *Op. Cit.*, p. 18.

<sup>445</sup> MILLER, Jacques-Alain, *Introducción a la clínica lacaniana*. Conferencias en España. Barcelona, ELP, 2007, p. 323.

rigiéndose por el proliferante artículo de Laura Mulvey sobre el placer visual y el cine narrativo.

La Medusa es ejemplar para situar una figuración de lo femenino como un más (+). El más de una libido no castrada que enseña el secreto de la imagen y la profanación que ejerce toda visibilidad. Enseña que por detrás de los fascinantes espectáculos está siempre ( $-\varphi$ ), signo con el que se escribe la castración en el psicoanálisis lacaniano. O, para decirlo con Deleuze, el rastro del desgarramiento. “Es como si Lacan nos dijera que cuando se analiza lo visual, hay que buscar siempre la castración”<sup>446</sup> dice Miller; el secreto de la imagen es la castración.<sup>447</sup>

La visibilidad es una violación, una profanación. Recordemos el “Nunca me miras desde donde yo te veo”, pues puede muy bien ser la función Medusa. “[...] Cada vez que se impone el plus de goce visual puede surgir la mirada que en ese momento se nos impone y que es la condición usual —hay que decirlo— del sujeto paranoico; es en la paranoia donde se impone de manera permanente la presencia de la mirada de lo Otro.”<sup>448</sup>

El cine es una cornucopia de obsesivos mineralizados con paranoia de medusas. *Bad girls* como figuraciones de lo femenino, aquellas que cautivan al objeto; no podemos apartar los ojos de ellas, ni a veces los oídos —recordemos al valiente Ulises—. Nunca se trata de las manos. Las medusas inauguran la serie de Evas, Liliths, Judiths, vamps, *femmes fatales*, *ladies noires*, disfrazadas hoy de vampiras de gruesos labios con el último rojo de Lancôme.

Releyendo la página que Freud dedica a la Medusa, no se puede evitar una sonrisa. La hipótesis de Freud: “Pues ponerse rígido significa una erección. De manera

---

<sup>446</sup> *Ibid.*, p. 390.

<sup>447</sup> *Ibid.*, p. 385.

<sup>448</sup> LACAN, Jacques, [1964] *El Seminario, Libro II*, “Los cuatro conceptos fundamentales del Psicoanálisis”, Op. Cit.

que en la situación original ofrece consuelo al espectador: él sigue en posesión de un pene y la rigidificación le confirma el hecho”.<sup>449</sup>

El rapper Ice Cube parafrasea a Freud cuando canta: “*She turn my dick to stone, just like Medusa*”. Uma Thurman está allí para producir esta evidencia: sus serpientes son encantadoramente eróticas. La Medusa, como el cine, tiene la capacidad de dar un cuerpo. “[...] la capacidad que tendría el cine de ‘dar’ un cuerpo, es decir, de hacerlo, de hacerlo nacer y desaparecer en una ceremonia, en una liturgia”. El cuerpo que la Medusa genera no es el cuerpo cotidiano, no contiene el antes y el después. Su tiempo es el de la instantánea, la rigidez de la lava sorprendiendo al cuerpo vivo.

En el precioso artículo *Mi chica y yo*, inspirado en la película de Raoul Walsh, Jacques-Alain Miller se divierte al mencionar el encuentro entre Adán y Eva, diciendo: “[...] el hecho, no muy conocido, de que Adán hubiese tenido relaciones con animales da nuevo realce a la seducción de la serpiente”.<sup>450</sup> Por su parte, Lacan en los *Escritos* al hablar de las serpientes afirma: “Esa serpiente no es tampoco como lo profesa Jones el símbolo del pene, sino del lugar donde falta”.<sup>451</sup>

Podemos proponer la hipótesis de que la profusión actual de medusas —vimos que no solo sucede en Hollywood— alude a la decadencia contemporánea del pene no prevista por la equivocación del primer artículo ultracitado de Laura Mulvey,<sup>452</sup> luego sutilmente rectificado por ella misma.<sup>453</sup> El artículo es

---

<sup>449</sup> FREUD, Sigmund, [1922] “La cabeza de Medusa”, en *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1973, t. III, p. 2.697.

<sup>450</sup> MILLER, Jacques-Alain, *Mi chica y yo. Acerca de la elección de objeto erótico en el hombre*, fragmento en *Página 12*, Buenos Aires, 9 de octubre de 2009, en <http://goo.gl/hKD5Jl>. Última visita: 15 de mayo de 2014.

<sup>451</sup> LACAN, Jacques, “De un silabario a posteriori” en *Escritos 2*, Op. Cit., p. 701.

<sup>452</sup> MULVEY, Laura, “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, *Screen*, v. 16, n° 3, pp. 6-27, Otoño, 1975.

<sup>453</sup> MULVEY, Laura, “Afterthoughts on ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’ inspired by King Vidor’s *Duel in the Sun* (1946)”, en *Visual and Other Pleasures*, Londres, The Macmillan Press Ltd, 1989, pp. 29-38.

inquietante pues según la autora, tomó vida propia desde su publicación. Para el psicoanálisis contemporáneo, por el contrario y lejos de la mirada falocéntrica del macho espectador, lo que aparece es su revés: “Y es el hombre, en cambio —con su miserable ciclo del pene, si así puede decirse—, quien se encuentra afectado por un (-)φ de una manera muy notable.”<sup>454</sup>

Laura Mulvey formó parte de la crítica feminista, nacida a raíz de la labor de un puñado de teóricos franceses del cine interesados en construir la *apparatus theory* que combinaba el marxismo, la semiótica y el psicoanálisis para desmontar el engaño ideológico de los diversos protagonistas del cine, ya sea el sujeto de la representación, la filmación, la edición la distribución, la proyección y hasta la producción del significado. Los peligros de la ‘suspensión de la incredulidad’, la fe poética de Coleridge, forjaron una especie de cine del diablo en relación con la conciencia política de los aparatos ideológicos del Estado exigida en la época. Partían del psicoanálisis francés de finales de los años sesenta para intentar situar el sujeto del cine, sea el espectador, sea el sujeto en la pantalla, lo que fue la base de la llamada *film theory*, que proliferó en los departamentos de literatura y estudios sociales de las universidades estadounidenses. A partir de una lectura equivocada del estadio del espejo de Lacan, concibieron un sujeto amo de la mirada e hicieron de la pantalla un espejo. Un sujeto previo, ya determinado, y no un sujeto producido por la propia experiencia cinematográfica, como nos interesa aquí postular. Un sujeto falocéntrico y centrado, masculino, y un objeto sin sombras, transparente, femenino. Entre ellos Christian Metz y su gran semiótica, Jean Baudry y su aparato cinemático, y Jean-Louis Comolli y su metodología científica. *Screen* y *Cahiers du cinéma* fueron la arena de las disputas.

Las feministas del movimiento, Laura Mulvey, Claire Johnston y Pam Cook fundamentalmente, centraron su elaboración en la mirada del espectador y en las identificaciones que operan durante el acto de proyección cinematográfica. El placer visual que les interesaba es el del hegemónico espectador macho, única

---

<sup>454</sup> MILLER, Jacques-Alain, *Introducción a la clínica lacaniana*, *Op. Cit.*, p. 323.

identificación promovida por el cine, que hace de la hembra su objeto nada oscuro de deseo. Una cámara que desviste de los pies a la cabeza.

*Une sale histoire* de Jean Eustache (1977) aparece como la burla en acto de este punto de vista falocéntrico sobre la mirada del espectador. El chico de los recados de los *Cahiers*, el primer artista después de la *nouvelle vague*, como escribe Jean Douchet,<sup>455</sup> llega lentamente y trae consigo la gravedad del momento.

Eustache encarna la subversión del sujeto, dice Jean-Noël Picq, amigo del cineasta y hoy psicoanalista, quien fue el autor real del descubrimiento del agujero en la puerta del baño femenino de un café de París, que incitaría a Eustache a escribir la película, en la cual Picq se presenta a sí mismo en el fragmento documental. “Eustache se révèle diabolique et sacrilège, il met en pratique la subversion du sujet qui est au coeur du discours théorique de l'époque”.<sup>456</sup>

Llevando a la escena un *in extremis* de la posición de un *voyeur* subvertido, escuchamos al protagonista del fragmento ficcional, Michaël Lonsdale (24'16), decir que cuando miraba excitado por un agujero en la puerta del baño femenino de un café de París frecuentado por esa misma razón, no está seguro de haber tenido una erección pero sí tiene la certeza de que se mojaba, gozaba como una mujer.

D'ailleurs je veux vous donner un détail... J'étais très excité quand je faisais ça, mais je n'étais pas sûr que je bandais, par exemple. Je devrai dire plutôt, comme une femme, que je mouillais. Je devais

---

<sup>455</sup> VV.AA., Lomillos, Miguel A., Rodrigo, Jesús (eds.), *Jean Eustache, El cine imposible*, Cantabria, Shangrila Ediciones, 2010, p. 27.

<sup>456</sup> Citado por Jacques Mandelbaum para la retrospectiva *Voir tout Jean Eustache, romantique cruel* del Centre Pompidou, París, 2006. <http://goo.gl/1rBkBU>. Última visita: 20 de julio de 2015. Por otro lado, subrayemos que en 1966 Lacan escribe el artículo “*Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano*”, en *Escritos 2, Op. Cit.*, donde el vacío es determinante, el sujeto no aparece en el enunciado sino como discontinuidad en lo real, y encuentra una ubicación orgánica, oral, anal, en los agujeros del cuerpo. El falo es la ficción que da cuerpo al goce que lleva su nombre. El goce femenino, años después, será Otro.



mouiller, je ne devais pas bander, je devais mouiller. Et le désir ce n'était pas de la baiser ensuite...<sup>457</sup>

Eustache mira en cuclillas, como invocando a Alá, pero en lugar de transformar al *voyeur* masculino en piedra, de consolarse con su *avoir* y petrificarse, se derrite.

La mirada en Eustache está del lado del objeto, no del sujeto. Hay un Perseo aquí que no se petrifica, que no goza de su falacia sino del cuerpo femenino que la mirada le produce. Es la producción del dispositivo medusante que hemos descrito al inicio. Hay una película cabeza de Medusa. Podemos parafrasear a Phillippe Sollers y decir que así como ocurre con la voz, el cuerpo aquí sale de la mirada y no al revés.

Eustache, orientado por la idea de que el verdadero espejo del alma es el sexo, introduce un cuidado cinematográfico, y no ideológico, de la diferencia de los sexos femeninos y otra diferencia entre los sexos implicados: dos audiencias de sexos diferentes en la propia trama de la película. Una estructura dramática de dos relatos de un *parlêtre*, uno de ficción, el otro documental, que miran por el agujero primordial no para haber y sí para ver.

Las conclusiones sobre el falocentrismo como mirada diabólica de la *film theory* ya han sido abundantemente criticadas y la extensión de la crítica se puede ampliar con textos de Joan Copjec<sup>458</sup> y Slavoj Žižek, entre otros.

Copjec postula que el movimiento confunde la teoría lacaniana de la mirada como objeto, la reversibilidad ya abordada en capítulos anteriores, con el ojo del poder teorizado por Michel Foucault a través del panóptico de Jeremy Bentham.

---

<sup>457</sup> *Une sale histoire*, (Jean Eustache, 1977, 43'). Citamos aquí a partir del minuto (24'16): "Por cierto, voy a daros un detalle... Estaba muy excitado cuando hacía eso, pero no estoy seguro de que estuviese empalmado. Debería decir, más bien, como una mujer, que me mojaba. Debía mojarme, no quedar empalmado, creo que me mojaba. Y mi deseo no era follarla enseguida..." en <http://goo.gl/NexCll>. Última visita: 24 de julio de 2015.

<sup>458</sup> COPJEC, Joan, "The Orthopsychic Subject: Film Theory and the Reception of Lacan" en *Film and Theory: An Anthology*, ed. Stam, R, y MILLER, T., Oxford, Blackwell, 2000, pp. 437-455.

Žižek se apoya en el cine pornográfico, como Mulvey, solo que en lugar de decir que la mujer es objeto de la mirada que es siempre masculina muestra que en el porno la mujer está autorizada a quebrar las reglas y mirar a la cámara, o sea mirarnos. Nadie se identifica con el hombre, pobre instrumento, la mujer es quien verdaderamente hace aparecer el disfrute, nos lo da a ver.

El pobre tipo, generalmente un pobre marinero, dice Žižek<sup>459</sup>, es el único objeto, no nos mira. ¿El *voyeur* y el pobre tipo de la escena *porn* son tímidos? Es el placer visual del *porn* un “Miramos la mujer y el tipo no lo sabe”. “Él no sabe que ella nos mira” nombra un algo *porn*. “*Le plaisir de voir, non d’avoir*” del protagonista de *Une sale histoire* no es el de este pobre tipo, justamente es el placer costoso de Perseo. Si Perseo mirase encontraría la petrificación, el consuelo de la erección, como plantea simpáticamente Freud. Mira o no mira, esa es la cuestión. Mirando de lado, pierde el consuelo de su erección de piedra y sobrevive. Ella, la Medusa, muere. Hay un menos para los dos, ella muere y él pierde el consuelo de la erección perenne (*undying*).

La desfalización, la aplanación del falo (*mis à plat*), la demostración de su falacia, el menos de goce, o la castración, como la llamaba Freud, es lo que parece faltar en algunos argumentos feministas que sobrevuelan la *film theory* y sobran en el mito de la Medusa.

Volvamos a la saga del pobre Perseo contada por Hesíodo y por Píndaro. Podemos localizar el motivo mayor de la fábula y decir que obedece al hecho de que el joven desea proteger a su madre viuda del deseo del Otro, movido por los celos. Para provocar su salida de la escena primaria, que es según Deleuze “el único objeto, la única cantilena, que el psicoanálisis dio al cine”,<sup>460</sup> el nuevo marido de la madre manda a Perseo a decapitar a la Medusa, lo distrae. Tarea imposible que lo mantendrá alejado de la alcoba materna. Él no es Hamlet, el héroe moderno. Perseo, héroe mítico, va a cumplir la tarea, no se queda rumiando ni pasea ocioso

---

<sup>459</sup> ZIZEK, Slavoj, *Zizek on seduction*, Entrevista de John Summers y David Graeber, *The Baffler, Modem & Taboo*, n.22, Cambridge, Massachusetts, marzo, 2013.

<sup>460</sup> DELEUZE, Gilles, *La imagen tiempo, estudios sobre cine 2*, *Op. Cit.* p. 59.

por los pasillos de su palacio. Equipado con las sandalias aladas que Hermes le ha cedido, y contando con el dios Eolo, el soplido de los vientos, sale para confrontar al terrible monstruo de cabellos largos y nombre femenino. Perseo tiene los pies alados como contraposición a la pesadez de Saturno, a la petrificación. Fluctúa en la superficie de las cosas. Lo real no amenaza al héroe de los pies alados. De su hazaña el cosmos resurge luminoso.

Jean Clair, en su fascinante contribución a una antropología de las artes visuales titulada *Medusa*, compara a Perseo con Brunelleschi, quien en 1425 concibió el montaje de la perspectiva artificial. Un artificio que, como Lacan rescata en Diderot, incluso los ciegos pueden imaginar, dibujar. Se trata de un artificio que permite construir lo visible, una previsión, un *more geométrico*.

La perspectiva natural anterior implicaba una mirada móvil, heteromorfa, de atención errante, como es la mirada humana. Las reglas perspectivas de construcción de lo visible formalizadas por Brunelleschi implican un centro para la visión. Un punto de vista para lo visible. El globo ocular es un punto. El sujeto es un punto, vértice de la pirámide visual. Elisión del órgano visible y vulnerable que nos hace videntes. “Esta desaparición del sujeto en su punto central, homólogo de la desaparición de lo visible, en su *vanishing point*, es ciertamente la condición primera que nos permite afrontar, sin morir, la mirada de la Medusa”.<sup>461</sup> Se trata de la geometría de la visibilidad que Lacan nombra como “esquicia del ojo y la mirada”, y Jean-Pierre Vernant como “dramaturgia medusiana”, como reversión entre el ver y el ser visto.

Las medusas llevan la muerte en los ojos,<sup>462</sup> condenan a la representación. De la mirada que mata, a la imagen que protege, cuando la cabeza resulta separada del cuerpo y se vuelve escudo. Se trata de suprimir el exceso de goce (*plus de jouir*) de la mirada. Un lazo secreto une la belleza con el horror, pues lo bello es mortal

---

<sup>461</sup> *Ibid.*, p.112.

<sup>462</sup> VERNANT, Jean-Pierre, *La mort dans les yeux, Figures de l'Autre en Grèce ancienne*. París, Hachette, Pluriel, 1998.

cuando es mirado de frente. Porque la Medusa reina en las puertas del Hades, Duchamp pasó veinte años representándola hasta morir.

En la versión de *Percy Jackson and the Lightning Thief*, Perseo, Percy, usa la pantalla del móvil para evitar mirarla de frente, y ella, para no alejarnos de la alcoba primaria del inicio, la Medusa de Uma Thurman, le dice al final de la escena: “Solía dormir con tu padre”.<sup>463</sup> Perseo, semidiós, es hijo de Zeus padre, quien una noche bajó en forma de lluvia de oro para poseer a su madre, Dánae, y concebirlo. La adaptación de Chris Columbus, inspirado tal vez por Poseidón, quien violó a Medusa en el templo de Atenea, la imagina amante de Zeus. La Medusa hipermoderna, una Linda Fiorentino que no se satisface con mineralizar, ironiza, extrema su ser no regularizado por la castración. Figuración actualizada de lo femenino milenarismo como exceso.

### 4.3. La Kryptonita de la desgarradura

Detengamos la atención en un ser mitológico de la época actual que Lacan llamó la “era del yo”.<sup>464</sup> Un tiempo que participa de la obsesión posmoderna por la cosa, gesta el mito del hombre más fuerte de todos no sin su molesta debilidad.

Se trata de un fragmento, un mineral, una piedra que retorna desde otros tiempos y otro espacio para poner en jaque la fuerza de *Superman*, parodia hollywoodiana del héroe nietzscheano, creado el mismo año en que Freud escribía *La escisión del yo en el proceso de defensa*.

La cualidad de *super* proviene de ser la excepción viva de un planeta irrespirable como consecuencia del discurso de la ciencia; el nombre le es dado por una mujer. Por gracia del deseo de sus padres, el niño *Kal-El* es salvado de la destrucción de

---

<sup>463</sup> *Percy Jackson and the Lightning Thief*, *Op. Cit.*, en <http://goo.gl/VVX6gz>. Última visita: 24 de julio de 2015.

<sup>464</sup> LACAN, Jacques, “Función y campo de la palabra y el lenguaje en el inconsciente” en *Escritos 1*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2014, p. 272.

*Krypton* y junto con él —escapando del cálculo del padre y por acción de la estructura— se salva también la temida kryptonita, un fragmento sobreviviente. Como memoria indestructible de la destrucción, ese resto de la infancia nunca suficientemente perdida, ese *bug* del deseo de sus padres, es un objeto capaz de quitar la fuerza al hombre más fuerte de todos, marca de la muerte en la vida.

Como consecuencia, tenemos a un héroe dividido en dos, plural que se realiza en Clark Kent, el periodista fóbico. Freud decía que

[...] en comparación con el sueño, el mito y el fantasma son paranoicos; descomponen en lugar de condensar y, por esa razón, a menudo contienen dobles.<sup>465</sup>

El régimen de la desgarradura del que escribe Deleuze, donde “la división en cuerpos y voces forma una génesis de la imagen en cuanto ‘no representable por un solo individuo’, ‘aparición dividida en sí misma y de un modo no psicológico’.”<sup>466</sup>

Como objeto significativo, la kryptonita posee la fuerza del aura inventada por Walter Benjamin<sup>467</sup> y la potencia de la metáfora de lo extraño que Deleuze llamaba “fósil radioactivo”.

Se diría que el pasado surge en sí mismo pero en forma de personalidades independientes, alienadas, desequilibradas, en cierto modo larvales, fósiles extrañamente activos, radiactivos, inexplicables en el presente donde surgen, tanto más nocivos y autónomos. Ya no son recuerdos, sino alucinaciones. Ahora el testimonio del pasado lo da la locura, la personalidad escindida.<sup>468</sup>

---

<sup>465</sup> FREUD, Sigmund, “Les premiers psychanalystes”, *Minutes (II) de la Société Psychanalytique de Vienne*, París, Gallimard, 1978.

<sup>466</sup> DELEUZE, Gilles, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2, Op. Cit.*, p. 355.

<sup>467</sup> BENJAMIN, Walter, “On Some Motifs in Baudelaire” en *Illuminations*, tr. Harry Zohn, Nueva York, Schocken. Benjamin escribió que el aura es la cualidad de un objeto que hace que la relación con él sea como la relación con otro ser humano.

<sup>468</sup> DELEUZE, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2, Op. Cit.*, p. 154.

Como enseñó Benjamin, los objetos auráticos siempre nos ofrecen una satisfacción incompleta y solo nos resultan aprehensibles por medio del shock, del mal encuentro. Objetos que nos hablan resistiéndose a ser descifrados. No se trata de un objeto inerte y mudo, sino revestido de suposición de ser, fruto de la sed de sentido del lector americano que reconoce en él a un *SuperRoosevelt*.

El género del cómic que reúne dos seres heterogéneos: el hombre y las letras, bajo una *literatura dibujada* como decía Oscar Masotta,<sup>469</sup> apoya la proliferación de sentidos pues se escribe a varias manos, a lo largo del tiempo en que se escriba, y siempre continuará...

La kryptonita ofrece una diversidad de modos de goce bautizados con las sustancias oro, plata, cobre, estaño, fluido. Hay cinco tipos diferentes de kryptonita: verde, roja, oro, azul y blanca, pero solo las tres primeras son tóxicas, desestabilizadoras. Como sabemos, solamente la kryptonita verde es letal para *Superman*. Comienza produciendo en él laxitud e inercia, para finalmente darle la muerte anunciada si no es retirada inmediatamente de su presencia. Sirviéndonos de la política del síntoma, abundemos en la descripción de los signos de los que él goza. La kryptonita roja infringe síntomas temporarios, extraños e imprevisibles, por ejemplo: la escisión de *Superman* en dos mellizos, su transformación en indefenso *infans* de pañales o, lo más kafkiano, *Superman* metamorfoseado en hormiga gigante. La kryptonita dorada es menos rebuscada, simplemente lo priva para siempre de sus superpoderes. Cuando el color no es especificado, siempre se trata de la verde.

Tramada por la erosión del lenguaje, podemos leer en esta piedra locuaz, la kryptonita, un enigma, un críptico, la cripta habitada que hace que la muerte retorne desde el futuro. *Kryptos* —oculto, escondido— significa que el acceso a la significación se presenta no mediado por el significante, solo el Superhombre puede gozar de la letra, del saber real inscrito en algún lugar.

---

<sup>469</sup> MASOTTA, Oscar, *La historieta en el mundo moderno*, Barcelona, Paidós Studio, 1982, p. 13.

Esta letra fija un goce singular que no cesa de escribirse, constituyendo en trauma el mineral contingente surgido de la explosión inaugural que no cesa de retornar. Obedeciendo a una lógica implacable, construye la llamada “Fortaleza de la soledad” donde alojar su objeto. (Como todo buen americano, *Superman* es un individuo respetuoso de su muro.) En ese verdadero templo del Uno, él se encierra con su bien en primer grado para gozar del desciframiento, desenterrar el pasado que lo convoca, permanecer cautivo de su fantasma. El número atómico de la kryptonita es el 36, el peso 83.30, 3d10 4s24p6, las letras de la valencia se multiplican y *Superman* no deja de cifrar y descifrar. La proximidad de lo que quiere mantener distante es su estrategia.

Cito a Jacques Lacan, “Ella, la soledad, en ruptura con el saber, no solamente puede escribirse, sino que además es lo que se escribe por excelencia, pues es lo que de una ruptura del ser deja huella.”<sup>470</sup>

*Superman* del ser roto acciona malabarismos refinados para seguir siendo el amante cortés<sup>471</sup> de Luisa Lane, quien justamente ¡es la que lo nombra! El hombre de acero tiene gran capacidad de vaciar al amor de sentido sexual por medio del modelo de amor al prójimo que nos presenta, *SuperRoosevelt*. La oblatividad es su goce, como el de Rossellini.

En los albores del nuevo siglo, M. Night Shyamalan presenta en *Unbreakable* (*El protegido*, Estados Unidos, 2000, 1'46) a un héroe inquietante, el doble frágil del yo fuerte. Es una de las películas pioneras de la línea de los *comic book movies*, espacio en las pantallas anteriormente ocupado solo por el hombre de acero, que hoy rinde millones de dólares empujando una moda que no cesa de proliferar. El supervillano Elijah Price es la fragilidad encarnada, definido por sus huesos huecos (*Holbein*), conocido desde su infancia como Señor Vidrio, protagoniza

---

<sup>470</sup> LACAN, Jacques. *El Seminario, Libro 20*, “Aún”, Op. Cit., p. 145.

<sup>471</sup> *Ibid.*, p. 85, “El amor cortés es una manera muy refinada de suplir la ausencia de relación sexual fingiendo ser nosotros los que la obstaculizamos.”

una caída de escaleras memorable para la infinita colección de ellas que el cine cultiva.

Elijah dice “Cada uno tiene su propia kryptonita” y en la fortaleza de su soledad, una soñada galería de cómics, se dedica a encontrar la kryptonita de su antagonista. Un hombre ordinario, David Dunn, propio de la era del hombre sin cualidades, aunque mineralizado en sus afectos, renuncia al fútbol porque a su mujer no le gusta.

Personajes acompañados por su *partenaire* para-sexual en la soledad de sus fortalezas.



## 5. POR UN HILO: EL PUENTE TELEFÓNICO

Graham Bell inventa el teléfono, una humanización del telégrafo, una manera de unir voces distantes, separadas por el espacio y por el tiempo. El propio Bell, según cuenta Avital Ronell,<sup>472</sup> profesora de filosofía de la Universidad de Nueva York, pretendía usar el teléfono para contactar con los muertos: gracias a un pacto con su hermano, quien se fuese primero llamaría al sobreviviente. El 2 de julio de 1875 Bell habla por primera vez con la máquina: “*Watson, come here, I want you*”.



Figura 76. *Graham Bell* con su invento (aprox. 1875).

Hablar con alguien que no está. Una presencia extraña, una ausencia que pesa como un cuerpo, con más consistencia que el cuerpo. Como en *La maman et la putain* (1973) de Jean Eustache, en la que las secuencias de diálogo telefónico fueron realizadas en tiempo real. Es decir, el que hablaba al otro lado del “hilo” lo hacía de verdad, en ese mismo momento (“Nada de trucos”, decía Eustache). Y el espectador escuchaba las vibraciones vocales (un pequeño micrófono había sido alojado en el auricular) de un actor o actriz que no estaban en el cuarto, pero que

---

<sup>472</sup> RONELL, Avital, *The Telephone Book: Technology, Schizophrenia, and Electric Speech*, University of Nebraska Press, 1991.

invitaban a imaginar un cuerpo, una pose, un espacio escondido. El último texto del director francés, *La peine perdue*, insiste en el poder de reproducir imágenes que posee el teléfono:

Pendant cinq années, dans ma chambre à Paris, j'avais tout gardé intact dans ma mémoire. Il me suffisait de fermer les yeux pour revoir ce que je voulais revoir. J'avais composé des numéros de téléphone de plusieurs quartiers, *North Hollywood*, *Westwood*, *Bel-Air*, quelques autres, je connaissais les maisons, les endroits où était posé le téléphone, j'entendais la sonnerie et sans avoir à toujours fermer les yeux, je voyais les collines d'*Hollywood*, *Wilshire Bld.*, *Cuesta-Way*, la maison rose. Quand la personne que j'appelais décrochait le téléphone je pouvais à peu des choses près savoir où elle était assise, ce qu'elle avait devant les yeux. Dire que cela me faisait rêver de ma chambre, au cinquième étage d'un vieil immeuble sur cour à Paris serait exagéré. Cela ne me faisait pas rêver. Mais je savais que cela existait, qu'il y faisait soleil quand je ne pouvais pas dormir la nuit, et les paroles que j'entendais me faisaient penser que je serais toujours le bienvenu si je retournais là-bas.<sup>473</sup>

La voz que nos llega desde el otro lado a través del teléfono es proyectada en nuestro espacio. Se produce así lo que Philippe Sollers, a raíz de sus impresiones sobre los Seminarios de Lacan, describe como un “cuerpo que sale de la voz”:

Le plus important, c'est le corps de Lacan en train de parler. Ça aurait été formidable d'avoir un document vidéo du Séminaire pour faire sentir que c'est le corps qui sort de la voix et pas le contraire.<sup>474</sup>

En *Matrix* (1999), de Lana y Andy Wachowski, el protagonista recibe una llamada telefónica avisando de un peligro inminente. A lo largo de la película, el teléfono, las llamadas, son la puerta que comunica dos mundos: el virtual y el real. El teléfono, un cordón umbilical, dos seres compartiendo el mismo territorio, uno en el interior del otro, con la cabeza invertida y a su vez protegidos por una

---

<sup>473</sup> *Les Cahiers du Cinéma*, n° 330, París, diciembre de 1981.

<sup>474</sup> <http://goo.gl/Kgyoio>. Última visita: 25 de junio de 2015.

bolsa. Es la guerra entre humanos y máquinas. Y es la voz distorsionada que llega del otro lado, la extrañeza del Otro.



Figura 77. *Matrix*, Lana y Andy Wachowski, Estados Unidos, 1999, 130'.

Sin saberlo, Bell inaugura lo que en el cine sonoro será llamado el extra-campo, lo no visto, la imagen que nace de lo escuchado, de lo que entra por la oreja... y que en el cine mudo había provocado el nacimiento del montaje paralelo. Es la tesis de Michel Chion en su ensayo *Un art sonore, le cinéma*:

La conversation téléphonique, où l'on parle à quelqu'un qui n'est pas dans le même espace, ne crée-t-elle pas un "montage de lieux simultanés", qui serait à l'origine du montage parallèle griffithien?<sup>475</sup>

Lugares simultáneos enlazados por un hilo. Una red es, en el sentido que el escritor Guimarães Rosa simplemente le brinda: "[...] un montón de agujeros enlazados por hilos."<sup>476</sup>

---

<sup>475</sup> CHION, Michel, *Un art sonore, le cinéma*, Ed. Cahiers du Cinéma, Colección Essais, 2003.

<sup>476</sup> GUIMARÃES ROSA, João, *Tutaméia*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.

Un ejemplo magistral, y en su caso pionero, del montaje alternado lo encontramos en *The Lonely Villa* (1909) de D. W. Griffith, que en español llevó el título de *El teléfono*. En sus breves doce minutos asistimos al drama de una mujer escondida con sus hijas en la habitación de su casa, que acaba de ser invadida por ladrones. La mujer consigue comunicarse con su marido a través de un teléfono. El filme dispone a partir de ese enlace de los dos espacios, el del cuarto y el del despacho del marido angustiado que inmediatamente alerta a la policía. El montaje provoca angustia en el espectador al reducir la duración de los planos del rescate y prolongar los del cautiverio. Y coloca el dispositivo telefónico en el centro de la acción, haciendo que las “costuras” entre plano y plano se realicen por medio de un hilo telefónico.



Figura 78. *The Lonely Villa*, D. W. Griffith, Estados Unidos, 1909, 12'.

En el prefacio de *Genealogía de la moral*,<sup>477</sup> Nietzsche habla de un teléfono al más allá, cuando revela los nuevos poderes del músico que ha entendido la música no como un arte entre las artes, sino como la revelación del mundo “la más personal, la más fundamental, la más inmediata”:

---

<sup>477</sup> NIETZSCHE, Frédéric, *La Genealogía de la moral*, Buenos Aires, Editorial del Cardo, 2010, p. 6.

[...] a partir de ese momento pasó a ser un oráculo, un sacerdote, incluso más que un sacerdote, una especie de vocero del <en sí> de las cosas, un teléfono del más allá; en lo sucesivo, ya no hablaba música, ese ventrílocuo de Dios, hablaba metafísica: ¿qué tiene de extraño que finalmente un buen día hablase ideales ascéticos?

Walter Benjamin, en *Das Telefon*, recuerda sus primeras experiencias con ese extraño objeto familiar, tan perturbador, esa fuerza extraña:

(...) en el recuerdo, los sonidos de las primeras conversaciones por teléfono me suenan muy distintos de los actuales. Eran sonidos nocturnos. Ninguna musa los anunciaba. La noche de la que venían era la misma que precede a todo alumbramiento verdadero. Ya la recién nacida fue la voz que estaba dormitando en los aparatos. El teléfono para mí era como un hermano gemelo (...) cuando no tenía más control sobre las facultades del espíritu, después de marchar a tientas por el corredor sombrío, tenía entre mis manos temblorosas los dos teléfonos, que tenían un peso considerable, ponía la cabeza entre los dos, y permanecía bajo el poder de la voz que me hablaba. No era suave, esta fuerza extraña [*Unheimliche Gewalt*], que me agredía. Yo sufría, impotente. Ella me arrancaba al conocimiento del tiempo, del deber y de la resolución, anonadando toda reflexión, todo como el uno donde ese médium controlado por una fuerza de lo alto, y yo me rendía al primer ataque, que me llegaba por el teléfono.<sup>478</sup>

En el cine, cuando el sonido se impone, el teléfono aparece como un elemento perverso. En silencio desata sospechas y miedos, y cuando llama es muchas veces un mensajero de la muerte, como la anunciada por accidente en *Sorry, Wrong Number* (*Perdón, número equivocado*, 1948) de Anatole Litvak. El teléfono en el cine sonoro es un ciego que ve, un mayordomo que traiciona, un perro que muerde a su amo. Nada más alejado de sus primeras e ingenuas apariciones en los filmes mudos de Edwin Porter o de Griffith. El teléfono, cuando no sonaba, era un avisador y evitaba muchos dramas. Edison lo incorpora inmediatamente en su dispositivo voyeurista, el kinetoscopio (que poseía unos auriculares). Pero las gentes del cine mudo no querían sonido, porque “en los tiempos del mudo, ver

---

<sup>478</sup> BENJAMIN, Walter, “El teléfono” en *Infancia en Berlín hacia 1900*, Alfaguara, 1990, p. 25.

pertenecía a todo el mundo”.<sup>479</sup> El sonido llega al cine en un momento muy preciso de la historia, como sostiene Jean-Luc Godard:

Le parlant, comme par hasard, est venu à une époque très précise. Il a été inventé par les deux frères industriels Amérique-Allemagne, par la RCA et la Tobis. Et Tobis, c’est Hitler. Le cinéma a parlé, et Hitler a pris le pouvoir à la radio. Le cinéma parlant est venu à ce moment-là, alors qu’il aurait pu être inventé avant.<sup>480</sup>

La voz incita al crimen, es el mal. En *M (M, el vampiro de Düsseldorf, 1931)* de Fritz Lang (1931), el asesino justifica sus actos alegando que no es él sino unas voces interiores que lo enloquecen y precipitan al horror. Y será el ciego vendedor ambulante de globos quien delatará la presencia del depredador al reconocer su silbido. El teléfono, los teléfonos en la película de Lang van cartografiando los movimientos del asesino. “No podemos confiar en las palabras”, dice Lang, y la imagen surge siempre como prueba de la verdad.



Figura 79. *M, el vampiro de Düsseldorf*, Fritz Lang, Alemania, 1931.

El asesino, interpretado por Peter Lorre, intenta escapar de las voces interiores que lo incitan al crimen, voces como llamadas de un teléfono que no desiste, superponiendo una banda sonora que él mismo crea: es la dulce melodía

---

<sup>479</sup> Extracto de la conferencia de Jean-Luc Godard en la Fémis, París, 26 de abril de 1989.

<sup>480</sup> *Ibid.*

inspirada en *En la gruta del rey de la montaña* de Edvard Grieg. El asesino silba queriendo espantar el miedo y su destino, y como plantea Jean-Michel Vives en el artículo *Pulsion invocante et destins de la voix*, la emisión de su silbido provoca una interferencia e instala a su vez un territorio de sosiego pasajero. Vives lo expresa así, rememorando el caso de un joven paciente que usaba su canto en la oscuridad para proyectar una luz que lo libraba del miedo:

Cette invocation est celle que l'on rencontre chez le sujet qui se met à fredonner un air. D'où vient qu'une personne qui siffle où chante un air seule, dans la rue, au milieu des autres ne provoque pas ce sentiment de folie qui se manifeste immanquablement face à celui qui, au milieu des autres, parle seul? C'est que dans ce cas la dimension de la voix est mise en avant. Le sujet ne discute pas avec un autre absent, ce qui ramène violemment l'idée de l'hallucination, mais invoque par le déploiement de sa voix un Autre certes absent mais que la voix du sujet a le pouvoir de convoquer pour lui mais également pour ceux qui l'entendent. Cette stratégie est bien connue des enfants qui chantent dans le noir pour ne pas avoir peur. Un petit garçon de cinq ans me disait, à ce sujet, que lorsqu'il chantait dans le noir c'est comme si il y avait de la lumière.<sup>481</sup>

El timbre del teléfono, que anuncia la voz del Otro sustituyéndola, es agente de un imperativo, “¡Contesta!” y de un nudo enigmático sobre el deseo del Otro y del propio: “¿Quién será?”, “¿Qué querrá?”, “¿Qué querrá de mí?”. No obedecer puede provocar gran angustia. En el premiado *Fauteuils d'orchestre* (2006), de Danièle Thompson, el personaje principal divide a las personas entre las que al oír el timbre del teléfono exclaman: “¿Quién será el cretino esta vez?”, de las que suavemente dicen “¡Hola!”. Los aparatos telefónicos sirven también de coartada para evitar el contacto con el otro, fenómeno terrible en los metros y otros transportes públicos, donde gracias a ellos, el pájaro negro de la ciudad se aísla de los cuerpos presentes, prefiriendo los virtuales, que se dotan así de una jerarquía

---

<sup>481</sup>VIVES, Jean-Michel, “Pulsion invocante et destins de la voix” artículo publicado en la revista de artes, psicoanálisis y política, *Insistance*, en <http://goo.gl/i4bG82>. Última visita: 10 de junio de 2015.

superior inmediata. Nuevos medios al servicio de la lucha contra la comunicación.

La afinidad del cine con el teléfono ya ha sido historizada como ya lo ha sido la afinidad con el tren, ya mencionada. Hijos de las máquinas, propician nuevas experiencias de prácticas legendarias como son el comunicarse a distancia y el distanciarse en el espacio. Hermandad casi mística que según el historiador de cine Tom Gunning puede ser elucidada. Gunning llega a decir que si el teléfono no hubiera existido el cine tendría que haberlo inventado.<sup>482</sup> La afinidad entre el cine y la modernidad es explotada por Fritz Lang que consigue “transmitir la dimensión *uncanny* de la tecnología telefónica: su extensión del poder de comando del espacio, su rol de vigilancia de la acción, la constitución de una nueva geografía tecnológica en la cual tiempo y espacio son herramientas de poder”.<sup>483</sup>

La virtualización creciente de la presencia, hija de este extraño e inquietante poder, constituye una de las quejas del sentido común sobre la comunicación contemporánea.

*Denise calls up* (*Denise te llama*, Hal Salwen, Estados Unidos, 1996, 80') fue pionero en provocar lo *Unheimlich* del lazo social dilacerado, de la presencia real reducida a la voz del Otro, el Otro por un hilo. Fábula moderna sobre el revés del colapso de la distancia que las tecnologías modernas promueven. Jacques-Alain

---

<sup>482</sup> GUNNING, Tom, “Fritz Lang calling: the telephone and the circuits of modernity” en *Allegories of Communication: Intermedial Concerns from Cinema to the digital*, FULLERTON, John, OLSSON, Jan, (eds.) Stockholm Studies in Cinema, n.4, Roma, John Libbey Publishing, Roma, 2004, p.23.

<sup>483</sup> *Ibid.* p.24.



Miller comentó el film *Denise está llamando* en su seminario sobre la interpretación en la Universidad de París VIII, 1996, antes de verlo:

Me indicaron un film que habrá que ver que se llama *Denise au téléphone* y que al parecer está todo compuesto por planos fijos donde vemos los personajes, aislados, relacionarse unos con los otros por teléfono. [...] Si vemos los personajes solos, debemos ver el aspecto autístico del goce del habla, al mismo tiempo que es en el teléfono que se encarna, aparato que encarna por excelencia la relación con el otro.<sup>484</sup>

Quince días después, superando la dificultad de salir de casa, síntoma que también aflige a los personajes del film, Miller lo asiste en la sala. En su conjunto es llano pero su chatura contribuye a transmitir lo que interesa. Miller dice que es ejemplar de cómo puede realizarse una obra altamente significativa sin que sea admirable desde el punto de vista estético. El film ilustra el muro que separa el goce del Otro, vuelve sensible el goce del blablablá del uno por uno, en la fortaleza de sus soledades, con la boca y la oreja pegadas a un aparato, evitando apasionadamente encontrarse, tocarse, verse. Sin embargo, se dan cita, organizan fiestas a las que no acuden, o cuando acuden el anfitrión no abre la puerta.

Esto deja comprender con cierta angustia que ellos quieren hablarse pero que no quieren encontrarse en carne y hueso, que el cuerpo a cuerpo está proscrito en este universo donde se habla, donde no se hace otra cosa que hablarse. ¡Oh! Por lo que

---

<sup>484</sup> MILLER, Jacques-Alain, [1995-1996] Cours *Interprétation, L'Orientation lacanienne*, Département de Psychanalyse de l'Université de Paris 8, Saint-Denis, París, Clase del 7 de febrero de 1996, Inédito de circulación interna), p.119.

se refiere al Otro del discurso, él está allí, él está encarnado en la red telefónica, a la cual cada uno está suspendido, y aún podemos decir, cada uno está representado por su propia voz al teléfono, es como voces que unos existen para los otros.<sup>485</sup>

Cuando alguno muere, también lo hace en tanto voz y solo de ella pueden evocarse los atributos idealizados que se despliegan frente a un muerto reciente. Solo que nadie se hace presente en el entierro. Habitantes de Nueva York, muy ocupados frente a sus pantallas, no cesan de trabajar y solo les permite un lazo social, desencarnado, el parloteo al teléfono. Es inquietante leer que Miller imagina que en un futuro una pequeña pantalla podrá ser incorporada al teléfono y posibilitará hacer visible lo invisible, aunque la fobia del contacto, la relación física entre los cuerpos, no cambiará. Recordemos que Dick Tracy ya realizaba ese sueño en su propio reloj pulsera. La conclusión de Miller es que el otro encarnado en la voz aparece como un soporte suficiente para el deseo.

Dos conflictos son puestos en juego en este universo donde se habla sin encuentro carnal y ambos apuntan al destino de la relación sexual. En el primero se trata de que Bob y Barbara se encuentren y se aparejen, según Miller es esto lo que moviliza todo el parloteo. Como el encuentro es telefónico, toda la gama de malentendidos, incertidumbres y desesperos es insertada en la relación telefónica. La masturbación simultánea al teléfono es la única puesta en escena posible de la relación sexual. Artificio repetido en *The Truth About Cats & Dogs* (*La verdad sobre perros y gatos*, Michael Lehmann, Estados Unidos, 1996, 97') versión Hollywood del artificio inspirado en *Cyrano de Bergerac*.

---

<sup>485</sup> MILLER, Jacques-Alain, [1995-1996] Cours *Interprétation, Op. Cit.*, Clase del 21 de febrero de 1996, p.143.

Es una manera astuta de resolver la dialéctica del goce del Uno y de la relación al Otro. Participan, por teléfono, con un cierto número de sonidos y de palabras que se transmiten, donde cada uno, desde su lado, goza su contento al mismo tiempo que el otro y son muy gratificados y se lo imputan uno al otro puesto que estiman que hay entre ellos una relación. Es esto lo que tiene lugar en este film, la demostración de que podemos tornar perfectamente compatible el aislamiento de cada uno en su caja, el goce que puede obtener del cuerpo propio, sin negligencia de la relación con el otro, que está aquí demostrada bajo una forma irrisoria de goce del blablabla. Habitualmente esto ocurre estando en el mismo lugar y este film hace ver que ello puede perfectamente estar disyunto en el espacio y, entonces, volver concreto el goce que es obtenido y la relación con el otro que continúa desarrollándose en su registro telefónico.<sup>486</sup>

El segundo conflicto es protagonizado por Denise, que da nombre al filme pues constituye una doble excepción, es la única que vemos andando por las calles y por otro lado, anacrónicamente, desea un padre real para su hijo, quiere una familia. Una pareja parental enlazada por un hilo, el donador de semen y la receptora, acompañan el parto del hijo por teléfono móvil —también fecundado en la distancia de los cuerpos— frente a la imposibilidad de encontrarse en el mismo lugar a la hora del milagro. La reproducción sin sexo, sin el goce del cuerpo que en 1996 era el porvenir hoy es el presente.

---

<sup>486</sup> MILLER, Jacques-Alain, [1995-1996] *Cours Interpretation, Op. Cit.*, p.144.

Miller observa la experiencia especial que el film proporciona al espectador, único en ver el conjunto de ciegos funcionales, podemos llamarlos así.

El espectador percibe, yendo al cine, que solo tiene una relación fuertemente descarnada con el Otro. Hay voces, se agregan semblantes, pero la distancia está mantenida y, en tanto que espectador de cine, percibe que él también participa también del síntoma que allí está demostrado.<sup>487</sup>

El teléfono como prótesis de la soledad femenina, como colector privilegiado del exceso femenino del hablar en demasía, no solo fue el argumento publicitario usado por la *Bell Company* en 1938, sino también una constante base argumental de numerosos filmes. “Como la radio y otros aparatos de sonido, el teléfono está estrictamente relacionado al hogar, la esfera de la mujer durante el patriarcado”.<sup>488</sup> Como aparato *Heim* es el que mejor nos ofrece la ocurrencia de lo *Unheimlich*. Amy Lawrence compara el filme de Rossellini con *The Slender Thread* (*La vida vale más*, Sydney Pollack, Estados Unidos, 1965, 98’) para concluir que este último es más adecuado pues la voz se realiza desencarnada, vagando perdida en lo simbólico, realizando la indefensión de la mujer y no su alivio.

Lawrence reproduce las primeras líneas de *Sorry, Wrong Number* como declinio del optimismo de la prótesis:

En las enmarañadas redes de una gran ciudad, el teléfono es el lazo invisible entre millones de vidas... Es el sirviente de

---

<sup>487</sup> MILLER, Jacques-Alain, [1995-1996] *Cours Interpretation, Op. Cit.*, p. 145.

<sup>488</sup> LAWRENCE, Amy, *Echo and Narcissus: Women's Voices in Classical Hollywood Cinema*, Berkeley, University of California Press, 1991, p.132.

nuestras necesidades comunes —el confidente de nuestros secretos más íntimos... la vida y la felicidad esperando su ring... y el horror... y la soledad... y... la muerte!!!<sup>489</sup>

Es porque Eco fracasa en hacerse oír por Narciso que este se hunde en el abismo de la imagen de sí.

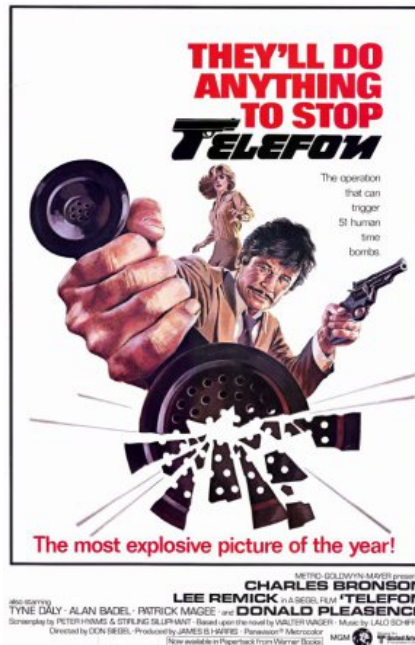


Figura 80. *Telefon*, Don Siegel, Estados Unidos, 1977.

De un timbre puede pender un destino; la literatura y el cine han sabido ilustrarlo. La actualidad está marcada por la dimensión acusmática de la voz, antesala de la experiencia de angustia, así llamada cuando no podemos localizar la fuente o identificar el cuerpo que la emite. El freudiano *Doctor Mabuse* de Fritz Lang vociferando en el teléfono, de los tiempos del cine sordo como lo denomina

<sup>489</sup> *Ibid.* p.134.

Michel Chion.<sup>490</sup> *Dial M for Murder (Crimen perfecto)*, *When a stranger calls (Cuando llama un extraño)*, *Pillow Talk (Confidencias a medianoche)*. Fantasmas de una presencia que puede hacerse real con un mero suspiro, un jadeo, un murmullo, un silbido.

Charles Bronson interpreta a un veterano agente del KGB en *Telefon (1977)*, de Don Siegel, que es enviado a Estados Unidos para investigar una serie de llamadas telefónicas que tienen el poder de hipnotizar a quienes las reciben: agentes soviéticos ahora inactivos que serán incitados a cometer atentados en suelo americano comprometiendo el frágil equilibrio de la Guerra Fría. Las víctimas son hipnotizadas al recibir una llamada telefónica anónima con una voz que recita unos versos del poema de Robert Frost, *Stopping by Woods on a Snowy Evening*:

The woods are lovely, dark and deep,  
But I have promises to keep,  
And miles to go before I sleep,  
And miles to go before I sleep.

Freud comparaba la hipnosis con el enamoramiento:

Del enamoramiento a la hipnosis no hay gran distancia, siendo evidentes sus coincidencias. El hipnotizado da, con respecto al hipnotizador, las mismas pruebas de humilde sumisión, docilidad y ausencia de crítica que el enamorado con respecto al objeto de su amor. Compruébase asimismo en ambos el mismo renunciamiento a toda iniciativa personal. Es indudable que el hipnotizador se ha situado en el lugar del ideal del yo.<sup>491</sup>

Y planteaba que el hipnotizador ocupa en ese encantamiento el lugar del ideal del yo. No es de extrañar que Michel Poizat señale ese punto de fascinación como origen de toda sumisión:

---

<sup>490</sup> CHION, Michel, *Op. Cit.*

<sup>491</sup> FREUD, Sigmund, [1920-1921] "Psicología de las masas y análisis del yo", *Obras Completas*, t.III, Madrid, Biblioteca Nueva, 1973, p. 2591.

Pas plus maintenant que du temps de Freud, la notion d'hypnose ne nous aide, à moins de définir l'hypnose, dans la perspective freudienne, comme simplement le consentement du sujet à écouter la voix du surmoi, c'est-à-dire à lui obéir, — ce qui après tout, n'en est peut-être pas la plus mauvaise des définitions.<sup>492</sup>

Para revelar el enlace entre la hipnosis y la sugestión de las masas Freud recuerda su artículo fundador: “Recordemos que la hipnosis lleva en si algo ‘sinistro’ (*Unheimlich*) y que este carácter indica siempre la existencia de una represión de algo antiguo y familiar”<sup>493</sup>. En la extrañeza que produce la escucha de nuestra propia voz, reconocemos con angustia, el surgimiento de otra voz que nos fascina, es la voz del Otro que quisiéramos nuestra:

C'est un effet bien connu de l'écoute de notre propre voix au magnétophone que de ne pas la reconnaître comme sienne, la plupart du temps dans un sentiment de malaise profond. On a l'habitude d'attribuer à ces phénomènes des causes physiologiques-acoustiques banales: quand nous parlons, nous nous entendons davantage à travers les résonateurs internes de l'oreille que par le tympan et l'oreille externe. Alors que lorsque nous nous écoutons au magnétophone, seules les stimulations extérieures sont impliquées dans l'écoute. On pourrait à cet égard établir une analogie avec l'expérience rapportée par Freud à propos du reflet. Il raconte en effet dans *Das Unheimliche* que lors d'un voyage en train, un cahot fit s'ouvrir la porte du cabinet de toilette voisin. Il crut l'espace d'un instant que l'image de la personne qui lui apparut alors était celle d'une personne étrangère alors qu'il s'agissait en fait de son propre reflet dans la glace de la porte de communication. Ce qui, dit-il, lui déplut profondément. Mais si, pour en revenir à la voix, les explications exclusivement acoustiques peuvent certes rendre compte d'une différence des caractéristiques acoustiques de la voix perçue et donc d'une certaine étrangeté de la voix entendue, cela n'explique en rien le malaise tout à fait profond que cela suscite, car au contraire de l'anecdote rapportée par Freud, il n'y a nul effet de surprise, nulle irruption inattendue du reflet: nous savons pertinemment quand nous l'entendons au magnétophone que c'est de notre voix qu'il s'agit. Dans son séminaire sur l'Angoisse, du 05 juin 1963, Lacan

---

<sup>492</sup> POIZAT, Michel, *Vox populi, vox Dei*, Paris, Métailié, 2001.

<sup>493</sup> FREUD, Sigmund, “Lo Sinistro”, *Op. Cit.*, p. 2598.

propose une interprétation beaucoup plus profonde faisant intervenir deux notions, celle de l'Autre avec un grand A et celle de séparation de la voix du sujet qui l'énonce, l'inscrivant de ce fait dans la série des objets *a*, articulés au concept d'objet partiel dégage par Freud dans sa théorie des pulsions.<sup>494</sup>

El arte bebe en las fuentes del miedo, poetiza, esculpe, pinta, filma, narra, fotografía, musicaliza y danza alrededor de esa infinita serie de miedos humanos. El arte persigue la representación formal del miedo como un modo de domesticar lo que no tiene forma: la angustia, afecto de lo informe, de lo inquietantemente extraño definido por Freud en tiempos de guerra. Los espacios familiares súbitamente transformados en extraños y hostiles, des-realizados como en los sueños, miedos inéditos del espacio que conducen a la parálisis, miedos del tiempo que solo dejan la amnesia como salida. Jacques-Alain Miller articuló el tiempo imprevisto que causa la caída del objeto voz del campo del Otro, en contraposición a la música y su regularidad ritmada,<sup>495</sup> que nos convoca a escucharla para no oír la voz.

Si cantamos y si escuchamos a los cantantes, si hacemos música y si la escuchamos, la tesis de Lacan, según mi punto de vista, comporta que todo eso se hace para hacer acallar a aquello que merece llamarse la voz como objeto *a*.<sup>496</sup>

El arte nos familiariza con el extrañamiento del mundo, de lo in-mundo, para decirlo con Lacan, y hace que el goce condescienda al deseo explorando las radicales ambigüedades que nos encantan: lo real y lo virtual, lo animado y lo inanimado, los muertos y los vivos, la música y la voz, el sueño y la realidad, lo posible y lo imposible. Que la satisfacción consienta con el deseo se extrae de las

---

<sup>494</sup> VIVES, Jean-Michel. "L'inquiétante étrangeté de la voix ou la voix du loup", en la revista digital de Olivier Douville, homenaje al recientemente desaparecido Michel Poizat, <https://goo.gl/NFtHXs>. Última visita: 2 de junio de 2015.

<sup>495</sup> MILLER, Jacques-Alain, *A erótica do tempo*, Río de Janeiro, Col. Latusa, Escola Brasileira de Psicanálise, 2000.

<sup>496</sup> MILLER, Jacques-Alain, "Jacques Lacan y la voz" en *Freudiana*, n. 21, Escuela Europea de Psicoanálisis de Catalunya, Barcelona, 1997, p. 17.



condiciones estrictas de la experiencia de un análisis freudiano pues ellas nos ponen en contacto con un miedo puesto en forma por el deseo, miedo enrarecido de deseo, como cuando se habla de aire enrarecido de carbono. El miedo y su envoltura formal, el deseo. El maestro Hitchcock, que también hizo del miedo su “campo específico”, supo apuntar exactamente a esa envoltura formal al producir placer gracias al miedo.



Figura 81. *Dial M for Murder*, Alfred Hitchcock, Estados Unidos, 1954.

En *Dial M for Murder* (1954), de Alfred Hitchcock, un marido traicionado decide contratar a un matón a sueldo para deshacerse de su mujer. La señal de partida del crimen se hará con una llamada telefónica. La mujer se encuentra en casa creyéndose sola. El asesino, escondido, espera el anuncio. Un inserto descomunal de la ruleta de un teléfono y un dedo componiendo la serie de números que harán sonar la llamada fatal nos recuerdan el pacto. Hitchcock, quien rueda su primera película en 3D, hizo construir un teléfono gigante por la dificultad que suponía mover la cámara. El agigantamiento de los objetos produce miedo o desconcierto. Ese destacado en *close* participa de toda una serie de títulos que ven el teléfono como el objeto fetiche del ángel exterminador. Es la llamada que anuncia la última desgracia, la voz al otro lado que es la voz de la muerte.



Figura 82. Hitchcock en un descanso del rodaje de *Dial M for Murder*, 1954.

En su *Hitler, ein Film aus Deutschland* (*Hitler, una película sobre Alemania*, 1977), Hans-Jürgen Syberberg reproduce el despacho diabólico del Führer. El actor se pasea por un pasado proyectado en transparencias y se detiene frente a un teléfono amenazador. Gilles Deleuze lo destaca en *La imagen-tiempo*:

O bien en *Hitler...*, el espacio visual de la cancillería de pronto desierta, mientras en un rincón unos niños hacen oír el disco de un discurso de Hitler. Esta disyunción adquiere aspectos que son propios del estilo de Syberberg. Unas veces, disociación objetiva de lo que se dice y lo que se ve: la proyección frontal y el frecuente empleo de diapositivas configuran un espacio visual que no solo el propio actor no ve, sino que además se asocia a él sin integrarlo nunca, reducido como está a sus palabras y a unos pocos accesorios (por ejemplo, en *Hitler...*, los muebles gigantescos, el teléfono gigantesco, mientras el servidor enano habla a su amo de los calzoncillos).<sup>497</sup>

<sup>497</sup> DELEUZE, Gilles, *La imagen-tiempo*, Buenos Aires, Paidós, 1996, p. 355.



Figura 83. *Hitler, ein Film aus Deutschland*, Hans-Jürgen Syberberg, Alemania, 1977.

La extrañeza como afecto, colonizando el territorio ocupado por la pulsión de muerte que transformó la casa natal (*Heim*) de la civilización occidental en campo de batalla, lo inhóspito. Lo *Unheimlich* como afecto del *No man's land*.

Recordemos que el grito era el ejemplo del afuera, una exterioridad jaculatoria, donde se reconoce lo más íntimo. La obra del recientemente fallecido Wes Craven, *Scream*, (*Scream, vigila quien llama*, Estados Unidos, 1996, 111') suma un distorsionador de voz para dividir aún más a sus víctimas. Como Panahi encerrado en un limbo, dibujando en el piso alfombrado de su sala persa sus confines, Craven también se pensaba preso de la jaula de los films de terror, y amaba los pájaros.

El miedo en *Scream* crece como la bolsa de *popcorn* de la abertura. La moraleja es "No atiendas el teléfono", el Otro está al acecho al otro lado. El hilo que nos enlaza puede acabar degollándonos. Sorprendentemente el axioma "No hay relación sexual", repetidamente presente a lo largo de estas paginas, constituye una variación de la primera regla de supervivencia que se enuncia: "*You can never have sex*".

El grito de la máscara de *Scream* es ejemplar para mostrar que, así como la mirada se separa del ojo, el sonido se separa de la voz. Icono pop de la actualidad, la máscara del asesino se escucha con los ojos, como el cuadro de Munch o el perrito mudo de Chaplin en *The circus* (El circo, Estados Unidos, 1928, 70') al que hace callar. El cine no precisa del artificio de la antigua pintura, de la pintura que aún ignoraba sus leyes, según escribe Freud a propósito del límite figurativo del trabajo del sueño:

A una análoga limitación se hallan sometidas las artes plásticas, comparadas con la poesía, que puede servirse de la palabra, y también de ellas depende tal impotencia del material por medio de cuya elaboración tienden a exteriorizar algo. Antes de que la pintura llegase al conocimiento de sus leyes de expresión, se esforzaba en compensar esta desventaja haciendo salir de la boca de sus personajes filacterias en las que constaban escritas las frases que el pintor desesperaba de poder exteriorizar con la expresión de sus figuras.<sup>498</sup>

El grito mudo, la enunciación silenciosa de un grito aterrado, la voz áfona que es la voz que Lacan quiere hacernos oír, vuelve a inquietarnos en *Le locataire* (El inquilino, Roman Polanski, Francia, 1976, 126') donde el protagonista encuentra su destino temido de momia impotente.

Lo que no se puede figurar –la voz– aparece en la escena como figurable y, solo por abuso de términos, se diría que ‘da voz a la mirada’”, dice Vicente Palomera.<sup>499</sup> Partiendo de ejemplos de Freud, de Sartre y de Lacan que ilustran que la mirada bien puede ser un ruido a partir del cual alguien se sabe mirado, se revela, como en la paranoia, una voz que sonoriza la mirada. Por la misma razón la voz puede ser áfona, “la voz está hecha de un vaciamiento de la sustancia sonora”<sup>500</sup>. Oír voces

---

<sup>498</sup> FREUD, Sigmund, “La elaboración onírica” en “La interpretación de los sueños”, *Op. Cit.* p. 536.

<sup>499</sup> PALOMERA, Vicente, *Una voz que sonoriza la mirada*, 28 de mayo de 2007 en <http://psicoanalisislacaniano.blogspot.com.br/2007/05/una-voz-que-sonoriza-la-mirada-de.html>. Última visita: 10 de septiembre de 2015.

<sup>500</sup> MILLER, Jacques-Alain, “La voz: entre goce y semblante”, en *Escansiones en la enseñanza de Lacan*. La Orientación Lacaniana. Curso impartido en el marco del

no implica escucharlas. Antonin Artaud citado por Palomera lo testimonia en la primera estrofa del poema “Correspondencia de la momia”: “Esa carne que no se siente más en la vida, esta lengua que no llega a salir de su corteza, esa voz que no pasa más por las rutas del sonido.”

Heidegger decía que en el uso podemos saber de la herramienta. Los múltiples usos del teléfono como herramienta erótica, burocrática, espiritual, íntima, musical, militar, obscena, política, sin olvidar el teléfono rojo del poder — *Doctor Strangelove* (1964) de Stanley Kubrick, llamando a Dimitri — ni el pavor de la llamada letal de la mafia en la citada *Dial M for Murder*.



Figura 84. *Dear phone*, Peter Greenaway, Reino Unido, 1977.

Una oda al valor icónico del teléfono es el corto-*impromptu* de Peter Greenaway sobre las cabinas telefónicas inglesas, cajas rojas del ejercicio de lo privado en el espacio público, hoy *gadgets* de lujo. *Dear phone* (1976) registra diversas experiencias de goce, satisfacciones más allá del placer, tanto de los que “viven en el teléfono” como de los que desarrollan una reverencia fatal hacia él. Los hay que

---

Departamento de Psicoanálisis de París VIII, inédito, Clase del 3 de Marzo de 1982, publicada con la amable autorización del autor. Establecimiento y revisión: Gabriela Dargentón disponible en La Lúnula, Revista virtual del CIEC, Córdoba, agosto de 2012. <http://www.cieccordoba.com.ar/lalunula2/leermas18.html>. Última visita: 4 de septiembre de 2015.

hacen del telefonar un arte hasta los que desinfectante en mano, limpian los restos de intimidad de los aparatos.

El teléfono, su presencia en el cine, marca el paso del tiempo y con él el ballet de las modas. Como lo sugiere Raphael Mendola en su intervención sobre Michelangelo Antonioni (Clermont-Ferrand, 2011)<sup>501</sup> a propósito de *Blow-Up* (1966), la modernidad nace en la representación del objeto 'teléfono' como elemento extraño y perturbador (ya no es colocado en el encuadre como aviso o amenaza, como era común en los filmes de ese período y anteriores):

Petite digression sur la scène du téléphone (blanc cassé) dans le studio avec Vanessa Redgrave... Est-ce une référence d'Antonioni... Une citation voilée et ironique au cinéma italien des téléphones blancs? Je le pense puisque le courant dit des "téléphones blancs" (1937-1941 avant l'avènement du néo-réalisme) fut ainsi baptisé pour justement typifier à travers la présence de cet objet toute une époque et tout un cinéma, voire toute une manière de filmer puisque le plan était dans sa composition guidé par la présence de cet objet. Or dans la scène en question, le téléphone n'anticipe ni ne guide la composition du plan, il est un vrai élément de surprise voire d'incongruité dans la scène. Le jeu du protagoniste qui d'abord ne bouge pas puis brusquement se jette au sol pour trouver l'appareil, et le dialogue absurde qui s'ensuit témoignent de ce désir de surprendre. A travers ce court exemple on s'aperçoit que la modernité apparaît comme une réaction par contraste au classicisme ou une forme de classicisme. Ce concept de modernité, une prise de position par réaction au classicisme est expliquée autrement par Pascal Bonitzer<sup>502</sup> qui souligne que le refus des émotions (la peur, le rire, les larmes), de la linéarité narrative habituelle, par exemple, en sont les traits marquants. Plus que la linéarité narrative, c'est toute la conception du scénario qui est repensée dans *Blow-Up*.

---

<sup>501</sup> MENDOLA, Raphael, "La Modernité cinématographique : Mise en scène de l'image et nouveau point de vue", enero 2011, La Jetée, Clermont-Ferrand, en <http://goo.gl/1bckLE>. Última visita: 15 de junio de 2015.

<sup>502</sup> BONITZER, Pascal, *El campo ciego: ensayos sobre el realismo en el cine*, Santiago Arcos, Buenos Aires, 2007.



Figura 85. David Hemmings en *Blow-Up*, Michelangelo Antonioni, Reino Unido, Estados Unidos, Italia, 1967.

Para entender por qué el teléfono puede representar la dimensión del Otro, hacerlo existir, es necesario referirnos a un trabajo visionario, escuchado en 1984, antes de que el teléfono pudiera adherirse a nuestro cuerpo ambulante.



Figura 86. *Steve Cutts*

Afirmaba Juan Carlos Indart, su autor, que “en cada punto del espacio en que se desenvuelve el mundo del hombre puede surgir el lugar susceptible de ocupar el



nudo de una obsesión”<sup>503</sup>. Indart explicaba cómo el teléfono, junto a otros fenómenos como el trueno y el rayo, el lavado de manos, la carrocería de los autos o la disposición de las baldosas en el camino pueden encarnar un procedimiento automático cuya determinación, por algún lado escapa al sujeto, aunque este, de algún modo, aspire a su cálculo exhaustivo.

El enchapado significativo del cuerpo mostrando sus garras a través de la voz que amarra el cuerpo al lenguaje. El perro que escruta el fonógrafo intuye la voz de su amo, se pone en posición de obedecerlo (del latín *ob-audire*).



Figura 87. *His Master's Voice*, logomarca de la compañía discográfica inglesa

Indart introduce el caso de un joven obsesivo que, asaltado por la duda sobre el buen funcionamiento de su teléfono mientras espera la llamada de su amada, se extenua hasta el cansancio verificando el tono signo en perfecto estado, señal acústica como respuesta de un Otro telefónico, presente y consistente. Esta ampliación de la apariencia del Otro posibilitada por el discurso de la técnica, sin embargo, no le garantiza al joven la presencia del ser al que espera y es el resorte de la repetición de su obsesión, levantar repetidamente el auricular para concluir con su verificación exitosa y, paradójicamente, comprobar el fracaso de su cálculo.

---

<sup>503</sup>INDART, Juan Carlos, "Del acto sintomático al acto" en *Acto e interpretación*, Buenos Aires, Manantial, 1984.



El sujeto telefónico se constituye en este procedimiento automático: “Si no hay tono no recibirás llamada” dicta la voz de su compulsión. Indart enuncia la Ley del Teléfono: “Toda llamada supone el tono”, que no se sostiene por sí misma y a la que el sujeto acude con su obsesión para sostenerse mejor. No vaya a ser que el Otro en su oscura arbitrariedad le niegue el signo que abriría el paso a su deseo. Dividida entre clamar por el Otro y someterse a su autoridad, la ambivalencia marca este objeto de la pulsión, la voz, incorporado por Lacan a la lista freudiana de objetos libidinales. En su trabajo sobre el caso de *La bella carnicera*, Lacan dice que la voz simboliza la demanda.

Las voces de la violencia contemporánea son voces que lideran con oscura arbitrariedad. Sabemos que no habría Auschwitz sin banda sonora, Hitler sin radio, hermanos asesinos sin himnos ni cruzadas sin cánticos. Bastardos inglorios si. Quentin Tarantino hace salir escenas de una canción, como en el caso de *Puttin out fire* de David Bowie (1983) y no al revés, evocando el paradigma que nos concierne, el cuerpo sale de la voz.

## 5.1. La voz al otro lado

En *La rue s'allume*,<sup>504</sup> guión cinematográfico de Jean Eustache que nunca llegó a filmar (se suicidó meses después de escribirlo, en noviembre de 1981), dos amigos dialogan por teléfono de todo y nada en el transcurso de una madrugada tediosa. Se intercambian números de mujeres que aún son *fuckables*, discuten sobre el tercer secreto de la Virgen de Fátima y sobre el fin del mundo y de la noche.

Uno de ellos acaba de visitar el *réseau* (la red). El *réseau* fue inventado por los resistentes parisinos durante la ocupación alemana para comunicarse entre ellos. Marcando números de teléfono no atribuidos (que carecían de dueño), el que llamaba entraba en una zona “purgatorio”, donde podía hablar y escuchar otras

---

<sup>504</sup> EUSTACHE, Jean, AJION, Jean-François, « La rue s'allume. Projet de film », *Les Cahiers du Cinéma*, n° 330, París, diciembre, 1981, p.19.

voces. Posteriormente, el *réseau* fue utilizado para programar citas sexuales (actualmente la “red” es otra).

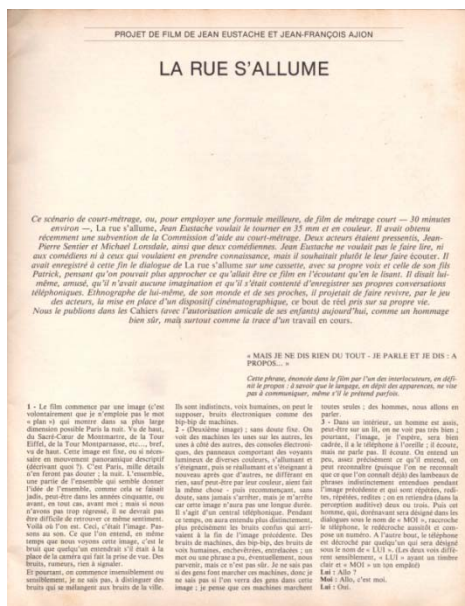


Figura 88. Facsimil del guión *La rue s'allume*, Les Cahiers du Cinéma, 1981, p. 19.

La voz al otro lado es a veces la de un Dios freudiano, la voz del padre. Marguerite Duras lo muestra y lo dice en su bellísima *Le Navire Night* (1978).

Todos vieron los relámpagos, y escucharon los truenos y el sonido de la trompeta. Además vieron el monte cubierto de humo. Temblaban de miedo y se mantuvieron alejados. Luego le dijeron a Moisés: Si quieres hablar con nosotros, te escucharemos. Pero, por favor, no dejes que Dios nos hable; porque si lo hace, moriremos. (Éxodo, 20:18)

Abbas Kiarostami, en *El viento nos llevará* (1999), nos muestra la relación de un director de televisión que habiendo llegado a una pequeña ciudad del Kurdistán iraní para filmar la ceremonia de la muerte, una muerte que no llega, ha de pactar con *el otro lado* (el productor con el que se comunica por medio de un teléfono móvil) para prolongar su estadía. La falta de cobertura en la ciudad obliga al

director a subir a una montaña, en cuya ladera se encuentra el cementerio, para recibir la *señal*.



Figura 89. *El viento nos llevará*, Abbas Kiarostami, Irán, Francia, 1999.

Esperar una señal del cielo cuando los dioses enmudecen. Es lo que le ocurre al protagonista de *The Goddess of 1967*, de Clara Law (2000), perdido en una carretera desierta de Australia, busca una señal de satélite para comunicarse con el mundo.

Después de encontrar un vendedor virtual del *partenaire* para-sexual que necesita, la deseada “diosa del asfalto”, una Citroën DS, rosa, un automóvil que vino del cielo<sup>505</sup>, el *nerd* japonés cruza el océano, hackea bancos y parte para encontrarla. “I want to buy a goddess”, tipea. JM es completamente *high-tech* y cria serpientes con abnegación.

---

<sup>505</sup> BARTHES, Roland, *Mitologías*, México: Siglo Veintiuno, 1999, p. 84 “El nuevo Citroen cae manifiestamente del cielo (de Metrópolis) por el hecho que se presenta, antes que nada, como objeto superlativo”. MARINETTI, Filippo Tomasso, escribió en 1921 su romance *L’alcova d’acciaio*, donde cuenta la historia de su romance con un automóvil blindado que lo acompañó en combate al final de la primera guerra mundial y, al que consideraba al mismo tiempo su alcoba y su esposa, en <http://goo.gl/mi7Kjx>. Última visita: 24 de junio de 2015.

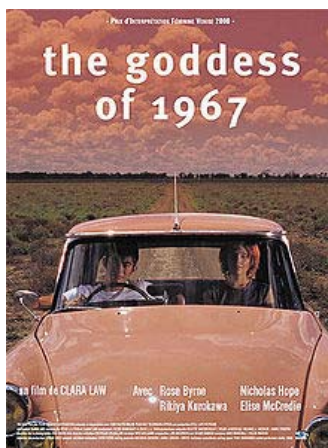


Figura 90. *The Goddess of 1967*, Clara Law, Australia, 2000.

Un *road-movie* inquietante con una joven ciega, BG (Rose Byrne, mejor actriz del festival de Venecia de 2000) quien acaba de sobrevivir a la masacre ocasionada por su tío, quien después de discutir con su mujer los destinos del botín japonés que llamaría a sus puertas, la mata, y se mata con un fúsil, antes de la llegada del japonés.

Al igual que el héroe de Kiarostami, el hombre busca en el horizonte una colina que lo aproxime del cielo. Una vez encontrada, la señal con lo divino se restablece. Como Bell, se comunica con su hermano, para que durante su ausencia de Tokio alimente sus serpientes.



Figura 91. *The Goddess of 1967*.

La voz al otro lado es también la que dicta el Otro divinizado desde un no-lugar (¿el cielo?). Bíblica es la última secuencia de *The Bad and the Beautiful* (*Cautivos del mal*, 1952), en la que Vincente Minnelli reúne al trío formado por una actriz, un guionista y un director en torno al auricular del teléfono. Al otro lado, la voz de Dios, el productor, dicta lo que suponemos será el embrión de su próxima película.



Figura 92. *The Bad and the Beautiful*, Vincente Minnelli, Estados Unidos, 1952.

La voz que llama, Yahvé solicitando la escucha de Moisés, es la voz de la divinidad desposeída de imagen, incorpórea. Y a su vez es ese cuerpo que sale de la voz. Jean-Michel Vives, en *Pulsion invocante et destins de la voix*, sostiene que “la llamada de la voz proyecta una sombra sobre el llamado”:

Invocare, en latin, renvoie à l'appel. Le circuit de la pulsion invocante se déclina donc entre un "être appelé", "se faire appeler" (à l'occasion de tous les noms...), "appeler". Mais pour appeler, il faut donner de la voix, la déposer comme on dépose le regard devant un tableau. Pour cela, il faut que le sujet l'ait recüe de l'Autre, qui aura répondu au cri qu'il aura interprété comme

une demande, puis l'ait oubliée afin de pouvoir disposer de sa voix sans se trouver encombrer de celle de l'Autre.<sup>506</sup>

## 5.2. El móvil: la voz como objeto inmaterial

Los teléfonos portátiles introducen en el cine un desconcierto aún mayor, desconectan las circunstancias de la palabra con su contenido. El origen de la llamada es un misterio, la descreencia se suspende. Como sostiene Michel Chion en su ensayo, generan situaciones cinematográficas:

Le téléphone portable, par la déconnection complète qu'il permet entre les circonstances de la parole et son contenu, et avec la facilité qu'il offre de donner n'importe quel lieu intérieur ou extérieur comme décor à des conversations privées, génère des situations comiques, inquiétantes, dramatiques ou terrifiantes, cinématographiques en tout cas, inédites.<sup>507</sup>

En *Amateur* (1993), de Hal Hartley, la bella Sofia Ludens, interpretada por Elina Löwensohn, habla a través de un móvil con alguien que dice ser Jack. Jack es el hombre en la sombra que decide la vida de los otros. Esa voz sin lugar, que a veces dice llamar desde Ámsterdam, otras desde Nueva York, y que si bien podría estar a espaldas de la chica, la mira, omnisciente, la inquieta. Es real.

---

<sup>506</sup> VIVES, Jean-Michel, *Op. Cit.*

<sup>507</sup> CHION, Michel, *Op. Cit.*



Figura 93. *Amateur*, Hal Hartley, Estados Unidos, Reino Unido, Francia, 1993.

Todo lo que es real está siempre obligatoriamente en su lugar, aún cuando lo desordenemos. Lo real tiene la propiedad de llevar su lugar pegado a la suela de sus zapatos. Por mucho que revuelvas lo real, no es menos cierto que nuestros cuerpos estarán en el mismo lugar tras la explosión de una bomba atómica, en su lugar de pedazos. La ausencia de algo en lo real es puramente simbólica.<sup>508</sup>

Con la llegada del teléfono móvil al cine no solo perdemos la referencia espacial entre planos que se deberían comunicar, pues la voz ya no vive al otro lado y parece surgir de las entrañas mismas del aparato, sino que también nos alejamos de la certidumbre de lo que considerábamos realidad. De hecho, con los móviles, y más aún, con los auriculares, podemos finalmente hablar solos sin que pese sobre nosotros la sospecha de la insania.

Jean-Luc Godard, en *Adieu au langage* (2014), asume la imposibilidad de comunicarse con el otro. Ya la bíblica Babel figuraba el malentendido de las criaturas errantes, la noche del trauma que escribe la lengua sobre el cuerpo. La comunicación no existe.

---

<sup>508</sup> LACAN, Jacques, [1956-1957] *El Seminario, Libro 4*, “La relación de objeto”, Buenos Aires, Paidós, 2008, p.40.

Los teléfonos portátiles solo nos comunican con el pasado a través del Dios *Google*.

Google es la araña en la tela. Asegura una metafunción: la de saber dónde está el saber. Dios no responde; Google, siempre, inmediatamente. Le dirigimos una señal sin sintaxis, con una parsimonia extrema; un clic, y...bingo! viene la catarata: el blanco ostentoso de la página se ennegrece súbitamente, el vacío se invierte en profusión, lo conciso en logorrea. Siempre que tiramos ganamos.<sup>509</sup>

Es decir, se cumple el deseo íntimo de Bell al inventar el teléfono: hablar con los muertos a costa de nuestra integridad física (ellos sí saben localizarnos).



Figura 94. *Adieu au langage*, Jean-Luc Godard, Francia, 2014.

### 5.3. El cordón umbilical

*L'amore, due storie d'amore* (*El amor*, 1948), es un film de dos episodios realizado por Roberto Rossellini. En el primero, titulado *La voz humana*, sobre un texto de Jean Cocteau, Anna Magnani interpreta a una mujer que ha sido abandonada por su amante. Encerrada en su apartamento, espera desesperadamente la llamada

---

<sup>509</sup> MILLER, Jacques-Alain, *Google según Jacques-Alain Miller*, en <http://goo.gl/bkssGV>. Última visita: 10 de julio de 2015.



del hombre al que pretende recuperar. Su angustia —todo nos hace pensar que ha cometido un acto fallido de suicidio— se hace tangible en la precipitación con la que se arroja para responder a las llamadas telefónicas. Serán tres y en ninguna de ellas se hará presente la voz masculina. La voz que prolonga la existencia del amante ausente será la voz del silencio para el espectador. “Es curioso porque yo, yo te escucho como si estuvieras en la habitación.”



Figura 95. L'amore, due storie d'amore, Roberto Rossellini, Italia, 1948

En este monodrama de Rossellini, importa la expectativa del amor como objeto verbal, el amor como efecto de discurso, la escucha de la voz amada, la sumisión a la palabra. Anna intenta responder, dar la réplica, pero de su boca solo escuchamos balbuceos que buscan a ciegas y con miedo los nombres del amor. Ya al final, cuando la conexión ha sido interrumpida para siempre, ella monologa: “Ahora soy yo la que no te escucha más... Sí, te escucho, pero muy, muy lejos... Te escucho mejor que antes...”. Y la voz como pulsión es para Lacan algo que cae del Otro, el objeto causa del deseo del Otro:

[...] pour ce qui est de la voix en tout çà, l'objet soit directement impliqué et immédiatement au niveau du désir, c'est ce qui est évident. Si le désir du sujet se fonde dans le désir de l'Autre, ce désir comme tel se manifeste au niveau de la voix. La voix n'est pas seulement l'objet causal mais l'instrument où se manifeste le désir de l'Autre.

Ce terme est parfaitement cohérent et constituant, si je puis dire, le point sommet par rapport aux deux sens de la demande soit à l'Autre soit venant de l'Autre.<sup>510</sup>

Marcel Proust también se extraña de esa proximidad engañosa de la voz amada, al otro lado. Una voz “tan próxima” e irremediabilmente lejana, una voz que no solo presagia la separación efectiva sino que la eterniza, una voz que surge “de los abismos de los que nunca vuelve a la superficie”:

Et aussitôt que notre appel a retenti, dans la nuit pleine d'apparitions sur laquelle nos oreilles s'ouvrent seules, un bruit léger —un bruit abstrait— celui de la distance supprimée — et la voix de l'être cher s'adresse à nous.

C'est lui, c'est sa voix qui nous parle, qui est là. Mais comme elle est loin! Que de fois je n'ai pu l'écouter sans angoisse, comme si devant cette impossibilité de voir, avant de longues heures de voyage, celle dont la voix était si près de mon oreille, je sentais mieux ce qu'il y a de décevant dans l'apparence du rapprochement le plus doux, et à quelle distance nous pouvons être des personnes aimées au moment où il semble que nous n'aurions qu'à étendre la main pour les retenir. Présence réelle que cette voix si proche —dans la séparation effective! Mais anticipation aussi d'une séparation éternelle! Bien souvent, écoutant de la sorte, sans voir celle qui me parlait de si loin, il m'a semblé que cette voix clamait des profondeurs d'où l'on ne remonte pas, et j'ai connu l'anxiété qui allait m'êtreindre un jour, quand une voix reviendrait ainsi (seule et ne tenant plus à un corps que je ne devais jamais revoir) murmurer à mon oreille des paroles que j'aurais voulu embrasser au passage sur des lèvres à jamais en poussière.<sup>511</sup>

La voz siempre fue llamada a dar cuerpo a la presencia, sea la propia o la del otro. Es el primer movimiento de autorreferencia, garantía de identidad de uno consigo mismo, un índice extremadamente frágil. No solo por la fragilidad material de la voz, emanaciones sonoras, pulsaciones que viajan en el aire, sino

---

<sup>510</sup> LACAN, Jacques, [1965-1966] *Le Séminaire, Livre XIII, "L'objet de la psychanalyse"*, 1 de junio de 1966, inédito.

<sup>511</sup> PROUST, Marcel, [1921-1922] *Le côté de Guermantes*.

porque antes de poder hablar somos hablados. Un paisaje sonoro, una audio-esfera que envuelve al ser hablante desde su concepción trae la voz del otro como un dato primario de la experiencia afectiva. El cuerpo del otro posee una incidencia primeramente sonora, siendo el corazón de la madre la primera fuente rítmica.<sup>512</sup> La diferencia de aceleración de los pulsos sonoros hará que el ritmo se haga melodía una vez atravesado cierto umbral de frecuencia. El ruido se elimina, como en la música tonal que excluye el tritono, donde el propio *diabolus* no deja de perturbar la armonía por detrás de la cortina sonora. Como ya dijimos, es en lo que se escucha proveniente de la alcoba paterna que reside lo primario de la inquietante extrañeza familiar.

El cine del diablo hace de la disonancia su compañera. Tal como pensaba Rudolph Arnheim, el cine mudo de la primera era resultaba delicioso pues subrayaba la especificidad del arte, el extraordinariamente frágil equilibrio entre la representación y la distorsión.<sup>513</sup> La pantalla encantadoramente silenciosa. Kafka supo decir que algunos han podido escapar del canto de las sirenas pero ninguno ha conseguido escapar de su silencio.<sup>514</sup>

La voz trae a la escena los personajes que nos interesa iluminar a través del fenómeno del doble: Yo y el otro, y al mismo tiempo, ayuda a demostrar la frontera borrosa que el lenguaje establece entre ellos. Más que de una frontera debemos hablar de un litoral<sup>515</sup>, un borde incierto como el que separa la arena del mar. La voz es el cordón umbilical <sup>516</sup> sonoro entre cada uno y su otro. La voz, insistimos, cae del órgano de la palabra, del Otro, dice Lacan, de allí su función

---

<sup>512</sup> WISNIK, José Miguel, *O som e o sentido. Uma outra história das músicas*, São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

<sup>513</sup> ARNHEIM, Rudolph, [1931] 'Sound film by force', en *Film Essays and Criticism*, Madison, University of Wisconsin Press, 1997, p. 42. "[...] wondrously fragile, the silent film, precisely because of its silence, was forced to be delightful". Última visita: 10 de Julio de 2015.

<sup>514</sup> STEINER, George, "Silence and the Poet", en *Language and Silence*, Londres, Faber, 1967, p.74.

<sup>515</sup> Expresión de Lacan para la función de la letra.

<sup>516</sup> VASSE, Denis, *El ombligo y la voz*, Buenos Aires, Amorrortu, 1977.

de autoridad oracular, su intimidad con lo sagrado, su pura emisión más allá de cualquier sentido.

Si la voz aporta sustancia a una identidad que ya sabemos amenazada —, recordemos la metáfora de Freud que encuentra en la cebolla la mejor figuración del yo— esta sustancia es transitoria y evanescente. La voz como portadora de un sentido más profundo, de algún hondo mensaje, es una ilusión estructural, el núcleo de una fantasía de que la voz podría curar la herida infligida por la cultura, restituir de la pérdida que sufre el ser hablante al sujetarse al orden simbólico. Esta engañosa promesa reniega del hecho de que la voz debe su fascinación a esta herida, y que su presunta fuerza milagrosa surge de esta brecha.

Como lo analiza exhaustivamente Mladen Dolar:

Si toda la tradición metafísica adhirió “espontánea” y coherentemente a la prioridad de la voz, fue porque la voz presentó siempre el argumento privilegiado de la auto-afección, la transparencia ante sí, que se sostiene en la presencia. La voz ofrecía la ilusión de que es posible tener acceso inmediato a una presencia inmaculada, un origen sin mezcla con la exterioridad, una roca firme contra el elusivo juego mutuo de signos que de todos modos no son sino sucedáneos por naturaleza, y siempre señalan en dirección de una ausencia.<sup>517</sup>

Así como el espejo plasma una identidad del yo, siempre amenazada, permanentemente puesta en jaque por la literatura y el cine, con el fenómeno del doble, la voz de la fascinación metafísica plasma la ilusión de un sí mismo destinada a desconocer la alteridad interior que llamamos extimidad.

---

<sup>517</sup> DOLAR, Mladen, *Una voz y nada más*, Buenos Aires, Manantial, 2007, p.52.

## EPÍLOGO

El relato “El reino de las sombras” de Máximo Gorki, muchas veces citado por describir la extraordinaria impresión que le produjo la primera exhibición cinematográfica de los Lumière, puede servir para concluir el propósito de estas líneas. De las tres páginas que dedica a la experiencia, interesa destacar algunas cadenas:

[...] no se anticipa nada nuevo en esta escena demasiado familiar  
 [...] Pero, de pronto, un raro estremecimiento recorre la pantalla y la imagen recobra vida. Los carruajes que llegan desde alguna parte de la perspectiva de la imagen se mueven hacia ti, hacia la oscuridad en que estás sentado; más allá de las personas aparece algo que se destaca, más y más grande, a medida que se acerca a ti;  
 [...] Todo se mueve, rebosa vitalidad y cuando se acerca al borde de la pantalla se desvanece tras ella, no se sabe dónde.”<sup>518</sup>

Aunque Gorki tuvo una experiencia cinematográfica ‘primitiva’, sin color y sin sonido, consigue transmitir en pocas líneas, como solo un poeta puede hacerlo, lo que me ha llevado largas páginas traer a la luz. Lo demasiado familiar que poco a poco comienza a extrañarnos, la mirada de las cosas que viene hacia nosotros y afecta nuestra visualidad, lo oscuro de la sala y nuestra quietud, lo grande y lo más grande, el más allá de los otros que nos rodean, el marco glotón de la pantalla, el silencio extraño donde resuena la confusa sinfonía que componen las personas en movimiento.

La visión es espantosa, porque lo que se mueve son sombras, nada más que sombras. Encantamiento y fantasmas, los espíritus infernales que han sumido ciudades enteras en el sueño eterno

---

<sup>518</sup> Gorki, Máximo, “El reino de las sombras” en *Los escritores frente al cine*, GEDULD, Harry M. (ed.) Madrid, Fundamentos, 1997, p.18

acuden a la mente y es como si ante ti se materializase el arte malévolo de Merlín.<sup>519</sup>

Hasta la Pompeya surge de la *styló* del poeta. La sensibilidad frente a lo *Unheimlich* que nunca podría estar ausente de sus líneas, aparece de la manera más precisa:

Parece que transmite una advertencia, cargada de vago pero siniestro sentido, ante la cual tu corazón se estremece. Te olvidas de dónde estás. Extrañas imaginaciones invaden la mente y la conciencia empieza a debilitarse y a obnubilarse...<sup>520</sup>

Solo al final del recorrido puedo percibir que no todo es silencio en la nota de Gorki, publicada bajo el pseudónimo I. M. Pacatus. Una voz que se escucha al lado, la provocadora risa de una mujer, le hace recordar que lo picante y lo extravagante alimentarán el deseo de las audiencias rusas. Gorki no es sordo como Narciso, lo caliente lateral, la mujer sentada a su lado, no es Eco y puede soltar su lengua cuando quiere. Como recogido en una deliciosa velada nocturna de cinéfilos: “El cine nos acerca bien próximos de lo peor sin que nos haga mal”<sup>521</sup>

El pecado Gorki que frente a la inquietante dualidad freudiana que divide a la mujer entre la santa y la puta elige la madre idealizada, se espanta con que la proyección ocurra en el Aumont, entre las “víctimas de las necesidades sociales” y entre “los holgazanes que allí compran el amor”, un antro del vicio. Después de atribuir el cine al mago se espanta con que el cine sea del diablo y él mismo se vuelve diabólico. Sugiere temas tales como peleas sórdidas entre marido y mujer y otras torturas, como empalar a un parásito de la actualidad sobre una estaca, según la costumbre turca, fotografiarlo y exhibirlo después.

---

<sup>519</sup> *Ibid.*, p. 19

<sup>520</sup> *Ibid.*, p.20

<sup>521</sup> OTONI, Fernanda, “No escurinho do cinema”, em *@gente, Revista Digital de Psicanálise*, n. 6, Salvador, 2009, p.9. Última visita: 27 de septiembre de 2015. [http://www.institutopsicanalisebahia.com.br/agente/05/agente\\_digital\\_05.pdf](http://www.institutopsicanalisebahia.com.br/agente/05/agente_digital_05.pdf)

Florian Henckel von Donnersmarck, director de *Das Leben der Anderen* (*La vida de los otros*, Alemania, 2006, 137') cita curiosamente a Gorki a propósito de los efectos inquietantes que una obra puede producir en quien atraviesa su experiencia. Gorki, a su vez, cita a Lenin, quien en una de sus frecuentes cartas le dijo que no podría escuchar *La Appassionata* de Beethoven con frecuencia pues sino comenzaría a decir estupideces cariñosas y le vendrían ganas de acariciar las cabezas de la gente, en lugar de golpearlas sin piedad para completar su revolución. Surge de estas palabras de Gorki el argumento para el film donde un hombre espía a otros, escucha lo que escuchan y saborea lo que sienten y la alteridad se le cuele bajo la piel como atractiva.

Recinto ceremonial sin ceremonia, donde la experiencia de la multitud, en contacto directo unos con los otros, proyecta sueños despiertos que traen la conciencia sombría del peligro que supone ser un hombre. El cine proporciona el reconocimiento de la alteridad en el corazón del sí mismo desde la butaca y sus calientes laterales hasta cuando la luz se extingue en la oscuridad inicial. Se entra uno y se sale otro. Pobre del pueblo que rechace el cine. "Como si en la medida en que un grupo humano rechazase reconocer al otro y abrirle espacio, ese propio grupo se volviese monstruosamente otro"<sup>522</sup>.

Este inventario de enunciados visuales y sonoros de marcas de enunciación que suscitan la inquietante extrañeza en el cine debe su existencia a la audacia de Freud en burlarse de las fronteras.

---

<sup>522</sup> VERNANT, Jean Pierre, *O Universo, os Deuses, os Homens*, São Paulo, Companhia das Letras, 2000, p.161.





## OBRAS AUDIOVISUALES CITADAS

- Adieu au langage*, Jean-Luc Godard [Francia, Suiza, 2014, 70']
- After Hours (Jo, ¡qué noche!)*, Martin Scorsese [Estados Unidos, 1985, 1'35']
- Akvarel*, Otar Iosseliani [Unión Soviética, 1958, 10']
- Alien*, Ridley Scott [Estados Unidos, 1979, 117']
- Amateur*, Hal Hartley [Estados Unidos, Reino Unido, Francia, 1994, 105']
- April*, Otar Iosseliani [Georgia, 1961-1972, 50']
- A Search for Evidence*, Wallace McCutcheon y G. W. Bitzer [Estados Unidos, 1903, 3']
- As Seen Through the Telescope*, George Albert Smith [Reino Unido, 1900, 0'42']
- Avatar*, James Cameron, [Estados Unidos, 2009, 162']
- Bad ma ra khabad bord (El Viento nos Llevará)*, Abbas Kiarostami [Iran, Francia, 1999, 115']
- Ballet mécanique*, Fernand Léger [Francia, 1924, 14']
- Battersea Power Station Annual Party*, Drive Production [Reino Unido, 2014]
- Bicentennial Man*, Chris Columbus [Estados Unidos, 1999, 130']
- Black Mirror Trailer*, Charlie Brooker [Reino Unido, 2012]
- Black Thursday*, Gabriel Barcia-Colombo [Estados Unidos, 2010, 20']
- Blade Runner*, Ridley Scott [Estados Unidos, 1982, 116']
- Blow-Up*, Michelangelo Antonioni [Reino Unido, Estados Unidos, Italia, 1967, 112']
- Blue*, Derek Jarman [Reino Unido, 1993]
- C'era una volta il West*, Sergio Leone [Italia, 1968]
- Cave of Forgotten Dreams*, Werner Herzog [Canada, Estados Unidos, Francia, Alemania, Reino Unido, 2010, 89']
- Chantrapas*, Otar Iosseliani [Francia, 2010, 122']
- Cheese Mites or, Lilliputians in a London Restaurant*, W. R. Booth [Reino Unido, 1901]
- Cinema Europe: The Other Hollywood*, Kevin Brownlow y David Gill [Reino Unido, 1995]

- Clash of the Titans (Furia de titanes)*, Desmond Davis [Estados Unidos, 1981, 118']
- Clash of the Titans* (remake), Louis Leterrier [Estados Unidos, 2010, 106']
- Cleo de 5 à 7*, Agnès Varda [Francia, Italia, 1971, 1'30]
- Closed curtain*, Jafar Panahi y Kambuziá Partoví (Irán, 2013, 106')
- Cœur fidèle*, Jean Epstein [Francia, 1923]
- Curse of the Faceless Man*, E. L. Cahn [Estados Unidos, 1958, 67']
- Da Pompeii (The last day)*, Peter Nicholson [Italia, 2003, 90']
- Da Pompeii*, Peter Nicholson [Reino Unido, 2003, 90']
- Das Testament des Dr. Mabuse*, Fritz Lang [Alemania, 1933, 122']
- Da Vinci*, Yuri Ancarani [Italia, 2012, 25']
- Dans le noir du temps en Ten minutes older: The Cello*, Jean-Luc Godard y Anne-Marie Miéville [Francia, 2002, 10'45]. <http://youtu.be/Wx37fO25k-4>
- Das Leben der Anderen (La vida de los otros)* [Florian Henckel von Donnersmarck, Alemania, 2006, 137']
- Dear phone*, Peter Greenaway [Reino Unido, 1977, 16']
- Denise Calls Up (Denise te llama)*, Hal Salwen [Estados Unidos, 1995, 80']
- Detective*, Jean-Luc Godard [Francia, 1985]
- Deux ou trois choses que je sais d'elle*, Jean-Luc Godard [Francia, 1961]
- Dial M for Murder (Crimen Perfecto)*, Alfred Hitchcock [Estados Unidos, 1954, 105']
- Duel in the Sun (Duelo al Sol)*, King Vidor [Estados Unidos, 1946]
- Dr. Mabuse*, Fritz Lang [Alemania, 1922, 297']
- Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, Stanley Kubrick [Estados Unidos, Reino Unido, 1964, 95']
- Eine nächtliche Halluzination*, Arthur Robison [1923, 88'].  
<https://www.youtube.com/watch?v=c-OWA-gzIB4>
- The Blind Side, (Un sueño posible)*, John Lee Hancock [Estados Unidos, 2009, 128']
- Él*, Luis Buñuel [México, 1953, 92']
- El código Da Vinci*, Ron Howard [Estados Unidos, Malta, Reino Unido, Francia, 2006, 149']
- El escarabajo de oro*, Alejo Moguillansky y Fia-Stina Sandlund [Argentina, Suiza, 2014, 100']

- El hombre de al lado*, de Mariano Cohn y Gastón Duprat [Argentina, 2009, 103']
- El perro andaluz*, Luis Buñuel y Salvador Dalí [España, 1929, 15'29]
- El testamento de Medusa*, Gordon Hessler [Reino Unido, 1973, 90']
- Ever After: A Cinderella Story (Por siempre jamás)*, Andy Tennant [Estados Unidos, 1998, 121']
- Everything You Always Wanted to Know About Sex — But You Were Afraid to Ask (Todo lo que siempre quiso saber sobre el sexo y no se animaba a preguntar)*, Woody Allen [Estados Unidos, 1972]
- Faces*, John Casavettes [Estados Unidos, 1968, 183']
- Fauteuils d'orchestre*, Danièle Thompson [Francia, 2006]
- Film in Which There Appear Edge Lettering, Sprocket Holes, Dirt Particles, Etc*, George Landow [Estados Unidos, 1965, 6']
- Finis terrae*, Jean Epstein [Francia, 1929]
- Freezing waters still and moving*, Marzo de 2015.  
<https://www.youtube.com/watch?v=5Awo-P3t4Ho>
- Gangs of New York*, Martin Scorsese [Estados Unidos, 2002]
- Genuine*, Robert Wiene [Alemania, 1929, 44']
- Giorgobistve (Falling Leaves)*, Otar Iosseliani [Unión Soviética, 1966, 91']
- Gorgonas*, Salvador Sanz [Argentina, 2004, 14']
- Grandma's Reading Glass*, George Albert Smith [Reino Unido, 1'20]
- Her*, Spike Jones [Estados Unidos, 2013]
- Histoire(s) du cinéma*, Jean-Luc Godard [Francia — Suiza, 1988-1998, 266']
- Hitler, ein Film aus Deutschland (Hitler, una película sobre Alemania)*, Hans-Jürgen Syberberg [Alemania, 1977, 442']
- How a Mosquito Operates*, Winsor McCay, [Estados Unidos, 1912, 6'23]
- Il n'y a pas de rapport sexuel (Raphaël Siboni, Francia, 2012)* en  
<http://www.nouvellechair.com/2011/10/il-ny-a-pas-de-rapport-sexuel/>
- Inglorious Basterds*, Quentin Tarantino [Estados Unidos, 2009, 152']
- In the Mood for Love*, Wong Kar Wai [Hong Kong, 2000]
- Inserts*, John Byrum [Reino Unido, 1975]
- Jane B.*, Agnès Varda [Francia, 1984]

- Janela da alma (La ventana del alma)*, João Jardim y Walter Carvalho [Brasil, Francia, 2001, 73']
- Jules et Jim*, François Truffaut [Francia, 1962]
- Juranessic*, Louis Clichy, In-Ah Rodiger, Simon Pierre Andriveau, Yann Avenati, Hervé Barberau [Francia, 2002, 0'32]
- Kill Bill I*, Quentin Tarantino [Estados Unidos, 2003]
- KM3D1*, Baillie Walsh. <http://vimeo.com/15062628>. Julio de 2014.
- La Dolce Vita*, Federico Fellini, [Italia, 1960, 174']
- Las zapatillas rojas*, Michael Powell, Emeric Pressburger [Reino Unido, 1948, 133']
- L'écume des jours*, Michel Gondry [Francia, Bélgica, 2013, 131']
- L'homme à la tête en caoutchouc*, Georges Méliès [Francia, 1901, 2'31]
- L'inhumaine*, Marcel L'Herbier [Francia, 1924, 66']
- L'operatore perforato*, Paolo Gioli [Italia, 1979, 16 mm, 8'55]
- L'amour a mort*, Alain Resnais [Francia, 1984]
- L'amore, due storie d'amore*, Roberto Rossellini [Italia, 1948, 80']
- L'Art en question: Holbein, Les Ambassadeurs* [Francia, 2012, 37'].  
<https://www.youtube.com/watch?v=eqBmn7kMYmU>
- L'empire des sans. Misère Sexuelle au Japon*, Pierre Caule [Francia, 2011, 52']
- L'opera-mouffe*, Agnes Varda [Francia, 1958, 17']
- La Belle Noiseuse*, Jacques Rivette [Francia, Suiza, 1991, 237']
- La masque de la Méduse*, Jean Rollin [Francia, 2009-2010, 75']
- La montaña sagrada*, Alejandro Jorodowsky [México, Estados Unidos, 1973, 115']
- La Morte di Safo I*, Carrol Graham [Estados Unidos, 1935]
- La navidad de los insectos*, Vladislav Starévich [Rusia, 1913, 6'30].  
<https://www.youtube.com/watch?v=jCZL4K6E1jc>
- Le locataire, (El inquilino)*, Roman Polanski [Francia, 1976, 126']
- Le mélomane*, Georges Méliès [Francia, 1903, 3']
- Le Mystère des roches de Kador*, Léonce Perret [Francia, 1912]
- Le Navire Night*, Marguerite Duras [Francia, 1978, 90']
- Les favoris de la lune*, Otar Iosseliani [Italia, 1984, 101']

- Les Glaneurs et la Glaneuse (Los espigadores y la espigadora)*, Agnès Varda [Francia, 2000, 83']
- Le Mystère des roches de Kador*, Léonce, Perret [Francia, 1912]  
<https://www.youtube.com/watch?v=Q1sqnneooIs>.
- Les statues meurent aussi*, Chris Marker y Alain Resnais [Francia, 1953, 30']
- Leviathan*, Lucien Castaing-Taylor y Véréna Paravel [Estados Unidos, 87']
- Los asesinos de la calle Morgue*, Vincent Price [Estados Unidos, 1971]
- Los hermanos Skladanowsky*, Wim Wenders [Alemania, 1995, 79']
- Los músicos de Gion*, Kenji Mizoguchi [Japón, 1953, 84']
- Los Otros*, Alejandro Amenábar [España, Estados Unidos, Francia, Italia, 2001, 104']
- Love*, Gaspar Noé [Francia, 2015, 135']
- M (M, el vampiro de Dusseldorf)*, Fritz Lang [Alemania, 1931, 117']
- Madame Satã*, Karen Ainouz [Francia, Brasil, 2002, 1'45]
- Medusa*, Gregory Noviel [Estados Unidos, 2003]
- Micrographia, or Some Phisiological descriptions of minute bodies made by magnifying glasses*, HOOKE, Robert, Royal Society of London, 1665.  
<http://nyamcenterforhistory.org/2014/07/25/robert-hookes-micrographia-item-of-the-month/>
- Mothlight*, Stan Brakhage [Estados Unidos, 1963, 4']
- Mythical Party*, Bruno Avellain [Francia, Estados Unidos, 2000]  
[https://www.youtube.com/watch?feature=player\\_embedded&v=Mt140Jjr2io](https://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=Mt140Jjr2io)  
[https://www.youtube.com/watch?feature=player\\_embedded&v=uv2aG1GuZpE](https://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=uv2aG1GuZpE)
- Napoleón*, Abel Gance [Francia, 1927]
- Numero Deux*, Jean-Luc Godard [Francia, 1975, 88']
- Nuovomondo*, Emanuele Crialese [Estados Unidos, 2006, 120']
- O Sal da Terra*, Juliano Salgado y Wim Wenders [Brasil, Francia, Italia, 2014, 110']
- Os Cafajestes*, Ruy Guerra [Brasil, 1962].  
[https://www.youtube.com/watch?v=kt6xT\\_y\\_Apo](https://www.youtube.com/watch?v=kt6xT_y_Apo). Marzo de 2015
- Pasión*, Jean-Luc Godard [Francia, 1969, 2'53']
- Pasteur*, Jean Epstein, [Francia, 1922]. <http://www.babelio.com/auteur/Jean-Epstein/128669>

- Peeping Tom (El fotógrafo del pánico)*, Michael Powell [Reino Unido, 1960, 101']
- Percy Jackson and the lightning thief*, Chris Columbus [Estados Unidos, 2010, 119']
- Perseo l'invincibile*, A. De Martino [Italia, 1963]
- Pillow Talk (Confidencias a medianoche)*, Michael Gordon [Estados Unidos, 1959, 102']
- Pompei, ieri ogi e domani*, Fabio Poeti [Italia, 2007, 180']
- Pompeii, the last day*, Peter Nicholson [Reino Unido, 2003]
- Pote tin kyriaki, (Nunca en domingo)*, Jules Dassin [Grecia, Estados Unidos, 1960, 91']
- ¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, Pedro Almodóvar [España, 1984]
- Rear Window*, Alfred Hitchcock [Estados Unidos, 1954, 112']
- Relatos salvajes*, Damián Szifron [Argentina, 2014]
- Rose-France*, Marcel L'Herbier [Francia, 1919]
- Schatten*, Arthur Robison [Francia, 1924]
- Science is Fiction: 23 Films*, Jean Painlevé [Francia, 2009, 315']
- Scream, (Scream, vigila quien llama)*, Wes Craven [Estados Unidos, 1996, 111']
- Shadows*, John Cassavetes [Estados Unidos, 1959]
- Sorry, Wrong Number (Perdón, numero equivocado)*, Anatole Litvak [Estados Unidos, 1948, 89']
- Spider's Web*, Paul Levine [Bélgica, 2002]
- Sukiyaki*, Tony Conrad [Estados Unidos, 1974, 0']
- Ten Minutes Older*, Herz Frank [Latvia, 1978]
- Ten minutes older: The cello*, Claire Denis [Latvia, 2002, 12'02].  
<https://www.youtube.com/watch?v=bSTi2jhTUiw>.
- The Bad and the Beautiful (Cautivos del mal)*, Vincente Minnelli [Estados Unidos, 1952, 118']
- The Big Swallow*, James Williamson [Inglaterra, 1901, 1', 35 mm]
- The Chronicles of Narnia: The Lion, The Witch and the Wardrobe (Las crónicas de Narnia: el león, la bruja y el guardarropas)*, Andrew Adamson [Estados Unidos, 2005]
- The circus, (El circo)*, Charlie Chaplin [Estados Unidos, 1928, 70']

- The Film That Rises to the Surface of Clarified Butter*, Owen Land [Estados Unidos, 1968, 9']
- The Flicker*, Tony Conrad [Estados Unidos, 1965]
- The Gay Shoe Clerk*, Edwin Porter [Reino Unido, 1903]  
<http://www.silentera.com/PSFL/data/G/GayShoeClerk1903.html>.
- The Goddess of 1967*, Clara Law [Australia, 2000, 119']
- The Gorgone*, Terence Fisher [Reino Unido, 1964, 83']
- The Medusa Touch*, Jack Gold [Reino Unido, 1978, 105']
- The Old Place*, Jean-Luc Godard y Anne-Marie Miéville [Francia, 1998]
- The Music of Light*, Kevin Brownlow y David Gill [Reino Unido, 1995, 348']
- The Portrait of a Lady (Retrato de una dama)*, Jane Campion [Estados Unidos, 1996]
- The Safety of Objects (La seguridad de los objetos)*, Rose Troche [Estados Unidos, 2001, 121']
- The Tale of the Fox*, Vladislav Starévich [Francia, 1930].  
<https://www.youtube.com/watch?v=RxsdTCsfnc>. Marzo de 2015.
- The Unclean World*, Cecil Hepworth [Reino Unido, 1903]
- The Ventriloquist's Dummy en Dead of night*, Alberto Cavalcanti [Reino Unido, 1945, 23'] <https://vimeo.com/68424746>
- The V Motion Project*, Matt von Trott y Jonny Kofoed [Reino Unido, 2012]
- The Wizard of Oz, (El mago de Oz)*, Victor Fleming, Mervyn LeRoy, Richard Thorpe, King Vidor [Estados Unidos, 1939, 101']
- Thelma and Louise*, Ridley Scott [USA, 1991, 129']
- This is Not a Film (In film nist, Esto no es una película)*, Jafar Panahi and Mojtaba Mirtahmasb [Irán, 2011, 75 min, 35mm, color]
- Thousands of Moon (千月)*, Wu Junyong [China, 2012, 1']
- Timecode*, Mike Figgis [Estados Unidos, 2000]
- Tinguely*, Thomas Thümena [Suiza, 2008, 90']
- Tren de sombras*, José Luis Guerín [España, 1997, 88']
- Uccellacci e uccellini (Pajaritos y pajarracos)*, Pier Paolo Pasolini [Italia, 1966, 88']
- Unbreakable*, M. Night Shyamalan [Estados Unidos, 2000, 107']
- Uncle Josh at the moving picture show*, Edwin Porter [Reino Unido, 1902, 2'01]

*Une minute pour une image*, Agnès Varda [Francia, 1983, 1'54].

<https://www.youtube.com/watch?v=QUQpYs9l4L8>

*Une sale histoire*, Jean Eustache [France, 1977, 43'].

[http://www.dailymotion.com/video/x17jtfc\\_jean-eustache-une-sale-histoire-1977\\_shortfilms](http://www.dailymotion.com/video/x17jtfc_jean-eustache-une-sale-histoire-1977_shortfilms). Julio de 2015.

*Viaggio in Italia*, Roberto Rossellini [Italia, 1954]

*We can't go home again*, Nicholas Ray [Estados Unidos, 1973, 93']

*When a stranger calls (Cuando llama un extraño)*, Fred Walton [Estados Unidos, 1979, 97']

*When Harry met Sally (Cuando Harry conoció a Sally)*, Rob Reiner [Estados Unidos, 1989]

*Wild at Heart*, David Lynch [Estados Unidos, 1990]

*Your Lips Are No Man's Land But Mine*, Jane Vogel [2008].

<http://www.jennyvogel.net/yourlips.html>



## BIBLIOGRAFIA

- ABRAHAM, Tomás, “Spinoza o Hegel”, *La caja digital*, n° 22, año 3, noviembre de 2008.
- ABRAHAM, Tomás, *La aldea local*, Buenos Aires, Eudeba, El Amante Cine, 1998.
- ABRAHAM, Tomás, *Pensadores bajos*, Buenos Aires, Catálogos Editora, 1987.
- ADES, Dawn y BAKER, Simon, *Close-up: Proximity and De-Familiarisation in Art, Film and Photography*, Edimburgo, The Fruitmarket Gallery, 2008.
- AGAMBEN, Giorgio, “Le Cinéma de Guy Debord”, *Image et mémoire*, París, Hoëbeke, 1998.
- AGAMBEN, Giorgio, [1942] *Lo abierto: el hombre y el animal*, Valencia, Pre-Textos, 2005.
- AGAMBEN, Giorgio, *Profanações*, São Paulo, Boitempo Editorial, 2007.
- ANDRIOPOULOS, Stefan, Aparições espectrais: o idealismo alemão, o romance gótico e a mídia óptica, Río de Janeiro, Contraponto, 2014.
- ANTELO, Marcela, “El apéndice telefónico”, en *Ciberlegenda*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, Río de Janeiro, 2013.
- ANTELO, Marcela, “El apetito del ojo. De Leonardo da Vinci a la imagen Digital” en *Lecciones Inaugurales*, CID Bogotá, n.5, 2005.
- ANTELO, Marcela, “Cuerpo a cuerpo con Medusa”, *Colofón*, Revista de la Federación Internacional de Bibliotecas de la Orientación Lacaniana, n.33, Buenos Aires, Grama Ediciones, 2013.
- ANTELO, Marcela, “The sound of fear” en *Sound and Music in Film and Visual Media. An Overview*, Continuum Books, Londres-Nueva York, 2009.
- ANTHEIL, George, *Bad Boy of Music*, Nueva York, Doubleday, Doran & Company, Inc, 1945.
- ARASSE, Daniel, *Le détail: pour une histoire rapprochée de la peinture*, París, Flammarion-Père Castor, 1992.
- ARCAND, Bernard, *The Jaguar and the Anteater: Pornography Degree Zero*, Londres, Verso, 1993.
- ARNHEIM, Rudolf, [1931] *Film Essays and Criticism*, Madison, University of Wisconsin Press, 1997.

- ARTAUD, Antonin, *El cine*, Madrid, Alianza, 1994.
- ASTRUC, Alexandre, "Qu'est-ce que la mise en scène?", *Cahiers du cinéma*, n. 100, 1959.
- AUMONT, Jacques, *A imagem*, Campinas, São Paulo, Editora Papirus, 1993.
- AUMONT, Jacques, *El rostro en el cine*, Buenos Aires, Paidós, 1997.
- BAL, Mieke, "Visual Essentialism and the Object of Visual Culture", *Journal of Visual Culture*, t. 2, n. 1, Sage Publications, 2003.
- BALLÓ, Jordi y PEREZ, Xavier, *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*, Barcelona, Anagrama, 1997.
- BALTRUSAITIS, Jurgis, *Anamorfosis. Perspectivas en psicoanálisis*, n. 1, Buenos Aires, 1993.
- BARTHES, Roland, "Le message photographique", *Communications*, n.1, 1961
- BARTHES, Roland, "Saindo do cinema", *Psicanálise e Cinema*, São Paulo, Global editora, 1980.
- BARTHES, Roland, *La Cámara Lúcida*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1995.
- BASSOLS, Miquel, "Società della trasparenza, opacità dell'intimità", *Appunti*, Turín, Scuola Lacaniana di Psicoanalisi del Campo Freudiano, 2014.
- BATAILLE, Georges, [1929-1939] *La conjuración sagrada*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2003.
- BAUDELAIRE, Charles, *Spleen De Paris, Pequeños Poemas En Prosa*, Madrid, Visor Libros, 2013.
- BAZIN, André, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Ediciones Rialp, 1990.
- BAZIN, André, [1944] "Ontología de la imagen fotográfica".
- BELEVÁN, Harry, "The Heirs of Ariadne", Collection Interamer, n. 55, 1997.
- BENJAMIN, Walter, [1936] *Illuminations. Essays and reflections*, Nueva York, Schocken, 1968.
- BENJAMIN, Walter, *Infancia en Berlín hacia 1900*, Buenos Aires, Alfaguara, 1990.
- BENJAMIN, Walter, *Os pensadores*, São Paulo, Abril Cultural, 1983.
- BENJAMIN, Walter, "Pequeña historia de la fotografía", *Discursos Interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, 1989.
- BENTHAM, Jeremy, *Theory of Fictions*, ed. C. K. Ogden, London, Routledge, 2001.

- BERG, Brigitte, "Jean Painlevé: science et fiction. Biographie de Jean Painlevé", *Les indépendants du 1er siècle*, 2004. [http://www.lips.org/bio\\_painleve.asp](http://www.lips.org/bio_painleve.asp). Febrero de 2015.
- BERGER, John, "La pantalla celeste", *La caja. Revista de ensayo negro* n. 3, Buenos Aires, 1993.
- BERGER, John, "Por qué miramos a los animales?", *Mirar*, Barcelona, Ediciones de la Flor, 1998.
- BERGER, John, *Keeping a rendezvous*, Nueva York, First Vintage International Edition, 1992.
- BERGER, John, *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007.
- BERGLER, Edmund, [1934] "The Psycho-Analysis of the Uncanny.", *International Journal of Psychoanalysis* n.15.
- BERNE, Marie, "Non pas cobaye mais vedette: gros plan sur l'animal vivant chez Jean Painlevé", *Studies in French Cinema*, 14:3. <http://dx.doi.org/10.1080/14715880.2014.949451>. Febrero de 2015.
- BLAKE, William, *El matrimonio del cielo y del infierno*, Madrid, Cátedra, 2007.
- BONAZZI, Matteo, Pop porn. Crítica dell'immaginario pornò, Milán, Cappa, 2010.
- BONITZER, Pascal, El campo ciego: Ensayos sobre el realismo en el cine, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2007.
- BORGES, Jorge Luis, *El Hogar*, 1939.
- BORGES, Jorge Luis, "Vindicación de Bouvard y Pécuchet", *Obras Completas*, t. I, Buenos Aires, Sudamericana, 2011.
- BRIOUDE, Mireille, "Varda à fleur de peau. Vieillesse et cinécriture", *Vieillir féminin et écriture autobiographique*, Francia.
- BROOKS, Peter, Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative, Cambridge (Ma), Harvard UP, 1984.
- BRUN, Jean, *Le revê et la machine*, Paris, La Table ronde, 1992.
- BUCI-GLUCKSMANN, Christine, "Entrevista de Jorge Leandro Rosa", *Nada*, n. 13, Lisboa, 2009. <http://www.artecapital.net/entrevista-104-christine-buci-glucksmann>
- BUCI-GLUCKSMANN, Christine, « La folie du voir: une esthétique du virtuel », París, Galilée, 2002.
- BYUNG-CHUL, Han, *La sociedad de la transparencia*, Barcelona, Herder, 2014.

- CAHILL, James Leo, "Anthropomorphism and Its Vicissitudes: Reflections on Homme-sick Cinema", *Screening Nature: Cinema beyond the Human*, Nueva York, Berghahn Books, 2013.
- CAILLOIS, Roger, *Au coeur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965.
- CAILLOIS, Roger, *Le mythe et l'homme*, Paris, Gallimard, 2002.
- CAILLOIS, Roger, "La mante religieuse", *Minotaure* n° 5, Paris: 1934.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Alicia, "El montaje de una ilusión: la play-scene", *Freudiana* n° 17, Barcelona, Escuela Europea de psicoanálisis, 1996.
- CARRABINO, Riccardo, "Extimidad", *Scilicet*, Congreso de Roma, 2006.
- CASSETTI Francesco, *The Lumière Galaxy: Seven key words for the cinema to come*, University of California Press, 2005.
- CASSETTI, Francesco, "Relocation", *The Lumière Galaxy: Seven key words for the cinema to come*, University of California Press, 2005.
- CASSETTI, Francesco, *Eye of the Century: Cinema, Experience, Modernity*, Columbia University Press, 2008.
- CASTLE, Terry, *The Female Thermometer, Eighteenth-Century Culture and the Invention of the Uncanny*, New York, Oxford UP, 1995.
- CATALÀ DOMÈNECH, Josep Maria, *El cine de pensamiento: Formas de la imaginación Tecno-Estética*, Universitat Autònoma de Barcelona, Universitat Jaume I, Universitat Pompeu Fabra, Universitat de Valencia, 2013.
- CÉSAR, Ana Cristina, [1979] "Anônimo", *A teus pés*, São Paulo, Editora Ática, 1999.
- CHION, Michel, "La toile trouée. La parole au cinéma", *Cahiers du cinéma*, Collection Essais, Paris, Éditions de l'Étoile, 1988.
- CHION, Michel, "La voix au cinéma", *Cahiers du cinéma*, Collection Essais, Paris, Éditions de l'Étoile, 1993.
- CHION, Michel, "Un art sonore, le cinéma", *Cahiers du Cinéma*, Colección Essais, 2003.
- CIXOUS, Hélène. "Fiction and Its Phantoms: A Reading of Freud's 'Das Unheimliche'", *New Literary History*, n. 7.3, 1976.
- CLAIR, Jean, *Méduse: contribution à une anthropologie des arts du visuel*, Paris, Gallimard, 1989.
- CONI CAMPOS, Fernando, *Cinema: sonho e lucidez*, Rio de Janeiro, Azougue Editorial, 2003.

- CONNER, Lynner y GILLIS-KRUMAN, Susan, *The Early Modern Project Development Team, Pittsburgh*, University of Pittsburgh, 1996.  
<http://www.pitt.edu/~gillis/dance/loie.html>.
- COPJEC, Joan, "The Orthopsychic Subject: Film Theory and the Reception of Lacan", *Film and Theory: An Anthology*, ed. Stam, R, y MILLER, T., Oxford, Blackwell, 2000.
- CORTADE, Ludovic, y LAPIDUS, Roxanne, "Le Cinéma du diable: Jean Epstein and the Ambiguities of Subversion", *SubStance*, t. 34, n. 3, 2005.
- CRARY, Jonathan, *Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna*, Madrid, Akal, 2008.
- CRARY, Jonathan, *Técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*, Murcia, Ad Literam, Cendeac, 2008.
- CRITCHLEY, Simon, *Muy poco... casi nada. Sobre el nihilismo contemporáneo*, Barcelona, Marbot, 2007.
- CRUZ, Coral, *Imágenes narradas. Cómo hacer visible lo invisible en un guión de cine*, Barcelona, Laertes, 2014.
- CUSHMAN, Jeremy, "The Insect Technics of Rhetoric: Review of Jussi Parikka's *Insect Media*", *Enculturation. A Journal of rhetoric, writing and Culture*, octubre, 2010.  
<http://enculturation.net/insect-technics>.
- DA VINCI, Leonardo, [1483-1518] *Codex Atlanticus*.
- DA VINCI, Leonardo, *Notas de cocina de Leonardo da Vinci. La afición desconocida de un genio*, Temas de Hoy, Buenos Aires, 2002.
- DA VINCI, Leonardo, *Tratado de pintura*, Madrid, Akal, 2007.
- DANEY, Serge, « Persévérance », *Entretien avec Serge Toubiana*, París, P.O.L., 1994.
- DE DUVE, Thierry, "Five remarks on aesthetic judgement", *Umbr(a), A Journal of the Unconscious* n. 1, Buffalo, Nueva York, 1999.
- DE DUVE, Thierry, "How Manet's 'A Bar at the Folies-Bergère' is constructed", *Critical Inquiry*, v. 25, n. 1. 1998.
- DE LA METTRIE, Julien Offroy, [1745] *Discurso sobre la felicidad*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2005.
- DE LA METTRIE, Julien Offroy, [1748] *L'Homme-Machine*, París, Denoël/Gonthier, 1981.
- DELEUZE, Gilles, *La lógica de la sensación*, Madrid, Arena Libros, 2009.
- DELEUZE, Gilles, *La imagen-tiempo, Estudios sobre Cine*, 2, Barcelona, Paidós, 1986.

- DELEUZE, Gilles, "Nietzsche, pensador nómada", *La caja. Revista de ensayo negro*, n. 3, Buenos Aires, 1993.
- DELEUZE, Gilles, *Foucault*, Barcelona: Paidós, 1987.
- DEPELSENAIRE, Yves, "O Cinema e o Mito", *Agente digital* n. 6, Salvador, EBP Seção Bahia, Brasil, 2010.
- Diccionario de la Lengua Española*, t. I, Madrid, Real Academia Española, 1992.
- DIDEROT, Denis, "Carta sobre los ciegos para uso de los que ven", Valencia, Fundación Once y Editorial Pre-Textos, 2002.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, col. Les temps des images, París, Gallimard, 2007.
- DOANE, Mary Ann, "The Close-Up: Scale and Detail in the Cinema", *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, Brown University, 2003.
- DOLAR, Mladen, *Una voz y nada más*, Buenos Aires, Manantial, 2007.
- DOOLITTLE, Hilda, [1933] "Adendo", *Por amor a Freud*, edición digital, Río de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2012.
- DOUCHET, Jean, "Mizoguchi: la réflexion du désir", *Cahiers du cinéma* n. 463, 1993.
- DOYLE, Arthur Conan, *La melena del león en El Archivo de Sherlock Holmes*, Madrid, Nowtilus, 2010.
- DUBOST, Matthieu, *La tentation pornographique. Réflexions sur la visibilité de l'intime*, París, Ellipses, Marzo 2015.
- ECKHARD, Petra, *Chronotopes of the Uncanny: Time and Space in Postmodern New York novels: Paul Auster's "City of Glass" and Toni Morrison's "Jazz"*, Lettre, Verlag, Bielefeld, 2014.
- EISENSTEIN, Serguéi, *Au-delà des étoiles*, París, Union Général d'Éditions, 1974.
- EISENSTEIN, Serguéi, *El sentido del cine*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 1974.
- EISENSTEIN, Serguéi. *Film Form: Essays in Film Theory*, t. Jay Leyda, San Diego, Harcourt, 1949.
- EPSTEIN, Jean, *Bon jour, cinéma*, París, La Sirène, 1921.
- EPSTEIN, Jean, [1921-1953] *Écrits sur le cinéma*, v. 2. París, Seghers, 1975.
- EPSTEIN, Jean, *El cine del diablo*, Buenos Aires, Cactus, 2014.
- EPSTEIN, Jean, "Magnification and other Writings", *October* 3, tr. Stuart Liebman, Massachusetts, MIT Press, 1977.
- ETTEDGUI, Peter, "Entrevista a Stuart Dryburgh", *Directores de Fotografía. Cine*, Barcelona, Océano, 1999.

- EUSTACHE, Jean, AJION, Jean-François, « La rue s'allume. Projet de film », *Les Cahiers du Cinéma*, n.330, París, diciembre, 1981.
- FABER, Monika, "The Face under the Magnifying Glass", Object: Photo. Modern Photographs from The Thomas Walther Collection 1909-1949. An Online Project of The Museum of Modern Art New York, The Museum of Modern Art, 2014. <http://www.moma.org/interactives/objectphoto/assets/essays/Faber.pdf>
- FERRER, Christian, "La curva pornográfica. El sufrimiento sin sentido y la tecnología", Dossier Mercados de la carne/1, *Artefacto. Pensamientos sobre la técnica*, n.5, Buenos Aires, 2003-2004.
- FLAUBERT, Gustave, *Bouvard y Pécuchet*, Barcelona, Maxi-Tusquets, 1999.
- FLAUBERT, Gustave, *Diccionario de las ideas recibidas*, México, Editorial Verde Halago, 2010.
- FONTCUBERTA, Joan, *Photobolsillo*, Barcelona, La Fábrica, 2014.
- FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas*. Madrid, Siglo Veintiuno, 1997.
- FOUCAULT, Michel, *Prefacio a la transgresión*, Buenos Aires, Catálogos, 1993.
- FREUD Sigmund, Minutes (II) de la Société Psychanalytique de Vienne, Gallimard, París, 1978.
- FREUD Sigmund, *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1973.
- FREUD, Sigmund, [1896] "Carta 52", (6 de diciembre de 1896) en *Obras completas*, t. I. Buenos Aires, Amorrortu, 2007.
- FREUD, Sigmund, [1896] "La etiología de la histeria", *Obras Completas*, t. I. Madrid, Biblioteca Nueva, 1973.
- FREUD, Sigmund, [1897] "Proyecto de una psicología para neurólogos", *Obras completas*, t. I, Madrid, Biblioteca Nueva, 1973.
- FREUD, Sigmund, [1900] "La interpretación de los sueños", *Obras Completas*, t. I, Madrid, Biblioteca Nueva, 1973.
- FREUD, Sigmund, [1905] "Tres ensayos para una teoría sexual", *Obras completas*, t. II, Madrid, Biblioteca Nueva, 1973.
- FREUD, Sigmund, [1906] "El delirio y los sueños en la "Gradiva", de W. Jensen", *Obras completas*, t. II, Madrid, Biblioteca Nueva, 1973.
- FREUD, Sigmund, [1908] "Teorías sexuales infantiles", *Obras completas*, t. II, Madrid, Biblioteca Nueva, 1973.
- FREUD, Sigmund, [1910] "Concepto psicoanalítico de las perturbaciones psicógenas de la visión", *Obras completas*, t. II, Madrid, Biblioteca Nueva, 1973.

- FREUD, Sigmund, [1910] “Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci”, *Obras completas*, t. II, Madrid, Biblioteca Nueva, 1973.
- FREUD, Sigmund, [1912] “Consejos al médico en la iniciación del tratamiento psicoanalítico”, en *Obras completas*, t. II, Madrid, Biblioteca Nueva, 1973.
- FREUD, Sigmund, [1913-1914] “El “Moisés” de Miguel Ángel”, *Obras completas*, t. II, Madrid, Biblioteca Nueva, 1973.
- FREUD, Sigmund, [1914] “Historia del movimiento psicoanalítico”, *Obras completas*, t. II, Madrid, Biblioteca Nueva, 1973.
- FREUD, Sigmund, [1914] “Introducción al narcisismo”, *Obras completas*, t. II, Madrid, Biblioteca Nueva, 1973.
- FREUD, Sigmund, [1915] “Las pulsiones y sus destinos”, *Obras Completas*, t. II, Madrid, Biblioteca Nueva, 1973.
- FREUD, Sigmund, [1914-1915] “Nosotros y la muerte”, *Revista Freudiana* n° 1, EEP, Barcelona, 1991.
- FREUD, Sigmund, [1919] “Lo siniestro”, *Obras Completas*, t. III, Madrid, Biblioteca Nueva, 1973.
- FREUD, Sigmund, [1920-1921] “Psicología de las masas y análisis del yo”, *Obras Completas*, t. III, Madrid, Biblioteca Nueva, 1973.
- FREUD, Sigmund, [1922] “La cabeza de Medusa”, *Obras Completas*, t. III, Madrid, Biblioteca Nueva, 1973.
- GARCIA, Célio, *Cinematicidade*. <http://goo.gl/iieOXQ>
- GEDULD, Harry M. (ed.), *Los escritores frente al cine*, tr. Isabel Villena, Madrid, Fundamentos 1997.
- GIRAUD, Thérèse, *Cinéma et technologie*, Presses Universitaires de France, 2001.
- GODARD, Jean-Luc, [1984-1998] *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, t. 2, Cahiers du cinéma, París, Éditions de l'Étoile, París, 1998.
- GOMBRICH, E. H., “Moment and Movement in Art”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXVII, The Warburg Institute, 1964.  
<http://www.jstor.org/stable/750521>. Junio de 2015
- GOMEZ, Karoline, “9 mulheres que estão revolucionando a indústria da pornografia”, *M de Mulher*, Brasil. Mayo de 2015. <http://m.mdemulher.abril.com.br/amor-e-sexo/m-trends/mulheres-que-estao-revolucionando-a-industria-da-pornografia>. Junio de 2015.
- GUIMARÃES ROSA, João, “Aletria e Hermenêutica”, *Tutaméia (terceiras estórias)*, 6ª ed., Río de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.



- GUINZBURG, Carlo y DAVIN, *Anne*, "Morelli, Freud and Sherlock Holmes: Clues and Scientific Method", *History Workshop* n° 9, Oxford University Press, Spring, 1980.
- GUNNING, Tom, "An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the Incredulous Spectator", *Art and Text* n° 34, 1989.
- GUNNING, Tom, "The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-garde." Reprinted From: *Wide Angle*, v. 8, n. 3/4, Fall, 1986.
- GUNNING, Tom, "'Primitive' Cinema: A Frame-up? or the Trick's on Us.", *Cinema Journal*, 28.2, 1989.
- GUNNING, Tom, "Fritz Lang calling: the telephone and the circuits of modernity" en *Allegories of Communication: Intermedial Concerns from Cinema to the digital*, FULLERTON, John, OLSSON, Jan, (eds.) Stockholm Studies in Cinema, n.4, Roma, John Libbey Publishing, Roma, 2004.
- HANAWAY, Cleo, *Roll Away the Reel World: James Joyce and Cinema*. Cork, Irlanda, Cork UP, 2010.
- HEGEL, G. W. F., *Fenomenología del espíritu*. tr. Wenceslao Roces, México-España, Fondo de Cultura Económica, 1985.
- HERMETES, Hermínio Reis Martins, *Tecnociência e cultura: Ensaio sobre o tempo presente*, Estação Liberdade, São Paulo, 1998.
- HIDALGO, Santiago, *Compte rendu, Cinémas: Revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, t. 21, n° 1, 2010.  
<http://id.erudit.org/iderudit/1005635ar>
- HILLAIRET, Prosper, « L'Inhumaine, L'Herbier, Canudo, et le synthèse des arts », *Marcel L'Herbier: l'art du cinéma*, Paris, Association française de la recherche sur l'histoire du cinéma, 2007.
- HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus, *El hombre de la arena*, Palma de Mallorca, Editorial Olañeta, 2001.
- HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus, *El niño extraño. Lo siniestro*, Buenos Aires, Editorial Argonauta, 2003.
- HUME, David, *Of the Standard of Taste and Other Essays*, Nueva York, Library of Liberal Arts, 1965.
- HUXLEY, Aldous, *Las puertas de la percepción. Cielo e infierno*, Barcelona, Edhasa, 2009.
- INDART, Juan Carlos, "Del acto sintomático al acto", *Acto e interpretación*. Buenos Aires, Manantial, 1984.
- JAY, Martin, "Forcefields: The Uncanny Nineties", *Salmagundi*, N° 20-29, 1995.

- JAY, Martin, Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX, Akal, 2007.
- JENSEN, Wilhem, [1903] *Gradiva, una fantasía pompeiana*, Río de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1987.
- JENTSCH, Ernst, "On the Psychology of the Uncanny", *Angelaki*, Vol. 2, Issue 1, trad.: Roy Sellars, Oxford, 1906.
- JONES, Ernest, *The life and work of Sigmund Freud*, t. 2, Nueva York, Basic Books, 1953-1957.
- KIRBY, Lynne, *Parallel Tracks: The Railroad and Silent Cinema*, Duke UP, 1997.
- KOHLER, Richard, "The Big Screens", *Sight & Sound*, Vol. 24, n° 3, 1955.
- KOYRÉ, Alexandre, "Une expérience de mesure", *Études d'histoire de la pensée scientifique*, París, Gallimard, 1973.
- KOYRÉ, Alexandre, [1948] *Pensar la ciencia*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1994.
- KOYRÉ, Alexandre, *Études d'histoire de la pensée scientifique*, París, PUF, 1966.
- L'HERBIER, Marcel. « L'Inhumaine » et « Les Arts décoratifs », *quotidien Comoedia*, París, 1925. [http://www.eclairages.eu/L-inhumaine-et-les-Arts-decoratifs\\_a840.html](http://www.eclairages.eu/L-inhumaine-et-les-Arts-decoratifs_a840.html)
- LACAN, Jacques, *Intervenciones y textos*, Buenos Aires, Manantial, 2007.
- LACAN, Jacques, *Lacan regarde le cinéma, le cinéma regarde Lacan*, Col. rue Huysmans, París, 2011.
- LACAN, Jacques, [1966] *Escritos 1*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2014.
- LACAN, Jacques, *Escritos 2*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2013.
- LACAN, Jacques, *Otros escritos*, Buenos Aires, Paidós, 2004.
- LACAN, Jacques, "Conférences et entretiens dans des universités nord-américaines", *Scilicet*, n° 6/7, París, 1976.
- LACAN, Jacques, [1946] "Acerca de la causalidad psíquica", *Escritos 1*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2012.
- LACAN, Jacques, [1948] "La agresividad en psicoanálisis", *Escritos 1*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2014.
- LACAN, Jacques, [1949] "El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica", *Escritos 1*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2014.
- LACAN, Jacques, [1951] "Intervención sobre la transferencia", *Escritos 1*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2014.

- LACAN, Jacques, [1953] “Función y campo de la palabra y el lenguaje en el inconsciente”, *Escritos 1*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2014.
- LACAN, Jacques, [1958] “La dirección de la cura y los principios de su poder”, *Escritos 2*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2013.
- LACAN, Jacques, [1960] “Ideas directivas para un congreso sobre la sexualidad femenina”, *Escritos 2*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2013.
- LACAN, Jacques, [1960] “*Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano*”, *Escritos 2*, Siglo Veintiuno, 2013.
- LACAN, Jacques, [1963] “Kant con Sade”, *Escritos 2*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2013.
- LACAN, Jacques, [1980] “Séminaire Lumière! Le Malentendu”, *Ornicar? n° 22/23*, Lyre, París, Navarin, 1981.
- LACAN, Jacques, [1953-1954] *El Seminario, Libro 1 “Los escritos técnicos de Freud”*, cap. VII, Buenos Aires, Paidós, 1981.
- LACAN, Jacques, [1954-1955] *El Seminario, Libro 2*, “El Yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica”, Buenos Aires, Paidós, 2004.
- LACAN, Jacques, [1956-1957] *El Seminario, Libro 4*, “La relación de objeto”, Buenos Aires, Paidós, 2008.
- LACAN, Jacques, [1959-1960] *El Seminario, Libro 7*, “*La ética del psicoanálisis*”, Buenos Aires, Paidós, 1988.
- LACAN, Jacques, [1960-1961] *El Seminario, Libro 8*, “La transferencia”, Buenos Aires, Paidós, 2015.
- LACAN, Jacques, [1962-1963] *El Seminario, Libro 10*, “*La angustia*”, Buenos Aires, Paidós, 2006.
- LACAN, Jacques, [1964-1965] “*El seminario, Libro 11*, Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis”, Buenos Aires-Barcelona, Paidós, 2013.
- LACAN, Jacques, [1965-1955] *El seminario, Libro 13*, « L'objet de la psychanalyse », inédito.
- LACAN, Jacques, [1968-1969] *El Seminario, Libro 16*, “De un Otro al otro”, Buenos Aires, Paidós, 2008.
- LACAN, Jacques, [1969-1970] *El seminario, Libro 17*, “El reverso del psicoanálisis”, Buenos Aires, Paidós, 1992.
- LACAN, Jacques, [1972-1973] *El Seminario, Libro 20*, “*Aún*”, Buenos Aires, Paidós, 1981.
- LACAN, Jacques, [1975] *El Seminario, Libro 22*, “*R.S.I.*”, inédito.

- LACAN, Jacques. "Prefacio a la edición inglesa del Seminario 11", *Otros Escritos*, Buenos Aires, Paidós, 2014.
- LACAN, Jacques. "Sur l'assassin musicien", *Lacan regarde le cinéma, le cinéma regarde Lacan*, París, Col. rue Huysmans, 2011.
- LAURENT, Eric, en MILLER, J.-A. y LAURENT, E., [1996-1997] *El Otro que no existe y sus comités de ética*, Buenos Aires, Paidós, 2005.
- LAWRENCE, Amy, *Echo and Narcissus: Women's Voices in Classical Hollywood Cinema*, Berkeley, University of California Press, 1991.
- LAWTON, Graham, *Nature inventions. Life's Top 10 Greatest Inventions*. NewScientist.com, 2005. <https://www.newscientist.com/article/dn9951-top-10-lifes-greatest-inventions/>. Febrero de 2015.
- LAWRENCE, Amy, *Women's Voices in Classical Hollywood Cinema*, Los Angeles, University of California Press, 1991.
- LÉGER, Fernand [1927] *The Later Years*, Londres, Prestel-Verlag, 1988.
- LÉGER, Fernand, "À propos du cinéma", *Lever de rideau sur Fernand Léger*, Lausanne, Éditions Favre, 2007.
- LÉGER, Fernand, "L'esthétique de la machine, l'ordre géométrique et le vrai", *Fonctions de la peinture*, París, Éditions Gonthier, 1965, reed. Folio Gallimard, 1997.
- LÉGER, Fernand, [1922] "Essai sur la valeur plastique du film d' Abel Gance, La Roue", *Lever de rideau sur Fernand Léger*, Ginebra, Favre, 2007.
- LENMAN, Robin, y NICHOLSON, Angela, *The Oxford Companion to the Photograph*, Oxford University Press, 2006.
- LIM, Dennis, "Where most documentaries prize clarity, this one attests to the power of estrangement", *The New York Times: The Merger of Academia and Art House*, 31 de agosto de 2012. [http://www.nytimes.com/2012/09/02/movies/harvard-filmmakers-messy-world.html?pagewanted=all&\\_r=1&pagewanted=print](http://www.nytimes.com/2012/09/02/movies/harvard-filmmakers-messy-world.html?pagewanted=all&_r=1&pagewanted=print)
- LOWE, Donald M., *Historia de la percepción burguesa*, Buenos Aires, Corregidor, 2005.
- LUCANO, Farsalia, [1592] *Biblioteca digital hispánica*. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000095011&page=1> Última visita el 10 de julio de 2015.
- LUTTERBACH HOLCK, A., "La inhumanidad femenina", *Opacidades del síntoma, ficciones del fantasma*, Buenos Aires, Grama, 2009.
- MACHADO, Arlindo. *Máquina e Imaginário: O desafio das Poéticas Tecnológicas*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2001.
- MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & Pós-cinemas*. São Paulo, Papiрус, 2011.

- MADELEIN, Christophe; BORGHART, Pieter, "The Return of the Key: The Uncanny in the Fantastic", *Image & Narrative*, Online Magazine of the Visual Narrative, 2003.
- MAGNY, Joël, « Le point de vue. Du regard du cinéaste à la vision du spectateur », *Les petits cahiers*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2001.
- MANDELBAUM, Jacques, *Voir tout Jean Eustache, romantique cruel*, Centre Pompidou, Paris, 2006.  
[http://www.lemonde.fr/cinema/article/2006/12/12/retrospective-voir-tout-jean-eustache-romantique-cruel\\_844753\\_3476.html#WwAwkxKT3GFmA1UJ.99](http://www.lemonde.fr/cinema/article/2006/12/12/retrospective-voir-tout-jean-eustache-romantique-cruel_844753_3476.html#WwAwkxKT3GFmA1UJ.99)
- MARKS, Laura, "Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses", *The skin of the film*. Londres, Duke University Press, 2000.
- MARX, Karl, *Manuscritos económicos y filosóficos de 1844*, Buenos Aires, Editorial Cartago, 1984.
- MASOTTA, Oscar, "El psicoanálisis ante la pornografía", *Virtualia* n° 7, Escuela de la Orientación Lacaniana, Buenos Aires, 2003.  
<http://virtualia.eol.org.ar/007/default.asp?notas/omasotta-01.html>. Octubre de 2014.
- MASOTTA, Oscar, *La historieta en el mundo moderno*, Barcelona, Paidós Studio, 1982.
- MASSCHELEIN, Anneleen, "A Homeless Concept: Shapes of the Uncanny in Twentieth-Century Theory and Culture", *Image & Narrative* Issue 5, 2003.
- MASSCHELEIN, Anneleen, *The Unconcept: the Freudian uncanny in late-twentieth-century theory*, Nueva York, Suny Press Series, 2011.
- MENDOLA, Raphael, "La Modernité cinématographique: Mise en scène de l'image et nouveau point de vue", *La Jetée*, Clermont-Ferrand, Enero, 2011.  
[http://www.clermont-filmfest.com/03\\_pole\\_regional/lyceens10/blowup/img/mendolla.pdf](http://www.clermont-filmfest.com/03_pole_regional/lyceens10/blowup/img/mendolla.pdf). Junio de 2015.
- MÉRIGOT, Bernard, « L'inquiétante étrangeté : Note sur l'Unheimliche », *Littérature* N° 8, 1972.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *El mundo de la percepción. Siete conferencias*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Lo visible y lo invisible*, tr. J. Escudé, Buenos Aires, Nueva Visión, 2010.
- MILLER, Jacques-Alain, *Imágenes y miradas*, Buenos Aires, E.O.L., 1994.
- MILLER Jacques-Alain, *Lo real y el sentido*, Buenos Aires, Colección Diva, 2003.

- MILLER, Jacques Alain, *Extimidad*, Buenos Aires, Paidós, 2008.
- MILLER, Jacques Alain, "Sobre Avatar", *Le Point*, 2010.
- MILLER, Jacques Alain, "Mi chica y yo. Acerca de la elección de objeto erótico en el hombre", *Página 12*, Buenos Aires, Octubre de 2009.  
<http://www.pagina12.com.ar/diario/psicologia/9-132672-2009-10-01.html>
- MILLER, Jacques Alain, *Introducción a la clínica lacaniana*. Conferencias en España. Barcelona, ELP, 2007.
- MILLER, Jacques-Alain "Did you say bizarre?", *La Maison Française*, New York University, 1999.
- MILLER, Jacques-Alain, "Extimité", *Lacanian theory of discourse*, New York University Press, 1994.
- MILLER, Jacques-Alain, "Jacques Lacan y la voz", *Freudiana*, Escuela Europea de Psicoanálisis de Catalunya, Barcelona, 1997.
- MILLER, Jacques-Alain, "La fuga del sentido", *Lo real y el sentido*, Buenos Aires, Colección Diva, 2003.
- MILLER, Jacques-Alain, "La máquina panóptica", *Matemas I*, Buenos Aires, 1991.
- MILLER, Jacques-Alain, "Las cárceles del goce", *Imágenes y miradas*, Buenos Aires, E.O.L., 1994.
- MILLER, Jacques-Alain, "La voz: entre goce y semblante", en *Escansiones en la enseñanza de Lacan*. La Orientación Lacaniana. Departamento de Psicoanálisis de París VIII, inédito, 1982,
- MILLER, Jacques-Alain, *A erótica do tempo*. Rio de Janeiro, Colección Latusa, Escola Brasileira de Psicanálise, 2000.
- MILLER, Jacques-Alain, "Representaciones de la imagen del cuerpo en el arte", *Introducción a la clínica lacaniana*. Conferencias en España, Barcelona, Elp-Rba, 2006.
- MILLER, Jacques-Alain, [1995] "Dall'immagine allo sguardo", *La Psicoanalisi. Rivista del campo freudiano* n° 40, Roma, Astrolabio, 2006.
- MILLER, Jacques-Alain, "Nada es más humano que el crimen", *Virtualia* n° 18, Escuela de Orientación Lacaniana, Buenos Aires, 2008.
- MILLER, Jacques-Alain, [1989] *Los divinos detalles*, Buenos Aires, Paidós, 2010.
- MOREL, Jean-Paul, *Lever de rideau sur Fernand Léger*, Ginebra, Éditions Favre, 2007.
- MORLOCK, Forbes, "Doubly Uncanny. An Introduction to 'On the Psychology of the Uncanny'", *Angelaki* n°2, 1995.

- MORRISSEY, Priska, « Naissance et premiers usages du zoom », *Positif* n° 564, 2008.
- MULVEY, Laura, “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, *Screen*, v. 16, n° 3, 1975.
- MULVEY, Laura, “Afterthoughts on ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’ inspired by King Vidor’s *Duel in the Sun*”, *Visual and Other Pleasures*, Londres, The Macmillan Press Ltd., 1989.
- NABOKOV, Vladimir, *El ojo*, Barcelona, Anagrama, 1999.
- NAVARRO, Antonio José, *La nueva carne. Una estética perversa del cuerpo*, Madrid, Valdemar, 2002.
- NIETZSCHE, Frédéric, *La Généalogie de la morale*, tr. Henri Albert, París, Mercure de France, 1990.
- OUBIÑA, David, *Una juguetería filosófica. Cine, cronofotografía y arte digital*, Buenos Aires, Manantial, 2009.
- OTONI, Fernanda, “No escurinho do cinema”, em *@gente*, Revista Digital de Psicanálise, n. 6, Salvador, 2009.  
[http://www.institutopsicanalisebahia.com.br/agente/05/agente\\_digital\\_05.pdf](http://www.institutopsicanalisebahia.com.br/agente/05/agente_digital_05.pdf)
- O’TOOLE, Laurence, *Pornocopia. Porn, Sex, Technology and Desire*, Londres, Serpent’s Tail, 1998.
- ORRELLS, Daniel, “Rocks, Ghosts and footprints: Freudian Archaeologies”, *Pompeii in the Public Imagination from Its Rediscovery to Today*, Classical Presences, Nueva York, Oxford University Press, 2011.
- ORTEGA Y GASSET, José, *El Espectador*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1943.
- PACI, Viva, “La Persistence des Attractions”, *Cinema & Cie*, n° 3, Université de Montréal, Fall, 2003.
- PALOMERA, Vicente, *Una voz que sonoriza la mirada*, 28 de mayo de 2007.  
<http://goo.gl/ty5u93>
- PARK, Malcolm, 2000.  
[http://www.getty.edu/art/exhibitions/manet\\_bar/looking\\_glass.html](http://www.getty.edu/art/exhibitions/manet_bar/looking_glass.html)  
[http://www.getty.edu/art/exhibitions/manet\\_bar/bar\\_diagram.html](http://www.getty.edu/art/exhibitions/manet_bar/bar_diagram.html)
- PÉREZ, Rolando, “Severo Sarduy on Galileo, Kepler, Borromini, and the Coded Language. Of the Anamorphic Image”, Hunter College—CUNY, Dept. of Romance Languages.
- POE, Edgar Allan, *El escarabajo de oro*, Madrid, Nivola, 2007.
- POIZAT, Michel, *Vox populi, vox Dei*, París, Métailié, 2001.

- PONZO, Mario, [1911] "Certain Psychological Observations Made During Motion Picture Screenings", Italia en *Permanent Seminar on Histories of Film Theories*. <http://filmtheories.org/certain-psychological-observations-made-during-motion-picture-screenings-ponzo-mario-italy-1911/>
- PRECIADO, Beatriz, "Farmacopornografía", *Testo Yonqui*, Madrid, Espasa, 2008, *El País*.  
[http://elpais.com/diario/2008/01/27/domingo/1201409559\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2008/01/27/domingo/1201409559_850215.html).  
Enero de 2015.
- PROUST, Marcel, *En Busca del tiempo perdido (v. 3): El mundo de Guermantes*, Madrid, Alianza Editorial, 1998.
- PUCCI Giuseppe *Mare Internum, Archeologia e culture del mediterraneo*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2012.
- PUCCI, Giuseppe, "Cadaveri eccellenti: le vittime di Pompei nell'immaginario moderno", *Mare Internum, Archeologia e culture del mediterraneo*, Año 4, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2012.
- QUENEAU, Raymond, "Prefacio" de FLAUBERT, Gustave, *Bouvard y Pécuchet*, Dalkey Archive Press, 2005.
- RECALCATI, Massimo, *Las tres estéticas de Lacan (Psicoanálisis y arte)*, Buenos Aires, Ediciones del Cifrado, 2006.
- REGNAULT, François, "Pequeña nota sobre una anamorfosis de Shakespeare", *Perspectivas en psicoanálisis*, N° 1, 1993.
- REIS MARTINS, Hermínio, "El hombre, dios de los artefactos", en *Tecnociência e cultura: Ensaio sobre o tempo presente*, São Paulo, Estação Liberdade, 1998.
- REJÓN DE SILVA, Diego Antonio, *El Tratado de la pintura por Leonardo da Vinci*, Madrid, Imprenta Real, 1827.
- ROBBE-GRILLET, Alain, "Um Roland Barthes a mais", *Roland Barthes artista amador*, Coleção Romaric Sulger Buel, Río de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 1995.
- RONELL, Avital, *The Telephone Book: Technology, Schizophrenia, and Electric Speech*, University of Nebraska Press, 1991.
- ROSSET, Clément, [1939] *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*, Río de Janeiro, José Olympio Editora, 2008.
- ROYLE, Nicholas, *The Uncanny*, New York, Routledge Press, 2003.
- RUGO, Daniele, [2012] "Contrapuntal Close-up: The Cinema of John Cassavetes and the Agitation of Sense", *Film-Philosophy*. <http://www.film-philosophy.com/index.php/f-p/article/view/270>.  
Noviembre de 2014.



- SADOUL, Georges, [1949] *Historia del cine mundial, desde los orígenes*, México-Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2004.
- SAINT-JEVIN, Alexandre, “D’ une toile à une autre: d’ Alberti au virtuel lacanien”, *Réel-Virtuel I*, Textures du numérique, 2010.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *Luis Buñuel*, Madrid, Cátedra, 2004.
- SARDUY, Severo, *Ensayos generales sobre el barroco*, Argentina, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- SARDUY, Severo, *Obra Completa*, t. II, Madrid, Allca XX, 1999.
- SAUVAGNAT, François, « Twitter, impuissance et diableries: l’inquiétant étrangeté aujourd’hui », Paris, ECF. <http://www.causefreudienne.net/twitter-impuissance-et-diaableries-linqu>. Marzo 2014. Septembre 2009.
- SCEMAMA, Céline, Histoire (s) du cinéma de Jean-Luc Godard. La force faible d’un art, Paris, L’Harmattan, 2006.
- SHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph, *Filosofía del arte*, Madrid, Editorial Tecnos, 2006.
- SCHOR, Naomi, Reading in Detail: Aesthetics and the Feminine, Nueva York, Methuen, 1987.
- SENGISSEN, Paul, [1971] « Interview avec Jean Renoir », *Les Artisans de la médiation*, Office.
- SHAKESPEARE, William, *Ricardo II*, Madrid, Catedra, 2005.
- SIBILIA, Paula, *O show do eu. A intimidade como espetáculo*, Río de Janeiro, Nova fronteira, 2008.
- SOBCHACK, Vivian, The Address of the Eye: A phenomenology of Film Experience, Princeton University Press, 1992.
- SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*, (1972) Buenos Aires, Alfaguara, 2006.
- SOURIAU, Étienne, “L’Univers filmique et l’art animalier”, Sorbonne, 1956.
- STEVENS, Wallace, The Man with the Blue Guitar
- TEIXEIRA, Antônio M. R., “Do bom uso da besteira na experiência psicanalítica”, *Ágora*, t. V, nº 2 Río de Janeiro, jul-dic 2002.
- TEIXEIRA, Antônio. “De uma liberdade insuportável. Reflexões acerca de ‘Kant com Sade’”, *Almanaque*, nº6, Belo Horizonte, 2001.  
<http://www.institutopsicanalise-mg.com.br/psicanalise/publicacoes/almanaque6.htm#deuma>. Agosto de 2004.
- CASTLE, Terry, *The Female Thermometer, Eighteenth-Century Culture and the Invention of the Uncanny*, New York, Oxford UP, 1995.

- THÉVOZ, Michel, *Le corps peint*, Ginebra, Skira, 1984.
- TRUFFAUT, François, "En avoir plein la vue", *Cahiers du Cinéma*, 1953.
- TYLSKI, Alexandre, « Dans le sens des toiles », *Dossier Cinéma & peinture*, Paris, Cadrages Éditions, 2001.  
<http://www.cadrage.net/dossier/cinemapeinture/cinemapeinture.html>. Febrero de 2015.
- VALÉRY, Paul, "L'Idée fixe", Paris, Gallimard, 1946.
- VAN HOORDE, Hubert, « 'Das Unheimliche' et la dépersonnalisation, quelques notes en guise de rapport préliminaire », *Quarto* n° 25, Bélgica, 1986.
- VASSE, Denis, *El ombligo y la voz*, Buenos Aires, Amorrortu, 1977.
- VERNANT, Jean-P., *La mort dans les yeux, Figures de l'Autre en Grèce ancienne*, Paris, Hachette, Pluriel, 1998.
- VERNANT, Jean Pierre, *O Universo, os Deuses, os Homens*, São Paulo, Companhia das Letras, 2000.
- VERTOV, Dziga, "Nous", *Cahiers du cinéma* n° 220-221, mayo-junio, Paris, 1970.
- VIDLER, Anthony, *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1992.
- VIEIRA, Marcus André, "A inquietante estranheza, do fenômeno à estrutura", *Latusa* n. 4, Rio de Janeiro, EBP-Rio e Contra Capa, 1999.
- VIVES, Jean-Michel, « Pulsion invocante et destins de la voix », *Insistance*.  
[http://www.insistance.org/news/42/72/Pulsion-invocante-et-destins-de-la-voix/d,detail\\_article.html](http://www.insistance.org/news/42/72/Pulsion-invocante-et-destins-de-la-voix/d,detail_article.html). Junio de 2015.
- VIVES, Jean-Michel, "L'inquiétante étrangeté de la voix ou la voix du loup", *Revista digital de Olivier Douville*.  
<https://sites.google.com/site/olivierdouvilleofficiel/articles/l-inquietante-etrangete>. Junio de 2015.
- VV.AA., Lomillos, Miguel A., "Los animales y el cine", *Transit: Cine y otros desvíos*, Barcelona, 2013. <http://cinentransit.com/especial-animales-y-cine/>
- VV.AA., Lomillos, Miguel A., *Jean Eustache, El cine imposible*, Cantabria, Shangrila Ediciones, 2010.
- VV.AA., *Les Temps modernes*, 1961.  
[http://aejcpp.free.fr/articles/merleau\\_ponty\\_par\\_lacan.htm](http://aejcpp.free.fr/articles/merleau_ponty_par_lacan.htm)
- VV.AA., *Le diable probablement*, *Révue Politique*, n° 2, Paris, 2010.  
<http://www.lediableprobablement.com/numeros/02.html>. Febrero de 2015.

- WACHTEL, Edward, *Leonardo*, t. 26, n° 2, "The First Picture Show. Cinematic Aspects of Cave Art", MIT Press, 1993.  
<http://www.jstor.org/discover/10.2307/1575898?uid=2&uid=4&sid=21105317677233>
- WAJCMAN Gérard, *Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime*, Éditions Verdier, París, 2004.
- WAJCMAN, Gérard, "La casa, lo íntimo y lo secreto", *Las tres estéticas de Lacan (Psicoanálisis y arte)*, Buenos Aires, Ediciones del Cifrado, 2006.
- WAJCMAN, Gérard, "Léonard da Vinci, cinq cents ans après", *Études d'histoire de la pensée scientifique*, París, PUF, 1966.
- WAJCMAN, Gérard, *El ojo absoluto*, Buenos Aires, Manantial, 2011.
- WAJCMAN, Gérard, "La regla de juego, testimonios de encuentros con el Psicoanálisis, un avance", *Consecuencias* n° 1, Buenos Aires, abril, 2008.  
<http://goo.gl/fE4WQ>
- WEBER, Samuel, *The Legend of Freud*, Stanford, Stanford UP, 2000.
- WISNIK, Jose Miguel, *O som e o sentido. Uma outra história das músicas*, São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- WOOD, Christopher S., *Dromenon, Common Knowledge*, Duke University Press, 2012.
- WOOLF, Virginia, *La Muerte de la polilla y otros escritos*, Madrid, Capitan Swing Libros, Madrid, 2010.
- ŽIŽEK, Slavoj (ed.) *Everything you always wanted to know about Lacan but were afraid to ask Hitchcock*, Londres, Verso, 1992.
- ŽIŽEK, Slavoj, *Lacrimae Rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*, Buenos Aires, Debate, 2006.
- ŽIŽEK, Slavoj, *Looking Awry. An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*, Cambridge, MIT Press, 1991.
- ŽIŽEK, Slavoj, *Zizek on seduction*, Entrevista de John Summers y David Graeber, *The Baffler, Modem & Taboo*, n.22, Cambridge, Massachusetts, marzo, 2013.