



ORGANIZA



III EDICIÓN PREMIOS MARÍA LUZ MORALES

DE ENSAIO SOBRE O AUDIOVISUAL

VIDEOENSAIO / AUDIOVISUAL GALEGO | ENSAIO ESCRITO / AUDIOVISUAL GALEGO | VIDEOENSAIO / AUDIOVISUAL INTERNACIONAL | ENSAIO ESCRITO / AUDIOVISUAL INTERNACIONAL



MARÍA LUZ MORALES GODOY

A Coruña, 1889 / Barcelona, 1980

Escritora e xornalista, especializada na crítica de cine e de teatro, dirixiu o xornal La Vanguardia durante a Guerra Civil, sendo a primeira muller na historia de España en ser directora dun diario nacional. Foi activista feminista, republicana e galeguista represaliada polo franquismo, e autora dunha extensa obra literaria. Considerada unha referencia da incorporación da muller a actividade xornalística e intelectual na España do século XX.

PATROCINA





III EDICIÓN
PREMIOS
MARÍA LUZ
MORALES



ENSAIO ESCRITO
AUDIOVISUAL
INTERNACIONAL

Accésit Ensaio Escrito sobre Audiovisual Internacional

Título: **Dialéctica da suplantación: imaxe, espectador e**
ultracorpos

Autor: **Antón Varela Rodríguez**

Dialéctica da suplantación: imaxe, espectador e *ultracorporos*

I

O 13 de xaneiro de 2014, o novelista Stephen King publicaba na súa páxina persoal de *Facebook* unha entrada na que ensaiaba unha taxonomía do campo que constitúe a materia prima do seu traballo: o terror. Xunto a «ONoxento» (*theGross-out*) e «O Horror», King sitúa, como «último e peor», o Terror propiamente dito, con te maiúscula, e ilustra evocando a sensación turbadora de «chegar á túa casa y decatarte de que todo foi desvalixado y substituído por unha copia idéntica»¹. O escritor taxa a forma máis profunda da angustia nese espazo de desacouguante ambigüidade no que conviven presenza e ausencia.

Nesta fenda xermolaa imaxe, portadora desa mesma dialéctica, cargada coa avesa intención de enganar aos sentidos, que veu alentando temores e receos dende a antigüidade. Atopamos exemplos en Platón, que condenou a arte do seu tempo, atribuíndolle o máis alto grao de falsidade e denigrándoa coma corruptora; ou nas interpretacións semíticas do Antigo Testamento, que impuxeron unha prohibición á produción de imaxes. A través dos séculos, esta natureza fantasmagórica da imaxe alimentou mitos e fábulas, dende as uvas de Zeuxis ó retrato de Dorian Gray, e evolucionou paralelamente ó motivo literario do *doppelgänger*, acaso o máis aterrecedor dos monstros producidos polo soño da razón. A xuízo de Román Gubern, «na nosa cultura racional e ilustrada contemporánea, a imaxe non perdeu aínda o seu turbador carácter ectoplasmático»².

A «civilización da imaxe» atopou no síndrome de *Capgras* correlato clínico desta inqueda mítica. Quen padece este trastorno confunde o rostro dun familiar co de un impostor que procura suplanta-lo. Isto semella froito dunha inversión de termos na que o real é posto baixo sospeita, como inducido polo exceso de celo que require enfrontarse ó meigallo empírico das imaxes. Sabendo que o primeiro caso coñecido do síndrome data de 1923, tería sentido pensar tal turbulencia psíquica antes da chegada da imaxe analóxica?

¹ <https://www.facebook.com/OfficialStephenKing/posts/355794961226759>

² Gubern, Román, *Del bisonte a la realidad virtual*, pág. 64.

En *A cámara lúcida*, Roland Barthes pon en valor «atolemia profunda da fotografía»³ e o trastorno da civilización que representa. Os asistentes ó Salon Indien que fuxiron ó vereno tren chegará estación, os labregos rusos espavorecidos ante unha proxección do tsar ouos indios aborixes que temían perder a súa alma ó seren fotografados, son viñetas dun mesmo mosaico patolóxico. Barthes engadiu algo que eu quixera matizar: atopa curioso que sexa «antes da Fotografía cando os homes falaban máis da visión dobre»⁴. Eu coido que ese ten sido motivo de reflexión recorrente na ficción contemporánea, pero que tomou camiños moi particulares.

Un destes camiños foi instituído pola saga dos *body snatchers*, que especulara coa posibilidade dunha invasión de extraterrestres vexetais coa capacidade de sementar nas súas vaíñas dúbidosos idénticos ás persoas para despois suplantarlas. Esta saga iníciase coa novela *Ladróns de corpos* (*The Body Snatchers*) de Jack Finney, publicada en 1955 e a súa primeira adaptación cinematográfica non tarda máis que un ano, *A invasión dos ladróns de corpos* (*Invasion of the Body Snatchers*, 1956), correu a cargo de Don Siegel. Esta última inaugura unha heteroxénea serie de adaptacións xeracionais: en 1978, *A invasión dos ultracorpos* (*Invasion of the Body Snatchers*) de Phillip Kaufman; en 1993, *Secuestradores de corpos* (*Body Snatchers*), de Abel Ferrara; e en 2007, *Invasión* (*The Invasion*) de Oliver Hirschbiegel.

A definición coa que abríamos o prefacio é oportuna porque sitúa nese «encontro cun dobre idéntico que substitúe ao orixinal», un punto de converxencia entre una certa dimensión da imaxe e o mito da suplantación. Un mesmo «punto de presión fóbica» no que conflúen os residuos do pensamento máxico e animista arcaico e mailo síndrome de Capgras.

Neste ensaio tratarase de profundar e investigar este vínculo, partindo de dúas hipóteses: (1) o proceso de suplantación dos *ultracorpos* (de agora en diante, *body snatchers*) é análogo á emerxencia da imaxe cinematográfica e (2) os protagonistas da saga son análogos aos espectadores. En primeiro lugar, cómpre xustificar a pertinencia destas dúas analogías para, en segundo lugar, extraer as consecuencias derivadas deste enfoque, co obxectivo de probar que tanto a novela de Finney como as súas adaptacións ao cinema constitúen lúcidas reflexións sobre a natureza fantasmagórica da imaxe. Para isto poderemos dialogar tanto os filmes coma a novela seminal entre si.

³Barthes, Roland, *La Cámara Lúcida*, pág. 44

⁴*Ibid.*

II

Unha vez fun quen de ver como un home revelaba uns negativos. Era unha fotografía que tomara dun amigo común. Mollouo papel fotográfico na solución que había na cubeta e axitou suavemente o recipiente adiante e atrás, iluminado por la tenue luz vermellada da habitación de revelado. Somerxida naquel fluído incoloro, a imaxe comezou a aparecer, tenue e vagamente, pero igualmente recoñecible, sen posibilidade de erro. Pois ben: esa cousa que había sobre aquela balda empoeirada, iluminada pola difusa luz laranxada da miña lanterna, era, tamén, unha inacabada, vaga e indefinida Becky Driscoll. Unha Becky Driscoll aínda sen revelar.⁵

Neste anaco da novela, Finney narra o encontro do protagonista, o doutor Miles Bennell, co dobre aínda incompleto da súa dona, Becky, remitíndoo ao proceso de revelado fotográfico para ilustra-la xénese deste dobre. A calidade destes corpos preliminares é o seren materia á espera de forma, substancia indefinida sobre a que se imprimirán mecanicamente os accidentes. Os *bodysnatchers* non proceden, por tanto, de maneira telepática, usurpando a subxectividade do individuo, parasitando un corpo dado ou mudando o seu aspecto a vontade. A suplantación é un proceso mecánico e complicado que require tempo e circunstancias ambientais adecuadas, tal e como o revelado require dunha sala acondicionada e uns tempos de exposición aos químicos. Só a fin deste proceso emerxerá ó mundo un dobre suplantador.

Finney comeza a albiscar aquí a «tolema profunda da fotografía»⁶ que abraía a Roland Barthes. E así extrapolará o proceso de produción fotoquímica da imaxe física do corpo (non) humano. Jean Mitry describe a imaxe fotográfica como resultado «da impresión das zonas de iluminación do suxeito grazas á reacción fotoquímica dunha emulsión sensible adherida a un soporte de celulosa»⁷, destacando así a súa natureza «indicial» antes que icónica. Os *bodysnatchers* tamén extraen as calidades visibles directamente do referente (as zonas de «iluminación» do suxeito). O Doutor Bennell descóbree máis adiante, cando estamos xa aproximándonos á fin do relato. Miles e Becky refúxianse na consulta onde son acurralados por un vello amigo do doutor, Mannie Kaufman, agora suplantado. Este anúncialles que é o momento de condescender á nova forma de vida

⁵Finney, Jack, *Ladrones de cuerpos*, pag 61.

⁶Barthes, Roland, *op. cit.*, pág. 44.

⁷Mitry, Jean, *Estética y psicología del cine*, pág. 117.

mediante un proceso indoloro polocal non deben preocuparse. Deixa en voz do Profesor Budlong a explicación física do procedemento:

o arrevesado rexistro das liñas de forza eléctrica que engarzan cada átomo do seu corpo para formar e constituír ata a derradeira célula que haindo pode ser transferido a outro corpo, lentamente. E así, dado que cada clase de átomo —ese pequeno ladrillo do universo— é idéntica ó resto, é como se torna posible duplicar un corpo con toda precisión, átomo a átomo, molécula a molécula, célula a célula⁸.

O autor imaxina unha propiedade dos átomos en virtude da cal emiten certa información eléctrica susceptible de ser rexistrada, analogamente a como rexistramos raios luminosos ou ondas sonoras. Os corpos son, por tanto, reproducidos mecanicamente a partir da pegada que deixa esta propiedade atómica sobre un receptor habilitado para a súa lectura. Igual que a foto, a suplantación «é literalmente unha emanación del referente».

É por este motivo que nos filmes as escenas de suplantación a miúdo acontecen en emplacements que remiten ó ambiente dunha sala de revelado: sótos, invernadoiros, covas, laboratorios, factorías, pantanos. Mesmo na adaptación de Phillip Kaufman, os Belicec rexentan un negocio de baños de lama e masaxe, que fornece aos clientes dunha versión lamacenta do proceso do papel fotográfico, que nada en cubetas de químicos ata que é retirado e coidadosamente manipulado por mans expertas. En 1993, Abel Ferrara retoma a idea do medio acuoso como hábitat de *bodysnatcher*: Steve Malone, membro do Departamento de Ecoloxía é requirido para tomar mostras e analizar a toxicidade das augas que abastecen unha base militar; ó mesmo tempo, vemos como as vaíñas extraterrestres son extraídas polos soldados directamente do pantano ou como asaltan os tentáculos do extraterrestre á protagonista na bañeira.

III

«A primeira e estraña calidade da fotografía é a presenza da persoa ou cousa que, con todo, están ausentes»⁹, sostén Edgar Morin na súa obra *O cinema ou o home imaxinario*. A

⁸Finney, Jack, *op. cit.*, pág. 188.

⁹Morin, Edgar, *El cine o el hombre imaginario*, pág. 27.

«ausencia» é a substancia sobre a que se imprime a forma-imaxe. O dobre suplantado é mero soporte dunha nada. Está constituído da mesma «ausencia» que a imaxe, está o seu sangue. Oneno que, no filme de 1956, foxedaaperta fantasmagórica da súa non-nai, faino porque, a pesar da aparencia, a persoa que ten diante resúltalle ontoloxicamente monstruosa. A imaxe é un monstro.

A finais do século XIX, o cinematógrafo circulaba entre as cidades como atracción de feira, como o facían os *freaks*, as “aberracións” da natureza. Era este un prodixio como «a muller con barba ou a vaca de dúas cabezas», mais que tiña «de prodixioso que mostra a vaca coa súa única cabeza e á muller sen barba».¹⁰ O dobre cinematográfico fascinou ós primeiros espectadores coma se producise unha mutación controlada da realidade. Román Gubern compila varias anécdotas máis que recollen o carácter sombrío que os primeiros espectadores atoparon nas imaxes en movemento, como a *lanterna máxica* do xesuíta alemán Athanasius Kircher cuxas «fantasmagóricas proxeccións eran recibidas polas xentes con auténtico estupor»¹¹ ou o caso dos labregos rusos de Nizhni-Novgorod, que «tomarán por meigo o operador Félix Mesguich, empregado de Lumière, porque fará aparecer a imaxe do tsar sobre unha tela branca»¹². Estas primeiras experiencias denuncian o vestixio dunha mirada aínda capaz de esgazar a superficie da imaxe y dar cobaleiro espectral que a sustenta.

Os corpos suplantados que invaden Santa Mira son réplicas idénticas ás que se lles subtraeu algo no proceso de reprodución. Na imaxe o corpo perde algo. Ese algo que un místico cifraría na «alma» pero para o que nós atopamos outras nocións máis adecuadas. Benjamin sitúa a encolla da obra de arte na súa «reproducibilidade» mecánica e propón o concepto de «aura» para clarificar esta perda. «Incluso na reprodución mellor acabada falta algo: o aquí e agora da obra de arte, a súa existencia irrepetible no lugar en que se encontra»¹³. Miles Bennell traduce á súa maneira o estrañamento ante a ausencia de «aura» de Mannie Kaufman:

“Entón, logo de mirarlle a la cara, comprendín. É difícil dicir como o souben: posiblemente os ollos carecían de certo lustre, seica os músculos do rostro perderan algo da súa tensión habitual, algo da súa expresión alerta, ou seica non... Pero o souben.”¹⁴

¹⁰Morin, Edgar, *op. cit.*, pág. 22.

¹¹Gubern, Román, *Historia del Cine*, pág. 15.

¹²*Ibid.*

¹³Benjamin, Walter, *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, pág. 2.

¹⁴Finney, Jack, *op. cit.*, pág. 182.

O derrubamento da experiencia «aurática» cobra, na saga, a condición de paranoia colectiva. *Os bodysnatchers* producen corpos sen «aura», «porque o aura está unida ao seu aquí e agora. Do aura non hai copia»¹⁵. Esta é a propiedade fundamental do suplantado e a que nos vén a dar a pista do vínculo entre a invasión de *ultracorpore* a moderna invasión de imaxes.

Os alieníxenas só comprenden unha intención: reproducirse. O cinema é un *bodysnatcher* que produce dobres sen desexo, espectros grises, carcasas baleiras cunha capacidade (auto)reprodutiva imparable. A súa lóxica é a mesma que a lóxica do capital eo proceso da mercancía mundial. O devir-suplantado é un devir-mercancía. A insensibilidades das novas criaturas é a condición que máis arrepía aos protagonistas, temen verse despoñados da súa imperfecta humanidade non tanto polo proceso de homoxeneización psicolóxica coma polo terror ó baleiro do aura.

IV

A natureza vírica da imaxe e a súa capacidade de propagarse cobra importancia na adaptación de 2007 de Oliver Hirschbiegel, na que os *bodysnatchers* nos enfrontan a un novo desafío: o invasor dixital.

Cando a psiquiatra Carol Bennell (Nicole Kidman) procura na rede información sobre o Capgras, acha que hai unha epidemia a escala global. *My son is not my son*, teclea nerviosa antes de dar co millón de resultados que ela estaba procurando. Hirschbiegel propón unha nova dimensión cuantitativa do síndrome que o emparenta á imaxe dixital e a súa capacidade de reproducirse masivamente, unindo así a súa sorte á do *zombi* que, coa chegada do dixital, padece a mesma mutación ó deixar de ser *zombi* para converterse en «infectado». Esta nova adaptación pon en valor xa non a «reprodutibilidade técnica» da imaxe, senón a súa «viralidade».

O axente invasor preséntase na forma de virus, parasita os corpos e modifícaa desde dentro. *Obodysnatcher* vírico non reproduce copias a partir da «pegada indicial» que absorbe da realidade visible, do mesmo modo que «a imaxe infográfica, allea a cámaras e obxectivos, é autónoma respecto das aparencias visibles do mundo físico e non depende de ningún referente»¹⁶. De algún modo, esta volta de torca presenta á nova imaxe dixi-

¹⁵ Benjamin, Walter, *op. cit.*, pág. 10.

¹⁶ Gubern, Román, *Bisonte*, *op. cit.*, pág. 147.

tal coma suplantadora davella imaxe analóxica. Opropiofilmeé o primeiro da saga na que o seu negativo foitratado dixitalmente antes do revelado definitivo. As «imaxes simulacro» propoñen un novo xiro na dialéctica da suplantación. Xa non usurpan o lugar misterioso en que tiña lugar o «aura», senóno propio residuo de aparencias que antes era o dobre.

Nunha escena, o doutor StephenGaleano(JeffreyWright) analiza unhamostra de fluído contaminado polo virus extraterrestre, obtida anteriormente pola protagonista. «Estamos tratandocunha entidade completa e intelixente co tamaño dunhas cantas células, que está a invadirocorpo da xente, integrándoseno seu ADN ereprogramandoa súa expresión xenética durante a noite», conclúe. O invasor introdúceseno xenoma, interpreta ó ser humano como texto ereescribo. «O 80% do que somos eo que facemos determínao nosa expresión xenética. A integración dun ADN estraño podería cambiar a súa aparencia». O ser humano é puro código no que o virus introduce a súa propia información, facendosúaa técnica dodatabending. Esta técnica, popular entre oglitchart, traballa alterando e transformando a información (o léxico) do código fonte dunha imaxe.Oglitch que racha a textura do dixital revela a presenza infecciosa dunha porción de código contaminado. O código xenético eo código fonte son diferentes expresións da deriva do corpo en texto. O organismo dixital é un palimpsesto, resultante dunha contaminación de *data*.

Onovo invasor microscópico deixa atrás a antiga aparencia orgánica dobodysnatcher vexetal. De feito, tan só coñecemos a súa aparencia a través dunha simulación infográfican ordenador do doutor Galeano.Hirschbiegel presenta así ó antagonista na súa forma xenuína, coma unha imaxe de síntese producida —que non reproducida— por unha máquina. E da mesma maneira, a transformación que opera o virus sobre o corpo é tamén representada mediante CGI. A pel do actor que encarna ó “doente” semella infectada por un tecido evidentemente dixital coma sefoseo CGI o que o está a intoxicar.

A suplantación «de síntese», o híbrido de corpo fotográfico ecorpo dixital, inaugura unha nova forma doCapgras. «Asimaxes de síntese aspiran a integrárense nunha forma fotorrealista pero non poden evitar chamar a atención sobre a súa propia dimensión artificial»¹⁷. A suplantación nonten lugar en cuartos escuros, sotos ouinvernadoiros, prodúcese sobre a pel, á vista de calquera. A potencia vírica é tal que nonprecisa pasar desapercibida.

¹⁷Sánchez, Sergi, *Hacia una imagen de no-tiempo. Deleuze y el cine contemporáneo*229.

Mentres Marti Malone (Gabrielle Anwar), protagonista no *Body Snatchers* de Abel Ferrara (1993), durme placidamente na bañeira, envolta en espuma, unhas finas arterias vexetais escalano seu peito e deslízase cara o seu nariz. Estas son apéndices dunha gran vaíña dentro da cal está a ter lugar a partenoxénesis dobre de Marti. Antes de que o proceso de duplicación remate, Marti esperta abruptamente e libérase da constrición dos tentáculos extraterrestres.

O sono, máis adiante falaremos dos soños, é, ó tempo, un produtor de monstros e un territorio de vulnerabilidade. O letargo indefenso do suxeito que é o sono é a oportunidade dobre para emerxer ó mundo. Non en van, Don Siegel, o primeiro en adaptar a novela ó cinema, propuxo para o filme o título de «Sleep No More» («Non durmas máis»)¹⁸. Esta vulnerabilidade na que ameaza o «monstro cinematográfico» foi asimilada, nos estudos psicanalíticos, a unha certa calidade do «estado fílmico» do espectador. Así, Christian Metz caracteriza este estado por «unha tendencia xeral á diminución de vixilancia, por un comezar a durmir e a soñar»¹⁹, como un espazo ambiguo no que se dissolve o principio de realidade. A experiencia cinematográfica parece estar irremediabilmente asociada á práctica do recolleemento e sono, o que axuda a comprender a nocturnidade del *body snatcher*, que aproveita estas mesmas condicións ambientais para xerar os seus monstros, nun espazo que comporta clausura e escuridade, coma nunha reminiscencia da *camera obscura*.

Como xavimos, neste punto comezamos a desprazar a nosa lupa do «obxecto» (a imaxe) ó «suxeito» (o espectador). O espectador na sala de cinema renace ós nosos ollos coma un Miles Bennell nas rúas de Santa Mira. Mais se caracterizamos o letargo deste suxeito espectador como a fase de sono, o que acontece na súa psique tamén pode concibirse coma un «estado de soño». Segundo a teoría psicanalítica:

O espectador de cinema entra nun réxime de crenza (onde todo é aceptado como real e as diáfanas imaxes bidimensionais teñen misteriosa substancia de corpos e cousas reais) que é semellante á condición do que soña.²⁰

¹⁸Font, Domenec, *Cuerpo a cuerpo. Radiografías del cine contemporáneo*, pág. 38.

¹⁹Metz, Christian, *El significante imaginario*, pág. 106.

²⁰Stam, Robert, *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, pág. 165.

O «réxime de crenza» é o taboleiro sobre o que se sitúan as pezas do xogo da suplantación. O protagonista de Finney non é senón un soñador (un crédulo) que acepta todo canto ve como real ata que pouco a pouco adquire a lucidez de descubrir ós veciños de Santa Mira coma realmente son. Transfórmase o relato entón nun «soño lúcido», adoptando a forma dunha fuxida contra as «diáfanas imaxes bidimensionais» que se tiñan revelado contra el. O estado de credulidade inicial en que atopamos aos protagonistas converxe coa «situación de cinema», que define Barthes, coma un estado «pre-hipnótico»:

Todo sucede coma se, incluso antes de entrar na sala, xa estiveran reunidas as condicións clásicas da hipnose: baleiro, desocupación, desuso; non se soña ante o filme e a causa del; sen sabelo, estase a soñar antes de ser espectador²¹.

Esta sala de cinema, coma o cuarto escuro de revelado ou a vaíña extraterrestre, constitúe «unha auténtica crisálida cinematográfica»²², un espazo delimitado onde «os que alí permanecen, sáibano ou non, atópanse encadeados, capturados ou cativos»²³, sometidos ó xogo de sombras da caverna platónica, ó mecanismo da suplantación. Unha dialéctica que comeza cando unha personaxe esperta da súa hipnose e comeza a percibir ó veciño coma o impostor que realmente é e que consideraremos como o «momento *Capgras*». Este desprazamento da imaxe á mirada abre a segunda hipótese do ensaio, na que, concluído o estudo do «dobre», pasamos a investigar os estraños pasadizos da «paranoia» dos *body snatchers*.

VI

O sentido da vista é máis perspicaz do que estamos acostumados a pensar; alcanza a ver máis do que cremos. Dicimos: «con miralo souben que...» e, aínda que ás veces non sexamos capaces de explicar o feito de que así sexa, polo xeral é verdade. (...) Foseo que fose o que daba forma a eses ósos, estaba a debilitarse. E a mirada sabíao.²⁴

²¹Barthes, Roland, *Salir del cine*, pág. 351.

²²*Ibid.*, pág. 351.

²³Baudry, Jean-Louis, *Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus*, pág. 44.

²⁴Finney, Jack, *op. cit.*, pág. 209.

Neste fragmento do treito final de *Ladróns de corpos*, Finney fai algo semellante a ensinar as súas cartas. Revela algo que xa barruntabamos o longo do relato: a preeminencia da «mirada» coma dispositivo narrativo. As paixóns das personaxes exprésanse con frecuencia na prosa de Finney coma distintas variedades do «mirar» eo narrador en primeira persoa expónas súas lembranzas sempre en forma de impresións visuais. Boaprobado pódemola descubrir nun simple conto das referencias ó campo semántico da «mirada» que atopamos nos dous primeiros capítulos: 66 en apenas dezoito páxinas.

A «mirada» é un vehículo para a narración equivalente ó plano na montaxe cinematográfico. Finney, aínda escribindo dende o lugar de Bennell, compón un mosaico de focalizacións, puntos de vista e ángulos variados. Nanosa imaxinación débuxase unha posta en escena *hitchcockiá*, na que a acción é conducida polo tecido de miradas e rostros das personaxes. A mirada, dirá Aumont, está «ocupada nun traballo interminable, soamente comparable á circulación das palabras»²⁵, a súa potencia expresiva é equiparable á do verbo.

O motivo da suplantación extraterrestre baséase nunha concepción fenomenolóxica da existencia, que entende as relacións humanas coma unha «construción óptica». Os *bodysnatchers* miran e tamén se descubren ó ser mirados. Queda inaugurado un «reino das miradas» que, antes que reino, podería ser tea de araña.

Antes de terse convertido en saga fílmica, *Ladróns de corpos* contiña suficientes pistas que permiten unha lectura nesta clave. O Doutor Bennell, que narra os sucesos despregando unha sorte de «guión técnico» de imaxes, non difire do espectador que, a xuízo de Metz, «identifícase a si mesmo coma puro acto de percepción», coma «condición de posibilidade do percibido»²⁶. Por esta razón á obra convíñalle o punto de vista do narrador-protagonista, máis que o narrador-testemuña ou omnisciente, porque o primeiro si pode encarnar esa «especie de suxeito transcendental, anterior a todo *hai*»²⁷ que Metz entende como espectador. Bennell é o grado cero do sistema-mundo de Santa Mira, ante o que se desprega o «reino das miradas». Un reino conxecturado tamén pola teoría psicanalítica. No seu interesante compendio de teorías, no apartado dedicado ó psicanálise, Flitterman-Lewis enuncia e clasifica este campo:

²⁵Aumont, Jacques, *El rostro en el cine*, pág. 59.

²⁶Metz, Christian, *op. cit.*, pág. 63.

²⁷*Ibid.*

un sistema de miradas, un reino estruturado de miradas: 1) desde o realizador cinematográfico/enunciador/cámara do feito profílmico (a escena observada pola cámara); 2) entre as personaxes dentro da ficción; e 3) a través do campo visual do espectador na pantalla.²⁸

VII

En *O ser ea nada*, concretamente no primeiro capítulo da terceira parte que ensaia sobre «A existencia do próximo», Sartre amosa as características da percepción do «próximo» (no senso de «veciño») eo seu efecto sobre a nosa conciencia. Nas súas palabras, «a nosa realidade humana esixe ser simultaneamente para-sie para-outro»²⁹, dando valor ontolóxico ás nocións de «suxeito» e «obxecto». Constrúe así unha dialéctica da experiencia do encontro co «próximo» na que captamos a este coma ser-suxeito na medida en que nos vemos reciprocamente captados pola súa mirada. É unha mirada constituínte no contexto dunha experiencia intersubxectiva que «a miña ligazón fundamental co próximo-suxeito ha poder remitirse á miña posibilidade permanente de *ser visto* polo próximo»³⁰. O noso «ser-suxeito» no mundo depende enteiramente da experiencia de «ser-obxecto-para-outro», de sermos descubertos pola mirada allea.

Os *body snatchers* non fan senón *alienar* este «réxime de intersubxectividade» no que se inscriben os suxeitos. O *Capgras* é unha interrupción do fluxo intersubxectivo tal que onde deberíamos ver un próximo-suxeito, vemos un impostor, unha cousa, un obxecto. Se «no fenómeno da mirada o próximo é, por principio, o que non pode ser obxecto»³¹, o *Capgras* é un menoscabo deste principio. A mirada do *body snatcher* non pode ser apprehendida como a dun próximo, é unha mirada rota, insuficiente.

É pertinente tamén unha lectura deste fenómeno dende a perspectiva da experiencia aurática de Benjamin, que tamén participa na economía da intersubxectividade. El mesmo tivo en consideración a idea de «reciprocidade» entre ver e ser visto no seu comentario sobre o «daguerrotipo»:

O que tiña que ser sentido coma inhumano, diremos incluso que coma mortal na daguerrotipia, era que se miraba dentro do aparato (e ademais detidamente), xa que o aparato to-

²⁸Stam, Robert, *op. cit.*, pág. 193.

²⁹Sartre, Jean-Paul, *El ser y la nada. Ensayo de ontología fenomenológica*, pág. 309.

³⁰*Ibid.*, pág. 285

³¹*Ibid.*, pág. 296.

maba aimaxedohome, e non lle era a este devolta a súa mirada. Pero á mirada élle inherente a expectativa de que sexa correspondida por aquel a quen se lle outorga. Sea súa expectativa é correspondida (...), cáelleentón en sortea experiencia do aura en toda a súa plenitude. (...) A experiencia desta consiste polo tanto na transposición dunha forma de reacción, normal na sociedade humana, fronteá relación do inanimado da natureza para co home. Quen é mirado ou cre que é mirado levanta a vista. Experimenta-lo aura dun fenómeno significa dotarlle da capacidade de alza-la vista.³²

O *Capgras* é o «inhumano» ou «mortal» que Benjaminatopabano procedimentodo da guerrotipo. Miriam Hansen dirá ó respecto que «o cine concreta, na estrutura mesma do aparato, a decadencia da capacidade humana de devolve-la mirada»³³. Finneypon en palabras de Bennel este derrubamento cando di do seu encontro cun suplantado que «xa non había nada naquela mirada que puidera ter algo en común co que eu era»³⁴.

JanetBergstorm describiu a un espectador capaz «de ocupar múltiples posicións de identificación, ben sucesiva ou simultaneamente»³⁵, de tal modo que a miúdo pode encarnar unha parte ou a outra na dialéctica do *Capgras*. Mulvey, pola súa banda,xulgo que o desexo do espectador comprendía dúas cargas diferentes:

O instinto *escoptofílico* (pracer en mirar a outras persoas coma obxectos eróticos), e, en contradición, a libido do ego (que organiza os procesos de identificación)³⁶

Asimilando estasdúas categorías ó noso «réxime de intersubxectividade» poderíamos entende-lo «instinto *escoptofílico*» como a potencia «reificadora» da mirada —esa mirada que nos devolve un *bodysnatcher*— e os «procesos de identificación», como as instancias en que somos producidos como «ser-suxeito» na mirada do próximo. O propio aparato cinematográfico tamén pode ser axente «subxectivador»: en verbas de Baudry, este «actívase para provocar (...) unha simulación dunha condición de suxeito, unha posición do suxeito»³⁷, a pantalla de cinema tamén devolve unha mirada constituínte. Á inversa, Metz achano espectador a potencia de facer que o filme «sexa» a través dasúa mirada:

³²Benjamin, Walter, *Iluminaciones II. Baudelaire, un poeta en el esplendor del capitalismo*, pág. 163.

³³Hansen, Miriam, *La flor azul en el paisaje tecnológico. Cine y experiencia en Walter Benjamin*,pág338.

³⁴Finney, Jack, *op. cit.*, pág. 139.

³⁵Stam, Robert, *op. cit.*, pág.179.

³⁶Mulvey, Laura, *Placer visual y cine narrativo*, pág. 8.

³⁷Stam, Robert, *op. cit.*, pág.169.

Estou no cinema. Asisto á proxección do filme. Asisto. Igual que acomodroa que asiste a un parto e que, por iso mesmo, asiste á parturiente. Áchome presente na película e segundo a dobre modalidade (única, con todo) do ser-testemuñado ser-axudante: miro, e axudo. Ó mirar a película, axúdoa a nacer, axúdoa a vivir, posto que vivirá en mine posto que para isto se realizou: para que a mire, é dicir, para que consiga o seu ser unicamente a través da mirada³⁸.

O que nos interesa é investigar estes procesos tanto nadiéndose das películas analizadas como na experiencia cinematográfica do espectador fronte a estes títulos. Se seguimos a máxima de Lacan que asume que somos «seres mirados, no espectáculo do mundo»³⁹ non será difícil descubrírmonos coma un Miles Bennell recluído nunha gaiola de miradas da que o cinema, e máis especificamente o «aparato cinematográfico», non é senón un simulacro no que as personaxes: «viven da vida que nos é absorbida».⁴⁰

VIII

Á metade de metraje de *Secuestradores de Corpos* de Abel Ferrara ten lugar unha escena perturbadora e aparentemente desconectada das tramas principais. En certo modo semella o vestixio dunha sub-trama mutilada na montaxe final, pero pola súa situación —exactamente no intervalo central da cinta, precedendo á explosión de acontecementos— reclama sobre si unha atención especial. Carol Malone (Meg Tilly), madrastra da protagonista e primeira suplantada do relato, detense fronte á fiestra coma se algo chamase a súa atención. Vémola desde o exterior, oculta parcialmente polas persianas. A cámara achéganos a ela con timidez. O seu contraplano é o doutra muller cun bebé no colo que, aparentemente abafada pola mirada da veciña, fai un aceno de protexer á súa criatura. Este plano tamén avanza lentamente cara o rostro da actriz. Durante case vinte segundos amósanos unha secuencia de plano/contraplano na cal a atención sobre a face e especialmente sobre os ollos va *in crescendo*. A última imaxe antes do corte á seguinte escena é un primeirísimo primeiro plano dos ollos de Carol Malone no que as persianas en primeiro termo están tan desenfocadas que desaparecen. Non sabemos se a veciña é ta-

³⁸ Metz, Christian, *op. cit.*, pág. 95.

³⁹ Lacan, Jacques, *op. cit.*, pág. 82.

⁴⁰ Morin, Edgar, *op. cit.*, pág. 205.

mén *unbodysnatchere* se acaso están a se comunicar a través dunha sorte de mirada telepática. Tampouco se o que estamos a veré unha ameaza velada. A segunda personaxe nonvolve a aparecer na trama enon é doado acharo sentido da escena. E se o que estamos a veré sinxelamente unha erupción do *Capgras*? Pódese reler a escena á luz da dialéctica intersubxectiva que se tratou de artellarno apartado anterior? Que estraña corrente eléctrica circula a través desas dúas miradas?

Esta escena introduce á perfección o obxecto de estudo deste apartado: unha certa facultade «creadora» e «reificadora» da mirada. «Creadora» no senso de que non consiste nunha mera percepción pasiva dos fenómenos senón que comunica activamente, produce algo. E «reificadora» porque o produto desa mirada é a cousa, o obxecto degradado en contraposición ó suxeito. *Obodysnatcher* é portador desa mirada pero tamén o é o suxeito, o espectador e, sobre todo, a cámara: proba disto sonos mitos animistas que acompañaron ó nacemento da fotografía e remiten a unha ameaza esencial: a capacidade da cámara de «expropiarlle a súa alma»⁴¹ á persoa fotografada.

Se esta «mirada creadora» é tamén un axente suplantador analizáremolo a partir dunha escena da adaptación de Phillip Kaufman de 1978. A suspicaz Elizabeth Driscoll (Brooke Adams) esperta cun mal presentimento respecto do seu mozo Geoffrey. Sae da cama para buscalo, séguelle coa vista mentres este transporta o cubo do lixo. Cando Geoffrey sae ao exterior a baleiraro cubo nun oportuno camiión de recollida que lle agardana porta, Elizabeth observa dende a fiestra. Esa mesma noite, repítese a escena cando Geoffrey alega que ten unha cita emarcha sen mediar explicación. Elizabeth volve a perseguirle coa mirada desde o seu cuarto mentres el abandona a casa. Á mañá seguinte, visita o despacho de Geoffrey, ó atopalo pechado, achégase á fiestra do andador, desde onde o ve abandonar o edificio. Séguelle aló onde va, espiándoo desde a distancia, someténdoo a un exame completo.

A posta en escena repítese varias veces máis: Elizabeth espectadora, vendo sen ser percibida e precisamente desde ese punto de vista privilexiado, transformando cada movemento de Geoffrey en algo estraño, sospeitoso, alienígena. É a propia xerarquía visual das personaxes (Elizabeth coma un ollo panóptico, Geoffrey coma un organismo unicelular fronte aun microscopio) a que aliena ó obxecto da mirada, reificándoo. Elizabeth usurpa a función da cámara, máis en particular, do cinema, como Godard triscando a realidade a través da montaxe. Deste di Sergi Sánchez que o seu uso do ralentí en *Fran-*

⁴¹Gubern, Román, *Bisonte*, op. cit., pág. 62.

ce *detourdeuxenfants* «transforma un movemente cotiánnunxestoextraterrestre, que transmite unha ineludible sensación de estrañamento»⁴². Pero non foi esta descomposición do movemento o obxectivo dos traballos de Edward Muybridge entre 1878 e 1881? Os primeiros prototipos de cinematógrafo eran máquinas de descompoñer suxeitos.

Elizabeth segue a Geoffrey, vixíaoeobsérvaonunha serie de momentos illados e inco nexos, que ela debe recompoñer na súa cabeza, recolócase, busca o espazo desde ocal encadrar ó obxecto: o seu procederé singularmente semellante ó dooperador de cámara. Geoffreyconvérteseneste contexto nun actor de cinema, como oque describe Benjamin, o cal se expropia do seu aura, dado que a súa «execución non é unitaria, senón que se compón de moitas execucións»⁴³. Son as «necesidades elementais da maquinaria as que trituran a actuación do artista nunha serie de episodios montables»⁴⁴. É a propia acción de Elizabeth a que descompón, reifica e, en definitiva, expropia o aura de Geoffrey. A mirada abandona a súa función pasiva e, coma o dispositivo cinematográfico, corta «a través do tecido da realidade coma un instrumento cirúrxico»⁴⁵.

O mesmo sucede co rostro de Carol Malone, na escena que describíamos no inicio, conforme a cámara recorta o seus ollos nun primeiro plano, o zoom achéganos ó «non-rostro» de Carol, ese non-rostro que «ocorre baixo o rostro, a necrose, a gangrena, a ruína»⁴⁶. *Obodysnatcher* emerxe baixo a epiderme humana gracias ó poder da mirada.

Ferrara constrúe un circuío «escópico» entre as dúas personaxes eo espectador que revela esta potencia reificadora. Entre plano e contraplano estalla unha sorte de efecto Kuleshov infeccioso, coma se o primeiro roubase vida ó segundo. Domenec Font acerta ó afirmar que «a nai “snatchada” (Meg Tilly) é a viva imaxe da Gorgona, da Medusa»⁴⁷. En efecto, o mito da Medusa atribuíalle a invencible facultade de petrificar e converter en estatua a calquera que a mirase. Á Fotografía igualmente atribuíulle Barthes este poder de transformar «o suxeito en obxecto e incluso, se cabe, en obxecto de museo»⁴⁸. A potencia destrutiva desta mirada denuncia a Aumont en *O rostro no cinema*, cuxa tese principal viría a ser que «a forza de ser branco de miradas, o rostro acaba desfigurado»⁴⁹.

⁴²Sánchez, Sergi, *op. cit.*, pág. 127.

⁴³Benjamin, Walter, *op. cit.*, pág. 10.

⁴⁴*Ibid.*

⁴⁵Hansen, Miriam, *op. cit.*, pág. 346.

⁴⁶Aumont, Jacques, *op. cit.*, pág. 165.

⁴⁷Font, Domenec, *op. cit.*, pág. 263.

⁴⁸Barthes, Roland, *Cámara, op. cit.*, pág. 45.

⁴⁹Aumont, Jacques, *op. cit.*, pág. 16.

A premisa da novela *Ladróns de corpos* situaba como punto de partida a consulta médica do pobo. A ela asistendoentes dunha estraña neurose colectiva. Como nunha ficción policial, o doutor protagonista comezao relato como un observador externo ó conflito que se inmisce para esclarecer a verdade do ocorrido. Os habitantes de Santa Mira, como espectadores da súa propia ficción, perderon a facultade de suspender voluntariamente a súa incredulidade. O primeiro punto de xiro envólveonos acontecementos e convértese nunha vítima máis da neurose, nun espectador incrédulo.

O mito dos espectadores do *Salon Indien du Grand Café* que fuxironó ver que o tren se lles viña enriba, é unha experiencia primordial do inconsciente colectivo que todo espectador ocasional fronte a unha pantalla arela repetir. A sala de cinema, coa súa arquitectura hipnótica, é unha Santa Mira en calma. «Un espectador de cinema é, en primeiro lugar e ante todo, un espectador crédulo»⁵⁰. A naturalidade coa que Miles Bennell mira pola fiestra ó inicio de *A invasión dos ladróns de corpos* (1956): «Velaí está Wally Eberhard, tratando de vender un seguro. Todo vai ben. E Bill Bitners aíndo a almorzar coa súa secretaria». Non hai nada raro no espectáculo humano de Santa Mira, é unha máquina cinematográfica perfecta. Bennell, en tanto que espectador crédulo, «constitúese nunha persoa separada, unha persoa totalmente encandeada pola diéxese»⁵¹.

«O espectador é, en certo senso, un espectador dobre cuxa división do eu é, estrañamente, coma aquela entre o consciente e o inconsciente»⁵². A situación de Bennell no primeiro tramo do relato simula a vacilación do espectador entre as dúas instancias. *O Capgras* consiste, pois, na preeminencia patolóxica da instancia de incredulidade, que emerxe como un dique que interrompe violentamente o fluxo de miradas. O espectador renace incrédulo, reificador. A súa mirada penetra a epiderme dos suplantados e descubre a impostura.

A escena que describimos ó inicio ten a súa secuela no último terzo. Miles e Becky, que xa se saben perseguidos, refúxianse na consulta e dende alí vixían os acontecementos do exterior. «Igual que calquera sábado pola mañá. Len Pearlman, Bill Bittner, Jim-Clarkea súa esposa Shirley, e os seus fillos. Xente que coñezo de toda a vida». Aliña de diálogo é case idéntica á da primeira parte, porén, entraña un sentido completamente

⁵⁰Stam, Robert, *op. cit.*, pág. 173.

⁵¹Metz, Christian, *op. cit.*, pág. 85.

⁵²Stam, Robert, *op. cit.*, pág. 173.

diferente. O que cambioué a natureza da mirada. Onte antes atopábanaspegadas da realidade agora atopan unha inquietante posta en escena. O terror non se constrúe mediante o grotesco senón mediante adúbida ontolóxica ante o visible. «Un realmente non ve o que lle é familiar ata que a súa presenza, por algún motivo, non se lle impón»⁵³, engadírao narrador máis adiante. O drama do espectador incrédulo conténo mecanismo do Terror da definición de Stephen King que evocábamos ó inicio del traballo.

X

Máis adiante no mesmo filme Miles iniciará unha fuxida desesperada máis aló dos límites de Santa Mira. «Tiña que saír de Santa Mira, chegará estrada. Advertir ós demais do que estaba a pasar», di a voz en *off* do protagonista. Cando alcanza a autopista, intenta deter varios vehículos ó berro de «¡non queda un só humano en Santa Mira!» e deambula trastornado entre ó tráfico, tratando de chamar a atención dos condutores. «Estades en perigo! Non o vedes? Van a por vós! Van a por todos nós!». Miles sorpréndenos mirando directamente a cámara e proclamando «Xa están aquí! Tíese seguinte!».

Orixinalmente, o filme foi concibido para rematar con esa ruptura da cuarta parede mais o estudio opúxose a este final pesimista e obrigou a Siegel a rodar unha conclusión esperanzadora que asegurase á audiencia que o esforzo do heroe non fora en van. Fronte á novela, que si comprendía unha vitoria definitiva da raza humana sobre os invasores, Don Siegel asumiu unha visión máis escura da ameaza extraterrestre. Foi só a conclusión desmoralizadora que botou atrás ós produtores ou foi seica tamén o potencial expresivo desa mirada aos ollos do espectador?

A mirada a cámara é un mecanismo efervescente na dialéctica intersubxectiva. A ruptura da cuarta parede adxudica á mirada do espectador un certo estatuto de interlocución, coma se o incorporase á diéxese, con frecuencia, dito recurso esperta o receo do mesmo espectador. A película parece revela-las súas tripas, prodúcese un «desgarro no tecido da ficción, gracias ó xurdir dunha consciencia metalingüística que desvelando oxogoo destrúe»⁵⁴. A personaxe, coidadosamente instituída como un suxeito dunha certa autonomía nadiéxese, revélase nesta escena coma un simple obxecto da nosa mirada

⁵³Finney, Jack, *op. cit.*, pág. 129.

⁵⁴Casetti, Francesco, *El film y su espectador*, pág. 39

—precisamente cando parece tomar conciencia dasúa natureza—. O espectador sofre unha experiencia de *Capgras*.

Aimaxeé postabaixosospeita. A propia forma cinematográfica contáxiase do motivo da «suplantación». «As miradas e as palabras á cámara percíbense como infracción dunha orde canónica, como atentado ó “bo” funcionamento dunha representación ou dunha narración fílmica»⁵⁵, como os familiares ven en certos trazos dos seus familiares suplantados un «atentado ó bo funcionamento» que lles caracterizaba.

Phillip Kaufman reivindica esta escena na súa adaptación de 1978. Matthew Elizabeth van en coche cando un espontáneo abaláizase sobre o capó e berra «Axuda! Axuda! Se achegan!». O actor é Kevin McCarthy, quen interpretara a Miles Bennell en 1956 e que volve a facelo dirixíndose directamente á cámara. Esta referencia remite non só á influencia da obra de Siegel senón ademais á potencia simbólica da ruptura da cuarta parede. Tamén Ferrara se apropia deste mecanismo e o introduce na presentación da súa película. Antes de que a familia chegue á base militar onde acontecea acción, pará nunha gasolinera e Marti deixa á familia para ir óaseo. Agochadonela tópanse un soldado que mirándoa fixamente ós ollos —mirada da que o espectador é tamén depositario nun plano subxectivo— advírtelle: «Están aí fora! Están en todas partes! Agárrante cando dormes! Vaite ou serás a seguinte!».

Esta particularidade da saga, que recorren a fisuras extradiexéticas, é unha forma de falar dun dos motivos centrais: o pasar desapercibido. O filme, ó chamar a atención sobre si, reflexiona sobre o perigo de ser descuberto. As personaxes, unha vez que se saben cercados polos suplantados, deben camiñar entre eles finxindo ser un máis da horda.

A adaptación de Hirschbiegel abunda especialmente en escenas nas que Nicole Kidman transita asrúas asediada por miradas inquisidoras que tentan delatala. Un dos principios de verosimilitude do cine opera neste mesmo senso. «A película de ficción é aquela na que o significante cinematográfico non traballa por conta propia, senón que se dedica enteiramente a borrar as pegadas dos seus pasos, a abrirse de inmediato sobre a transparencia dun significado, dunha historia»⁵⁶. Así, entre os ollos acusadores dos espectadores a película debe pasar desapercibida.

XI

⁵⁵*Ibid.* pág. 40

⁵⁶Metz, Christian, *op. cit.*, pág. 55.

Cara o final do filme de Don Siegel de 1956, Miles e Becky están a fuxir xuntos de Santa Mira mentres son perseguidos por unha turba de veciños suplantados. Refuxiados nun túnel, deambulan exhaustos na procura dunha saída segura. Miles escoita o rumor dunha música e préstase a pescudar a súa orixe mentres Becky permanece agochada descansando. O son, descubre entón, procede dun camiión que está recollendo vaíñas extraterrestres para espaxar a invasión por todo o país. Regresa xunto á súa dona e atópaa durmida. Tómaa en brazos e inician de novo a fuxida pero antes de abandonala o túnel caen sobre un charco, extenuados. Nun último xesto de determinación fúndense nun bico apaixonado. Ó separarenos beizos, un primeiro plano de Becky introdúcenos na visión subxectiva de Miles. O «non-rostro» de Becky emerxe á superficie da pantalla. Como por unha emanación estraña do encadre, sabemos que xa non é a de antes e que mentres durmía foi substituída por un dobre. Entón o director corta a un primeiro plano do doutor aterrado. Agora encarnamos a mirada da suplantada. O plano-contraplano repítase unha vez máis con dous lixeiros *zoom out* ata que as dúas personaxes se separan o un do outro e a cámara volve a desprazarse sobre o eixo. O clímax romántico da cinta resólvese visualmente con dous planos subxectivos e unhas breves liñas de diálogo.

Como xa suxerimos, o primeiro plano de Becky que a recorta dende o beizo inferior ata as cellas, funciona coma unha «reificación» do rostro. Podemos mirar ós ollos a Becky e a Miles e ser mirados por eles, o que induce un estrño efecto no espectador. Por unha banda, porque nos fai partícipes da rede intersubxectiva que se da entre eles, percibimos o tránsito comunicativo con maior viveza (e de aí seica a eficacia da escena). E, por outra, porque nos converte en hóspedes do corpo das personaxes. O plano subxectivo simula a experiencia de suplantación primeiro no corpo de Miles, despois no de Becky, obedecendo á flexibilidade de puntos de vista que pode adquirir o ollo espectador, capaz «de participar nunha variedade de papeis, deslizando, intercambiándose e duplicándose nas posicións intercambiables de suxeito, obxecto e observador»⁵⁷. A potencia da escena reside na calidade da imaxe de acoller a psique do espectador no xogo mesmo de miradas que está narrando e facerlle partícipe desa circulación óptica inoperante.

A pesar de que a escena nos implica na mirada de ambas dúas personaxes, a realidade é que o xiro que ten lugar é precisamente o devir de Becky en esa forma peculiar de

⁵⁷ *Ibid.*, pág. 180.

presencia-ausencia que identificáramos co dobre suplantador e coa imaxe cinematográfica e, polo tanto, a mirada que domina a escena é a de Miles:

A mirada masculina determinante proxecta as súas fantasías sobre a figura feminina que se organiza de acordo con aquela. No seu tradicional papel exhibicionista as mulleres son ó tempo miradas e exhibidas, (...) amuller sostén a mirada, representa e significa o desexo masculino.⁵⁸

Cando Miles descobre que Becky é só una proxección de vida vexetal, detense o feitiço da súa fantasía masculina. O alienxamento non encarna o desexo, senón nomeado outro feminino. A escena representa ese punto de xiro logo do cal o «mundo ordenado polo pracer de mirar»⁵⁹ vense abaixo. Un terremoto cuxa onda desborda a diéxese alcanza ó espectador. A muller esfúmase e só queda a imaxe, pura aparencia. O espectador masculino incrédulo asimila entón a debilidade da orde simbólica que a mantén aprisionada e efúese.

No momento mesmo en que separan os beizos, a expresión de Becky amosa un elo-cuente alzamento da súa cella esquerda que revela a irreverencia dunha *femme fatale*. A secuencia remata coa imaxe de Miles fuxindo de Becky coma o neno que ó principio do filme fuxía da súa nai.

XII

As ideas expostas non tratan de esgotar todas as posibilidades hermenéuticas que ofrecen estas dúas hipóteses senón que se propoñen instituír un camiño interpretativo que poida producir máis ideas a partir da saga. Case con toda seguridade, no futuro coñeceremos novas adaptacións da obra de Finney que será interesante analizar á luz do aquí proposto. En calquera caso, concluiremos que a invasión de *ultracorposé* un motivo de gran fecundidade que contén a semente dun incalculable número de variacións posibles nas que sempre aboiará unha particular exploración do misticismo trágico do cinema, da cara B do fetichismo das imaxes. O cinema, que se presenta como reflexo exterior, como pegada do real, leva dentro de si a manifestación do simulacro, do *trompel'oeil*. Así

⁵⁸Mulvey, Laura, *op. cit.*, pág. 4.

⁵⁹Mulvey, Laura, *op. cit.*, pág. 4.

parece que a ensinanza desta saga, en termos da teoría cinematográfica, sería a idea de que detrás da mirada escrutadora da realidade dos irmáns Lumière agóchanse os monstros de Méliès.



ORGANIZA



III EDICIÓN PREMIOS MARÍA LUZ MORALES

DE ENSAIO SOBRE O AUDIOVISUAL

VIDEOENSAIO / AUDIOVISUAL GALEGO | ENSAIO ESCRITO / AUDIOVISUAL GALEGO | VIDEOENSAIO / AUDIOVISUAL INTERNACIONAL | ENSAIO ESCRITO / AUDIOVISUAL INTERNACIONAL



MARÍA LUZ MORALES GODOY

A Coruña, 1889 / Barcelona, 1980

Escritora e xornalista, especializada na crítica de cine e de teatro, dirixiu o xornal La Vanguardia durante a Guerra Civil, sendo a primeira muller na historia de España en ser directora dun diario nacional. Foi activista feminista, republicana e galeguista represaliada polo franquismo, e autora dunha extensa obra literaria. Considerada unha referencia da incorporación da muller a actividade xornalística e intelectual na España do século XX.

PATROCINA

