

La mirada ciega. En torno a Fritz Lang  
Philippe Dubois  
Arkadin (N.º 6), pp. 12-22, agosto 2017. 2525-085X  
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/arkadin>  
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

# LA MIRADA CIEGA

En torno a Fritz Lang<sup>1</sup>

## PHILIPPE DUBOIS

phdubois3@yahoo.fr  
Université Paris III / Sorbonne Nouvelle. Francia

## Traducción de Malena Di Bastiano

malena.dibastiano@gmail.com  
Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. Argentina

## Revisión técnica de Eduardo A. Russo

earusso@fba.unlp.edu.ar  
Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 05/02/2017 | Aceptado: 10/05/2017

## RESUMEN

El artículo propone interrogar las relaciones entre ver, pensar y creer en referencia al campo cinematográfico, a través del análisis del ciclo de films de Fritz Lang generados en torno a la figura del Dr. Mabuse. Se perfila a través de la saga mabusiana una continua interpelación a las dimensiones del poder y el control activadas por la puesta en escena de Lang. Espectacularidad, videncia y dominación son así expuestos en una medida que instala a Fritz Lang como un cineasta visionario, que no solamente creó con sus ficciones un retrato certero de su tiempo, sino que anticipó cuestiones cruciales del poder contemporáneo, tensado entre el dominio de la visión y el ejercicio de la mirada.

## PALABRAS CLAVE

Cine; mirada; control; espectador; visión

<sup>1</sup> Este texto, escrito inicialmente en 1987, fue en principio presentado oralmente y discutido en el marco del grupo de investigación dirigido por Marie-Claire Ropars, Pierre Sorlin y Michèle Lagny en la Universidad Paris VIII. Luego apareció en la revista *Hors Cadre* (6) pp.103-115. Fue finalmente retomado en mi libro *La Question Vidéo. Entre cinéma et art contemporain*.



Esta obra está bajo una  
Licencia Creative Commons  
Atribución-NoComercialSinDerivar  
4.0 Internacional

«La visión no es cierto modo del pensamiento o de la presencia a sí. Es el medio que me es dado de estar ausente de mí mismo, de asistir desde dentro a la fisión del Ser.»

Maurice Merleau-Ponty, (1964: 60-61)

### **VIDEO ERGO NON SUM**

Unas palabras previas en cuanto al campo teórico. Éste es cuestión de tres operadores fundamentales: el Ver (*video*), el Pensar (*cogito*) y el Creer (*credo*) en su relación con el Sujeto y con el Ser. Estos tres operadores mantienen un entramado complejo de relaciones que se dan evidentemente al principio de toda representación en su relación con el espectador. Ponen en juego principalmente tres grandes problemáticas epistémicas bien conocidas, que articulan a la vez el *cogito* cartesiano, el percepto de Berkeley y los modos de credulidad de Santo Tomás. El primero, como sabemos, postula la existencia del sujeto en su actividad de pensar (*cogito ergo sum*): el ser es un asunto de concepto, de concepción y de conceptualización; el segundo (*esse est percipi*) ubica al ser del lado del percepto, de la percepción –bajo la forma inversa, pasiva: ser es ser percibido, no percibir; y finalmente el tercero («no creo más que en lo que veo») vincula la cuestión de la creencia a la de la videncia. Establece la visibilidad como fundamento de la credibilidad y abre de ese modo la representación al trabajo de la ficción y de la ficcionalización figurativa.

La hipótesis que guía a estas reflexiones consiste en tomar a estos grandes operadores fundamentales prácticamente a contracorriente, es decir, en sentido contrario a su positividad primera (la que los hace funcionar en sentido afirmativo –yo veo, yo pienso, yo creo, yo soy– dentro del campo de «obras» mayores, plenas, vivas), tomarlos entonces por contrabando en el marco de un movimiento profundo hacia la negatividad que los hace funcionar de un modo inverso o pasivo –ser visto, no pensar, hacer creer, no ser– dentro del campo de las «no-obras», de los usos menores, vacíos, mortíferos del medio. Asunto de mirada ciega. Y de imágenes vacías, o «sin cualidades» (como el hombre del mismo nombre de Robert Musil). Hacer como que el video (y el cine, y la foto) fuese también, en algunas de sus actualizaciones (sintomáticas en el plano teórico) aspiradas fundamentalmente por un pensamiento de lo negativo, por la cruz de su ontología. Intentar jugar a darse vuelta como un guante: pienso entonces hago creer, creo entonces soy visto, veo entonces no soy. *Video ergo non sum*. La palabra *video* se toma en sus sentidos múltiples, entre ellos el tecnológico. Ya que, lo constataremos (a falta de verlo), es debido al

uso del video (tanto como dispositivo y como imagen) que esta negatividad encontrará como expresarse.

En cierto modo, toda la historia de las artes audiovisuales podría ser revisada siguiendo este pensamiento de lo negativo, esta otra cara de la representación. Así, en la fotografía, esa violencia singular, cortada y cortante, única y definitiva, que incita al crimen como objetivo mortífero.<sup>2</sup> En el cine, esa violencia desfilante y desenrollada, que convoca a la guerra, a esa ficción de percepción y de narración bien analizada por Paul Virilio.<sup>3</sup> Por el mismo camino, el video, esa imagen-velocidad aleatoria, inconsistente, barrida, que induce a la vigilancia, a una violencia suave e infinita, dividiendo en zonas nuestro cotidiano imperceptiblemente, generando figuras paranoicas como la del centro de control, heredero del *Panopticon* de Bentham, o la del *zapping*, ese avatar posmoderno del tránsito aleatorio y del delirio de poder hasta la disolución de la mirada. Hay allí, en ese movimiento histórico y teórico de los usos vacíos de los medios, un verdadero hilo rojo de la representación visual tecnológica que nos habla bajo diversos estratos de los efectos de ausencia, de su devenir fantasma, de su ceguera ontológica. La parte ciega del ojo, o la estética de la desaparición del sujeto en y por las máquinas de mirada.



Figura 1. *Metrópolis* (1927), Fritz Lang

<sup>2</sup> Numerosos trabajos en historia y teoría de la fotografía fueron consagrados a tales objetos «negativos» singulares, en particular objetos vinculados a las pseudociencias de fines del siglo xix. Ver por ejemplo a este respecto mi artículo «El cuerpo y sus fantasmas. Notas sobre algunas ficciones fotográficas en la iconografía científica del S XIX». Ver también el texto inicial de Georges Didi-Huberman, «L'optogramme (l'arrêt sur la dernière image)». Etcétera.

<sup>3</sup> Ver, entre otros libros, su *Logistique de la perception (Guerre et Cinéma I)*.

## **DIE 1000 AUGEN DES DR. MABUSE (EL DIÁBOLICO DOCTOR MABUSE)**

Si históricamente existe un film donde la vigilancia (bajo todas sus formas y con todo lo que ella implica) está en el corazón de su propósito, ese es evidentemente el célebre *Die 1000 Augen des Dr. Mabuse (El diabólico Doctor Mabuse)*, de Fritz Lang. Realizado en 1960 (en una época donde la televisión y las tecnologías electrónicas estaban en una fase de implementación generalizada), este film posee un valor simbólico: es el último del director que, luego de su prolongada carrera americana, vuelve a Alemania, retoma por última vez a la figura de Mabuse y hace pasar a través suyo, como en un testamento, lo esencial de su pensamiento sobre el cine, todo lo que cuarenta años de realización le enseñaron sobre las imágenes y las máquinas de mirada. *El diabólico doctor Mabuse* es, en suma, a la vez el último film clásico (algo del cine concluye en él, a la vez del orden de la escenografía –la del «secreto detrás de la puerta»– y de la moral –la del bien o mal, de la «verdad inverosímil») y al mismo tiempo es uno de los primeros films modernos (algo se inaugura con él: la escenografía de la frontalidad y la multiplicidad, la moral de la disolución del sujeto, de la pérdida y del vacío). Y el elemento que, en este film, oficia de bisagra, asegura el pasaje de la edad (de la escena) clásica al dispositivo (pantalla) modernista, es precisamente el sistema de vigilancia, el circuito cerrado de televisión, el pasaje-video.



Figura 2. *Doctor Mabuse, el jugador* (1922). Fritz Lang

Encontramos en *El diabólico doctor Mabuse* todas las grandes figuras del cine languiano: las falsas identidades, los pseudo-acontecimientos, las trampas narrativas, las distorsiones/parodias y dobles; la manipulación, la voluntad de poder, la locura destructiva, la paranoia del control absoluto; la hipnosis, la telepatía, el espiritismo; la videncia y la creencia: el voyeurismo y el engeguamiento; etcétera. Todas figuras arquetípicas (desde el primer *Mabuse, el jugador* a *Metrópolis*, de *Furia* a *El Ministerio del miedo*, de *Secreto tras la puerta* a *Más allá de la duda*) que son, en este último film de Lang, literalmente

encarnadas por el sistema de videovigilancia como metáfora sintética por excelencia y radicalización modernista tipo.

Sabemos que *El diabólico doctor Mabuse* pone en escena un universo del engaño y la duplicidad generalizada: los lugares, los personajes, las palabras y las acciones son, en su mayor frecuencia, falsas, con sentidos ocultos: los muertos no siempre están muertos (o menos muertos de lo que creíamos); la heroína, Marion Mesnil, es un agente doble que se captura a sí misma en su propia trampa; Mistelzweig, el jovial agente de seguros, se revela como un agente de Interpol; y por supuesto el misterioso Mabuse es una suerte de instancia vacía ocupada por numerosas identidades diferentes: a la vez el casi invisible patrón del hotel Luxor (solo lo vemos al final), el profesor Jordan (el médico de Marion Mesnil) y el singular vidente ciego Cornelius. Esta duplicidad es por cierto llevada aún más lejos por Lang, hasta los créditos del film, ya que si bien es el mismo actor que interpreta los dos roles, de Jordan y de Cornelius (sin que lo podamos identificar como único en tanto los trajes y maquillajes son diferentes), figuran dos nombres diferentes en los créditos donde el rol del doctor Jordan lo tiene el actor Wolfgang Preiss mientras que el vidente Cornelius es interpretado por un tal Lupo Prezzo ¡que no es otra cosa que la traducción al italiano del nombre del comediante alemán! De la misma forma el decorado, los lugares mismos, en particular ese hotel Luxor donde se desarrolla lo esencial de la acción, están enteramente trucados: ascensor y puertas secretas, que permiten entrar sin salir y viceversa; habitación con un gran espejo de dos caras que permite ver sin ser visto; y sobre todo muros, techos, molduras, llenos de cámaras de video y micrófonos disimulados, que permiten una vigilancia general de todo lo que pasa en el hotel y cuyas terminales se centralizan en una sala de videocontrol con cuatro pantallas y conmutador de imágenes (una de las primeras en ser creada) situada en un sótano blindado e insonorizado en los subsuelos secretos del hotel. En resumen, un mundo totalmente desdoblado y engañoso, en el cual encontramos la gran moraleja languiana: ante todo, no creer en lo que vemos.



Figura 3. *El testamento del Dr. Mabuse* (1933). Fritz Lang

La diferencia con los films anteriores de Lang es que esta incredulidad ante lo visible, esta desconfianza frente a las apariencias, no conduce al principio de una verdad escondida a descubrir (así fuese inverosímil), la idea de un sujeto, pensamiento o identidad secretos, ocultos detrás (recordemos que el primer Mabuse, el jugador, en 1922, comenzaba con una serie de intertítulos: «¿QUIÉN ESTÁ DETRÁS DE TODO ESTO?», «YO», con un travelling hacia adelante sobre el *Ich* que se agiganta. Al contrario, ella se abre sobre una no identidad, una ausencia de verdad, un no-sujeto: no creer en lo que se ve porque no hay nada detrás. Nada para ver, nada para creer. No hay más que circulación vacía. Solo una mirada ciega sin objeto ni sujeto. Ésto significan los mil ojos. Y es claro que todo en este film gira en torno a esto, directa o indirectamente. Solo señalaremos tres aspectos: la figura del espejo (unidireccional), la figura del vidente (ciego) y la de la sala (de control).

## 1. EL ESPEJO UNIDIRECCIONAL

La figura del espejo unidireccional es evidente: gracias a este dispositivo el millonario americano Travers, notificado por el detective del hotel, puede ver sin ser visto, ver por ejemplo desde el departamento vecino, en directo, en continuidad y con sonido (hay un altoparlante), enmarcado como en una pantalla de cine. Marion Mesnil, en su habitación, se viste, recibe las flores que el mismo le envió, luego es amenazada por su presunto marido, etcétera. Todas estas escenas de voyeurismo primario son trabajadas en la puesta en escena de forma tal de remitir, mediante la duplicación del interior, al dispositivo mismo de la video vigilancia. Travers es a su vez un *voyeur* visto, sin saberlo, por una cámara de vigilancia situada detrás suyo, es decir, visto por Mabuse en su pantalla de video control: duplicación de los encuadres, encastre de las miradas, voyeurismo en abismo, efecto de contaminación. Finalmente es el cine en sí el que se ve así designado, en su función analítica de espejo, como cuestión de voyeurismo y vigilancia.

Como se trata de un espejo unidireccional, esto pone en juego una escenografía singular, que tiende a aprovechar la lógica del campo-contracampo haciendo bascular el espacio clásico de la profundidad hacia un puro juego de superficie. Lang insiste en esto en la escena donde Travers observa a Marion por primera vez. Tenemos aquí una situación perversa de cara a cara entre dos protagonistas (acentuado por el avance de Marion hacia el espejo, su mirada acercándose al límite, sin verla, a la de Travers), dos protagonistas donde uno ve al otro a través de una pared transparente para él (posición de enunciación del voyeurismo) y donde el otro se ve a sí mismo reflejado en el espejo (posición de enunciación del narcisismo). La secuencia, al ser tratada en campo-contracampo, hace que el espectador se encuentre así oscilando entre dos puntos de vista que no son simétricos, de un lado y del otro, una pared de sentido único (que Travers luego atravesará, hará estallar, impulsado por la fuerza de su deseo), que engendra este efecto discursivo particular e importante: que no hay contracampo posible. La persona que está enfrente (de frente) es siempre Marion (el objeto de todas las miradas) y nunca Travers (él es el objeto ausente de la mirada), Escenográficamente, el espacio de Marion es el de la autosuficiencia, el campo ciego, la pura frontalidad, el efecto de superficie. El de Travers puede parecer del orden de la profundidad, pero ésta es vana porque carece de retorno,

de contracampo posible: ciega entonces también en ese sentido, tanto como la mirada opaca de Marion.

Es evidente que un dispositivo tal es el equivalente exacto de la videovigilancia. O mejor dicho, que ambos son la expresión de ese espacio-plano del cine modernista<sup>4</sup> que se anuncia en este film y del que el video es la huella más ejemplar: no hay nada para ver detrás de las cosas y las cosas no te miran. Dicho de otra manera, no hay objeto ni sujeto de la mirada. Sólo circulación vacía, efectos de superficie donde la mirada rebota, y efectos de falsa profundidad donde la mirada desaparece sin volver. El cine se hunde en las imágenes. Miradas en abismo. Soy ciego entonces soy visto. Veo entonces no soy.

## **2. EL VIDENTE CIEGO**

En cuanto a la figura del vidente ciego (el personaje de Cornelius), es también eminentemente simbólica de esta lógica, que traduce, por así decirlo, literalmente. No insistiremos mucho en ella porque es bastante explícita, hasta en el texto mismo de los diálogos (Cornelius: «nosotros, los ciegos, vemos todo claro», figura recurrente en Lang). De hecho, con esta figura, Lang retoma viejas obsesiones cinematográficas (y psicoanalíticas) a las que era afecto desde los años veinte y treinta bajo la forma de la hipnosis, la telepatía, el espiritismo, etcétera. Todas formas de puesta en escena de la creencia en un más allá de lo visible que pasa por un juego con el tiempo y con la palabra (prever es predecir). La postura de la videncia es también una postura de enunciación que recuerda mucho a la de la televisión, esa gran predicadora. Por cierto, en el comienzo de la película, la secuencia del primer asesinato del periodista Barter es enmarcada, por un lado, por el aviso premonitorio de homicidio hecho al teléfono por Cornelius al comisario Kras y, por otro lado, por el anuncio televisivo inmediatamente posterior, de la muerte del periodista. En este sentido, la videncia de Cornelius es de entrada puesta bajo sospecha, como su ceguera. Como si una y otra («su» otra) fuesen literalmente un asunto de puesta en escena, como si la puesta en escena no fuera más que una cuestión de mirada ciega. Cornelius: «Soy ciego pero la luz me molesta; ella les impide que se concentren en mí.» Y este «mí», nos lo dicen los créditos, no es nadie. El no-sujeto que es Cornelius, es el punto ciego de la visión. El lugar por donde ella se fuga, la mancha, la nube negra (Cornelius habla continuamente de «nube negra que tapa la luz»).

## **3. LA ADMINISTRACIÓN DE VIDEO CONTROL**

Finalmente nos queda la figura nodal de la sala de control. Por supuesto que este es el lugar (mantenido en secreto, escondido en el sótano, blindado, insonorizado, una suerte de bunker totalmente apartado del exterior salvo por las pantallas de los monitores), es el lugar del poder total de la mirada, el centro óptico, el punto de convergencia de todas las

---

<sup>4</sup> Sobre esta noción de «espacio-plano» y sobre la escenografía modernista, ver sobre todo Serge Daney, «Rampe (bis)» y también Gilles Deleuze, *l'Image-mouvement*.



imágenes captadas por los mil ojos electrónicos de Mabuse. Este lugar de omnivigencia y de la voluntad de poder siempre ha estado presente en la obra de Fritz Lang, desde *Metrópolis* a este Mabuse: un espacio a partir del cual todo puede verse, saberse, predecirse, ordenarse, implementarse, desde donde opera el «Gran Director». Expresión de la posición de Dios (o del Diablo), la administración video habilita, por la mirada literalmente obscena que autoriza, a la paranoia.



Figura 4. El testamento del Dr. Mabuse (1933). Fritz Lang

Pero esta administración es algo más que eso. Es al mismo tiempo una puesta en escena de la lógica del montaje y de la manipulación de imágenes, y la expresión de una poderosa desrealización de la mirada; ella es una actualización moderna del viejo *Panopticon* y una prefiguración narrativizada de la moda actual del *zapping*. Los cuatro monitores de la dirección subterránea de Mabuse alcanzan para observar todo lo que pasa en el hotel gracias a un sistema de conmutación de imágenes. Hay que ver a Mabuse en los



comandos, frente a sus pantallas, girando los botones. Vemos que monta y también que mezcla: no pasa solamente de un monitor a otro para seguir los desplazamientos de una persona (efecto clásico del montaje cinematográfico por sucesividad de planos) sino que a su vez se desliza sobre un mismo monitor, en continuidad, de una cámara 1 a una cámara 2 (efecto modernista de mezcla de imágenes). Y esta puesta en escena de operaciones sobre la imagen produce efectos violentos de desrealización: Mabuse, encerrado en su bunker, no tiene frente a sí más que un muro de imágenes, una multiplicidad de pantallas frontales que le sirven de informe del mundo. De allí su locura, una locura de identidad imposible y de pérdida de toda realidad. Mabuse se pierde, se disuelve, se abisma en su omnivigencia. Cegado por su propio delirio escópico.

Se nota claramente en este sentido todo lo que convierte a una sala de video tal en una suerte de equivalente de ese gran modelo de la vigilancia óptica total como es el *Panopticon*, tal como fue imaginado por Bentham a fines del Siglo XVIII, que fue analizado por Foucault en *Vigilar y castigar* (1975: 197-229) y que ha inspirado numerosas arquitecturas de encierro y control. Encontramos al mismo tiempo el principio de una mirada única, vigilante desde una torre central, una serie de celdas separadas y distribuidas sobre un anillo periférico (figura de radiación, de convergencia, de centralización; figura de la frontalidad y la multiplicidad de celdas-pantallas, etcétera.); y sobre todo el principio de no reversibilidad de la mirada: el vigilante ve siempre todo lo que pasa en cada celda (hay un sistema de ventanas dispuestas de tal forma que el prisionero siempre es visto, a contraluz, como recortándose en la pantalla de luz que es la ventana) mientras que a la inversa el vigilante, gracias a un sistema de persianas y de obstáculos, no puede jamás ser visto por los prisioneros. Y es justamente esto lo importante, lo que hace que el *Panopticon* o la videovigilancia no sean simplemente un aparataje técnico o un dispositivo arquitectural sino sobre todo la manifestación de un mismo aparato ideológico, de un verdadero modo epistémico de la desrealización y la ausentificación del ser: la mirada amo es invisible y es en su invisibilidad en la que, por la negativa, reside su fuerza. Ya que para el detenido, el observado, la vigilancia está potencialmente siempre allí. Puede incluso no haber nadie en la torre o en la dirección, poco importa: la mirada de control como puro dispositivo, como forma vacía, continúa ejerciéndose permanentemente en la creencia del observado. Creo porque no veo. Soy visto por no ver. Es la fuerza disuasiva de la vigilancia. Bentham habla en este sentido del «automatismo maravilloso» del panóptico. Una mirada tal, ausente de sujeto, es más «eficaz que las cadenas, grilletes y demás restricciones físicas». Es un dispositivo de poder incorpóreo con efectos desrealizadores. Es por ello que Bentham con su *Panopticon* o Lang con su sala de videovigilancia se revelan finalmente modernistas. Hoy, este tipo de mirada ciega es generalizada.

Así podríamos decir que en 1960, con su sala mabusiana, Fritz Lang no hacía otra cosa que practicar lo que hoy llamamos *zapping*. El *zapping* es el panóptico de los años posmodernos. El telecomando es una sala de control en miniatura. Juego de manos más que de miradas. Con ellas practicamos el «montaje salvaje», mezclamos unos con otros los programas televisivos (la gran papilla), zapeamos alegremente, de manera obscena, vamos y venimos sin fin entre las imágenes, sin ver ninguna, no más que una circulación loca de miradas sin objeto ni sujeto. No hay nada que ver ni persona que mira. La desrealización es total y la paranoia absoluta.

Con la videovigilancia, el panoptismo o el *zapping*, todas figuras de la misma mirada ciega, se trata finalmente de una modalidad constitutiva de nuestra modernidad. Esta lógica está hoy por todas partes, dominando ampliamente hasta las formas de pensar, infiltrada en los más mínimos recodos del tejido social, en las más pequeñas redes –*networks*– (técnicas y humanas) de nuestro universo. Pero sin duda es el video (y la televisión) el que ofrece el modelo escópico más ejemplar. El video, en este sentido, no tiene mucho que ver con la noción de imagen. Es puro dispositivo vacío. Nos indica emblemáticamente y a pesar de su nombre (o justamente a causa de él) a la vez que no hay más nada para ver, ningún objeto para mirar, y que la mirada hoy ya no es posible, ya no es la marca de una experiencia humana. El video es el negativo de la imagen. Es video es la vigilancia. A fuerza de voyeurismo exacerbado, convierte a la mirada en pornográfica. Por la paranoia de su omnivigencia, instaura la disolución de toda consistencia del pensamiento y del ser. El video: ser visto, no pensar, hacer creer, dejar de existir. *Video ergo non sum*.

Haciéndonos eco, y para concluir:

En 1931 Fernand Léger tenía un sueño premonitorio:

Soñé con un film de «veinticuatro horas», una pareja cualquiera, una ocupación cualquiera... aparatos misteriosos y novedosos permiten captarlos «sin que lo sepan» con un agudo examen visual durante veinticuatro horas sin dejar escapar nada de su trabajo, de su silencio, su vida íntima y amorosa. Proyecten el film en crudo sin ningún control. Pienso que eso sería algo tan terrible que el mundo huiría despavorido, pidiendo socorro, como frente a una catástrofe mundial (L'Herminier, 1960: 430).

## MICHAEL KLIER: LAS FICCIONES DE LA CRUELDAD

En 1986, el videasta y cineasta berlinés Michael Klier, sin duda uno de los más lúcidos en relación a esta lógica de la mirada ciega, realiza, luego de *Der Riese (El gigante)*, 1984), una nueva película hecha enteramente con videovigilancia, *Hotel Tapes*:

Podrían existir muchas versiones de *Hotel Tapes* ya que lo que vemos en este film son diversas habitaciones filmadas por cámaras de vigilancia, un poco como en *El diabólico Doctor Mabuse*... El hotel es un lugar muy romántico. Ahora bien, la forma en que lo vemos aquí no es nada romántica. Vemos cosas que ya no pueden ser vistas como antes. Porque los comandos de la cámara de vigilancia no tienen nada que ver con de la cámara de cine. La mirada también está bajo vigilancia. El tipo de mirada que se pone en juego en *Hotel Tapes* demuestra, al mismo tiempo que muestra, que no podemos ya entrar en el misterio de las cosas, de los cuerpos, de la gente. Por más que la mirada se acerque hasta primeros planos obscenos (en tanto que primeros planos), no descifra ya ningún misterio. Es el fin de la mirada. La mirada hoy no tiene acceso al misterio, al silencio" (Klier: 1986).

En video, el uso negativo, pasivo del medio es, por ejemplo, totalmente opuesto a las «obras de videoarte», imágenes vacías, no-imágenes provocadas por lo

que llamamos la videovigilancia, en sentido técnico estricto y también bajo una acepción más amplia. La videovigilancia es como la encarnación de la pulsión de muerte del medio electrónico.

## REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Daney, Serge (1983). *La Rampe. Cahiers critiques 1970-1982*. Paris: Cahiers du cinéma-Gallimard (pp. 171-176).
- Deleuze, Gilles (1983). *L'Image-mouvement*. Paris: Minuit.
- Didi-Huberman, Georges (1983). «L'optogramme (l'arrêt sur la dernière image)». *Revue belge du cinéma* (4) (*Films de photos*) pp. 29-34.
- Dubois, Philippe (2012). *La Question Vidéo. Entre cinéma et art contemporain*. Crisnée: Yellow Now.
- Dubois, Philippe (1986). «El cuerpo y sus fantasmas. Notas sobre algunas ficciones fotográficas en la iconografía científica del S XIX» *Recherche photographique* N° 1, octubre 1986, pp. 41-50.
- Foucault, Michel (1975). «Le panoptisme». En *Surveiller et Punir*. Paris: Gallimard. (pp. 197-229).
- Klier, Michael (1986). «La fiction surveillée». En *Où va la vidéo? Cahiers du cinéma*, número fuera de serie de Julio, Paris.
- Léger, Fernand (1931). «Une terrible invention à faire du vrai». En Pierre L'herminier (1960) *L'Art du cinéma*. Paris: Seghers.
- Merleau-Ponty, Maurice (1964). *L'Œil et l'Esprit*. Paris: Gallimard.
- Virilio, Paul (1984). *Logistique de la perception (Guerre et Cinéma I)*, Paris: Cahiers du cinéma.

## REFERENCIAS FILMOGRAFICAS

- Lang, Fritz (1922). *Dr. Mabuse, el jugador* (Dr. Mabuse, Der Spieler). Alemania. UFA.
- Lang, Fritz (1933) *El testamento del Dr. Mabuse* (Das testament des Dr. Mabuse) Alemania. UFA
- Lang, Fritz (1960) *El diabólico Dr. Mabuse* (Die 1000 augen des Dr. Mabuse). República Federal de Alemania-Francia-Italia. Central Cinema Company Film.