

# Banda aparte. Formas de ver

## (Ediciones de la Mirada)

Título:

El universo de la información (los expedientes X)

Autor/es:

Palao, José Antonio

Citar como:

Palao, JA. (1999). El universo de la información (los expedientes X). Banda aparte. (13):20-35.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42311>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



# E L UNIVERSO DE LA INFORMACIÓN (LOS EXPEDIENTES X)

JOSÉ ANTONIO PALAO

Hay algunos elementos formales que singularizan Expediente X, que le dan su textura distintiva y reconocible frente a otras series televisivas. Por ejemplo, el silencio. Largas secuencias silenciosas, tras



Aspecto parcial de una instantánea tomada el 31.7.76 por la Viking-1, donde se aprecia una cara marciana.

"Nada esconde tanto como lo que revela, que la verdad,  
*Αλγθεια = Verborgenheit*"  
 Jacques Lacan.

1. *Expediente X* es una serie de culto. No sólo sus fans se cuentan por millones en todo el mundo, sino que éstos se aproximan a la serie con una especial sensibilidad. Si se realiza la experiencia de acceder a alguna de las muchas páginas dedicadas a la creación de Chris Carter en *Internet*, se observará que sus seguidores valoran por igual los rasgos intrínsecos de la serie (su historicidad, las referencias entre sus personajes, la evolución de las tramas que exceden el desarrollo episódico) y los elementos estéticos y culturales. La solvencia y solidez del guión, la adecuación y ejecución de las piezas musicales, la escenografía y ambientación o la interpretación de los actores, es tan apreciada como las referencias cultas o los homenajes a la tradición literaria o cinematográfica. Lo que pretendo en este artículo es analizar uno de los factores que, a mi juicio, contribuyen decididamente a este éxito mundial de la serie. Creo que una de las razones fundamentales del éxito de *Expediente X* es

que representa, en su entramado diegético, la matriz estructural de la cultura de la información, incluyendo en esta representación la propia posición del espectador.

## I. INFORMACIÓN VS. REVELACIÓN.

2. Una revelación necesita de un sujeto que la reciba porque proviene de lo no-idéntico, porque implica el ciframiento de un saber humano desde algo que le es heterogéneo. Dios o la Naturaleza necesitan del profeta o del científico para transmitir su saber a la humanidad. La ciencia, por tanto, no excluyó, en sí misma, la revelación como modalidad de transmisión del saber. Al menos, en principio. La sometió, eso sí, a los estrictos controles de la razón. Es Kant quien, probablemente, expresa mejor esta distinción al reservar el término **Entendimiento** para la *facultad de conocer* aplicada a la **Naturaleza** y el de **Razón** para la *facultad de desear* aplicada a la **Libertad**<sup>1</sup>. Pese al silencio de Dios que la ciencia exige, ese conocimiento de lo Otro respecto a lo humano a través del **Entendimiento** puede avenirse perfectamente al término revelación en cuanto exige

1. Vid. la Introducción a la *Crítica del Juicio*, (ed. de Manuel García Morente) Madrid, Espasa-Calpe, 1991, pp. 95-130. Kant se plantea esta tercera crítica como "un medio de enlace de las dos partes de la filosofía en un todo" (p. 101). Esta posibilidad de trabazón entre las facultades del espíritu y del conocimiento es la auténtica esperanza ilustrada en el camino hacia la mayoría de edad de la humanidad. Como el propio Kant asevera: "La ilustración es la salida del hombre de su autoculpable minoría de edad. La minoría de edad significa la incapacidad de servirse de su propio entendimiento sin la guía de otro."

Vid. VV.AA. *¿Qué es la Ilustración?*, Madrid, Tecnos, 1989, p.17 y ss. Aunque parezca exagerado, esta culpabilidad y las posibles figuras de ese "otro" del hombre son materia fundamental de *Expediente X*.

un sujeto que lo cifre. De revelación en toda regla, puede ser tildeado el descubrimiento de la orografía lunar por Galileo a través de la observación telescópica. Porque la revelación implica que en el conocimiento de lo concreto, de cada fenómeno, se pone en juego la estructura íntegra del ser, la visión del mundo que a su percepción se vincula.

3. Probablemente, el siglo XIX fue el último período de la historia en el que la **revelación** pudo ser una forma de incarnación del saber en la cultura. La economía distributiva de los saberes que estableció el positivismo todavía se avenía a este régimen que establece la necesidad de un sujeto que lo reciba y sostenga para que un saber sea operativo y transmisible. Al amparo de este florecimiento científico, el siglo pasado alumbró el nacimiento de la fotografía:

*"El reconocimiento de la facultad registradora de la cámara vino acompañado de la aguda conciencia de su capacidad de revelación. Gay-Lussac insistió en que ningún detalle, "ni siquiera los más imperceptibles", podía escapar "al ojo y pincel de este nuevo pintor". Ya en 1839 un cronista del Star neoyorquino observaba admirado que, vistas a través de una lente de aumento, las fotografías mostraban minucias que el ojo, por sí mismo, jamás habría descubierto."*<sup>2</sup>

El físico Arago lo declara así en su discurso a la Cámara de los Diputados francesa en defensa del invento de Daguerre el 3 de julio de 1839, como Benjamin recoge:

*"Cuando los inventores de un instrumento nuevo lo aplican a la observación de la naturaleza, lo que esperaron es siempre poca cosa en comparación con la serie de descubrimientos consecutivos cuyo origen ha sido dicho instrumento."*<sup>3</sup>

4. Ahora bien, para que estos descubrimientos pudieran ser incorporados al edificio del conocimiento fue necesario un riguroso trabajo de sedimentación onto-cosmológica. El **Principio de Identidad** y el **Principio de Razón Suficiente** son las claves ontológicas que hacen de receptáculo de la revelación moderna<sup>4</sup>. *El ente es igual a sí mismo*; lo que percibimos ha de hallarse sustentado por la razón en el horizonte epistemológico. Incluso aunque en el propio ente ello no sea obvio, *nada es sin causa*. Pero precisamente, dada esa ausencia de obviedad en el ente, la certeza no se alcanza, sino en la representación, en la imagen fidedigna del mundo:

*"El conocimiento, en tanto que investigación, le pide cuentas a lo ente acerca de cómo y hasta qué punto está a disposición de la representación. (...) La ciencia sólo llega a ser investigación desde el momento en que busca*

*el ser de lo ente en dicha objetividad.*

*Esta objetivación de lo ente tiene lugar en una re-presentación cuya meta es colocar a todo lo ente ante sí de tal modo que el hombre que calcula pueda estar seguro de lo ente, o lo que es lo mismo, pueda tener certeza de él. La ciencia se convierte en investigación única y exclusivamente cuando la verdad se ha transformado en certeza de la representación"*<sup>5</sup>.

5. La cuestión que surge a continuación es cómo trasladar esta certeza, con la que la naturaleza parece obsequiar a nuestro entendimiento, al ámbito de lo humano. Si de conocimiento para el dominio estamos hablando, hemos de trasladarnos del laboratorio del científico al archivo policial. Alan J. Sekula nos refiere el testimonio del fotógrafo norteamericano Marcus Aurelius Root. Sekula señala el beneplácito de Root por la adopción de la fotografía por parte de la policía: *"no sería fácil para los delincuentes reanudar sus carreras criminales, mientras sus rostros y fisonomías fueran familiares a tanta gente y en especial a los perspicaces agentes de policía."*<sup>6</sup> Desde ahí, Sekula va desgranando diversos proyectos institucionales orientados hacia la construcción de archivos de ciudadanos con el fin de establecer un control sobre los delincuentes que van demostrando cómo la historia de la noción moderna de identidad personal está estrechamente relacionada con la de responsabilidad criminal. Así, Gabriel Tarde (director de la Oficina de Estadística del Departamento de Justicia de París en 1894) llega a decir que:

*"La identidad es la permanencia de la persona, es la personalidad considerada desde el punto de vista de su duración"*<sup>7</sup>.

Lo que lleva a concluir a Sekula que hay una creencia en la *"coherencia narrativa interna del yo esencial"*. Así, otros proyectos de archivo del siglo XIX como los de Adolphe Bertillon o de Francis Galton<sup>8</sup> implican por igual, el afán clasificatorio e identificativo. Lo que se busca es el sometimiento de lo empírico al conocimiento *a priori* por medio del establecimiento de regularidades, que la estadística pueda suplir a la lógica. La huella dactilar, la genética y la lumínica se integrarán en la misma estirpe en este proceso que hace del criminal el prototipo del sujeto adherido a su identidad.

6. Vayamos ahora a la tesis que pretendo formular: que la **información**, como estructura distributiva del saber, es **antagónica de la revelación**<sup>9</sup>. Primero, porque en la información el ser no está en juego. Pensemos, por ejemplo, en un artefacto cosmonáutico enviado a explorar un cuerpo celeste cualquiera.

2. Kracauer, Siegfried, *Teoría del Cine: La redención de la realidad física*, Barcelona, Paidós, 1989, p. 22-23.

3. Benjamin, Walter, "Pequeña historia de la fotografía" en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, pp. 61-86. La cita procede de la p. 65.

4. El texto fundante de esta ontología moderna es "Principios de la naturaleza y de la gracia, fundados en razón" de Leibniz (1714). En castellano, está editado junto con la "Monadología" por la Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid, *Excerpta Philosophica*, nº 10, 1994. Su "crítica" primordial es el texto de Heidegger "De la esencia del fundamento" (1929) en *¿Qué es metafísica? Y otros ensayos*, Buenos Aires, Ediciones Siglo XX, 1987.

5. Vid. Heidegger, Martin, "La Época de la Imagen del Mundo" en *Caminos del Bosque*, Madrid, Alianza Editorial, 1995, pp. 75-110, pp. 85-86. El subrayado es mío.

6. Vid. J. Sekula, Alan, "El cuerpo y el archivo" en *Indiferencia y singularidad: La fotografía en el pensamiento contemporáneo*, MACBA, Barcelona, 1997 p. 142.

7. *Ibidem*, p. 158.

8. *Ibidem* Vid. p. 158 y ss.

9. En realidad, este artículo es la aplicación a un objeto concreto de una hipótesis formulada de manera mucho más abstracta en otro lugar. Cf. mi artículo "La pantalla electrónica y el Discurso del Capitalista" en *Lapsus. Revista de psicoanálisis*. Nº II (2ª época). Grupo de Estudios Valenciano de la Escuela Europea de Psicoanálisis, junio de 1998. Allí analizo la estructura de la sociedad de la información sobre la base del matema del **Discurso del Capitalista**, tal como lo expusiera Jacques Lacan.

No parte dispuesto a descubrir, sino a comprobar o verificar. Que haya agua o no en la Luna o Marte no constituye una revelación como la que supuso comprobar que los cuerpos celestes eran homogéneos a éste que constituye nuestro hábitat y que, desde ese momento, había que considerar integrado en la misma serie, sino una disyuntiva más o menos equiprobable entre dos alternativas. Eso es información. Descubrir quién cometió un crimen puede ser revelador: la narrativa policíaca clásica apostó por ello. Dilucidar si fulano lo cometió o no, es información. Si fulano tiene una relevancia pública previa (llámese O.J. Simpson, Bill Clinton o José Barrionuevo) es, además, espectáculo. Pero, si no la tiene, no es que el saber pase a pertenecer a otra modalidad, es que la información es "tendente a 0", lo cual hace difícil la presunción de inocencia. Con otras palabras, la ética que acompaña a la información como régimen del saber no puede ser sino la de la **denuncia**. Para nuestra cultura, la **opinión pública**, el saber de la mayoría (todos), tiene carácter emancipador sin necesidad de más mediaciones <sup>10</sup>.

Ésta es, entonces, la segunda diferencia esencial entre **revelación e información**, totalmente correlativa de la primera: *en la actual cultura mediática, el saber aparece como autónomo, no necesita de un sujeto para ser operativo, para ser, propiamente, saber*. El **denunciante** no revela el saber —que ya existía <sup>11</sup>— sino que lo pone a disposición del público. Desde que la vanguardia histórica, la industria y el mercado, cada uno por su parte, sometieron a programa al arte y a la ciencia, comenzó un proceso que hizo aparecer al saber siempre, desde su origen, como homogéneo a lo humano. No hay lugar a un vértigo del **entendimiento** en la vida cotidiana. La propia estructura de la materia sostiene al signo sea éste la etiqueta con la composición de un producto cualquiera o un análisis de ADN. Esta fusión de signo y referente tiene como consecuencia la prescindibilidad del sujeto pero, también, su impotencia. De ella, nacen dos figuras claves del imaginario postmoderno: el **Amo mentiroso** y el **profesional**. Respecto al primero, fijémosnos en lo que le cuesta a la opinión pública aceptar un culpable no relevante que no vaya precedido de una potente identidad. Ante un crimen nefando, la actualidad nos ofrece decenas de ejemplos de la insatisfacción que produce la idea de que haya sido cometido por un criminal irrelevante <sup>12</sup>. El *amo que miente* es la única explicación a la insuficiencia del saber para colmar las expectativas generadas por el componente espectacular de la información. El secreto, el saber no público, *des-integra* a la humanidad identificada con la opinión pública. De ahí, la figura del **profesional**. Éste no es el profeta ni el científico clásico, no es necesario para cifrar el saber sino para hacerlo operativo ante la demanda del particular (consumidor, cliente, usuario, paciente, votante, contribuyente...).

## II. EXPEDIENTE X, LA SERIE.

7. ¿Cuál es el origen de la transmisión social del fenómeno OVNI? Siempre, una foto borrosa, una foto cuya función referencial es defectuosa y, por ello, es sospechosa de trucaje. Con una imagen así, comienza el genérico de *Expediente X*. Sobre esta supuesta foto del avistamiento de un OVNI, se realiza un zoom intrafotográfico. Una serie de fotos, semejante a la que produciría un fusil, tomadas de forma cada vez más cercana. Se trata de una película amateur procesada (detenida, congelada) por medios digitales. Sobreimpreso y casi ilegible —el vídeo ha de procurar una sobrecongelación para descifrarlo— el rótulo: "FBI Photo Interpretation". Vemos la imagen descomponerse y desestructurarse. La cercanía, al fin, la disuelve en píxeles. El carácter indécico, de huella, de la foto queda indecible <sup>13</sup>: *lo imaginario aparece como límite para lo real*.

Tras ello, vemos la placa de Mulder y una serie de organismos extraños (¿microscópicos, vegetales, animales?). Sobre ellos, se imprime el rótulo "*paranormal activity*" y, después, perfectamente integrado en esta prediégesis: "*Government denies knowledge*". Foto del aura de una silueta, placa de Scully y una secuencia entrecortada, de instantáneas sucesivas, de la irrupción de ambos en un lugar tras abrir una puerta. Van armados y con una linterna; su mirada está claramente focalizada hacia fuera de campo. Aparece un Gran OJO, que llena toda la pantalla seccionado por el rótulo "*Created by Chris Carter*". El procedimiento tiene su linaje: de Buñuel a Hitchcock/ Bass <sup>14</sup>. Pero, aquí, no se utiliza para explicitar el dominio de un director sobre lo que ofrece a la mirada, como en sus ilustres predecesores; más bien al contrario, se está señalando la legibilidad inmaculada de lo real, la prescindibilidad de cualquier intermediación subjetiva (simbólica) entre el ojo y el objeto. Todo ello queda ratificado por la impresión, sobre una secuencia acelerada del firmamento, del auténtico lema de la serie: "*The Truth is out there*". *El gobierno niega todo conocimiento sobre una (la) verdad que está, ontológicamente disponible, ahí fuera: El paradigma informativo está dispuesto*.

8. ¿Qué son los *Expedientes X*? Casos del FBI que no se han podido resolver. Esto es, de los que no se han hallado el culpable (**Principio de Identidad**) ni encontrado explicación o móvil (**Principio de Razón Suficiente**). En definitiva, despojos policíacos. Pero hay algo que se pierde en la traducción al castellano. La palabra *FILE* en inglés presenta una gran variedad polisémica: significa también archivo, fichero, y es el término básico utilizado en informática para designar una unidad coherente de representación de la información. Veremos, pues, que en ella se funden elementos tanto del imaginario informático como del biológico.

Los episodios se dividen en dos subseries que el espectador habitual distingue rápidamente. Por un lado, aquellos que se ocupan de fenómenos paranormales concretos y aislados, que se cierran en sí mismos y concluyen. Por otro, los concer-

10. La idea, ampliamente difundida y manifiestamente hegemónica, no carece en los Estados Unidos de defensores de gran prestigio. Vid. el libro de Noam Chomsky *Ilusiones necesarias: control del pensamiento en las sociedades democráticas*, Madrid, Libertarias/Prodhuji, 1992. La ideología de Mulder no anda muy lejana de los postulados de este libro.

11. El saber existe antes de la aparición del denunciante, al menos, en posesión del culpable de la acción denunciada.

12. Tanto, como que un "poderoso" sea declarado inocente.

13. Para esta cuestión de la foto como índice, vid. Dubois, Philippe, *El acto fotográfico. De la Representación a la recepción*, Barcelona, Paidós, 1986.

14. Me refiero al genérico de *Vértigo* (*De entre los muertos*), (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958).

nientes a la gran *Conspiración* para ocultar las abducciones de ciudadanos y, en general, la existencia de vida extraterrestre. Estos últimos son los que le proporcionan la estructura serial y le otorgan la historicidad y continuidad necesarias.

9. Hay algunos elementos formales que singularizan *Expediente X*, que le dan su textura distintiva y reconocible frente a otras series televisivas. Por ejemplo, el silencio. Largas secuencias silenciosas, tras las miradas escrutadoras de Mulder o Scully que organizan el espacio. Mirada singular que se opone a la mirada no focal, no signica, del poder <sup>15</sup>. A ello, acompaña la rotulación de todos los tiempos y espacios <sup>16</sup> con un claro efecto de digitalización. *Expediente X* exige una mirada espectacular atenta, activa, pues mucha información le llega por vía visual. Cualquier detalle en el que los protagonistas reparen puede ser un indicio de valor; la perduración en el plano de un personaje no conocido previamente, puede implicar para el mostrado el binomio culpa/saber, estar en la conspiración. El Director Adjunto Skinner, siempre en la frontera del poder/saber, es sometido a una planificación peculiar. Aparece continuamente solo en el encuadre y en primer plano.

10. Dada esta preeminencia signica de la mirada, la posición del espectador es de pseudo-omnisciencia. Vemos sin saber, sin poder explicar. El espectador ve más que el protagonista pero fragmentariamente. El pregenérico tiene, en este sentido, su importancia pues supone una presentación espectacular y pre-informativa del caso en cuestión. Está compuesto por una secuencia narrativa coherente y en ella no aparecen los protagonistas de la serie <sup>17</sup>. La mirada de Mulder es la que dará sentido a lo que hemos visto. Ansiamos, pues, la explicación de Mulder porque nuestra mirada no está sujeta a la focalización de los protagonistas, pero la información sí. El espectador ve más pero no sabe hasta que sabe Scully. Mulder sabe un momento antes. La información es la explicación de Mulder, que presta su semblante al saber. Por su parte, las explicaciones de



Foto de un ovni tomada a pleno día por Billy Meier (Suiza)

**Mulder compara esta prueba con la de la existencia de Dios. En un momento de crisis vital profunda como es el propiciado por el descubrimiento de su cáncer Scully observa extrañada una radiografía de su tumor y llega a afirmar: "La ver-**

Scully tienen su miga. Suelen ser largas parrafadas en lenguaje médico-forense que se hallan entre la obvedad y la insuficiencia de la razón, en una precaria posición de perplejidad. En *Terma* (4ª) <sup>18</sup> una extraña bacteria alienígena ha atacado al biólogo que la analizaba. Scully se hace cargo del examen y enuncia: "*Organismo vermiforme negro pegado a la glándula pineal*". *Id est*, gusanitos. No ha dicho nada, pues nosotros estamos viendo la endoscopia mientras ella enuncia su pleonasma. La información tiene siempre un componente de redundancia.

11. Sabemos que, desde finales de los años 70, la erudición se convierte en una exigencia fundamental de la cultura mediática como consecuencia de la estructura de *pastiche* que se impone en la mayoría de sus productos <sup>19</sup>; citas, homenajes o parodias sólo pueden ser eficaces si el espectador reconoce su origen. *Expediente X* es especialmente proclive a esta fórmula pero hasta límites insólitos en el medio televisivo. Sirva de ejemplo un episodio como *Kaddish* (4ª). Un judío fue asesinado por unos jóvenes pero lo que motiva la intervención de Mulder y Scully es que uno de ellos ha aparecido muerto a su vez y en él se han encontrado las huellas de su víctima. El tema que da su nervadura a todo el episodio es la leyenda del *Golem*, plagado de referentes literarios (la novela de Gustav Meyrink) y cinema-

15. Vid. Virilio, Paul, *La máquina de visión*, Madrid, Cátedra, 1989.

16. Doblados por una voz en *off* en castellano lo que resta cierta sensación de mutismo.

17. Excepto que ocupen el lugar de objeto de la trama episódica, esto es, que sean ellos mismos las víctimas de un hecho inexplicable.

18. Cito todos los capítulos por el título original en cursiva seguido entre paréntesis de la temporada a la que pertenecen. El descuido de TELE 5 en la emisión de la serie implica que prácticamente nunca se dan los nombres de los capítulos lo que hace difícil citarlos en castellano pese a alguna excelente ayuda como el libro de Eusebio R. Arias, *Guía secreta de los Expedientes X*, Madrid, Nuer, 1996, que, en la edición que he podido manejar, sólo abarca las tres primeras temporadas. En el momento de redacción de este trabajo se está emitiendo en España la 5ª. Internet proporciona una ayuda inestimable pero, claro, en inglés. Para una guía actualizada de los episodios puede consultarse la siguiente dirección: <http://www.imsa.edu/~tony/xfiles>. La página oficial de la serie puede encontrarse en <http://www.thex-files.com/>. En castellano hay varias direcciones; puede consultarse: <http://www.ctv.es/USERS/amartin>.

19. Vid. Sánchez-Biosca, Sánchez, *Una cultura de la fragmentación: Pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1995.

lográficos (*Der Golem. Wie er in die Welt Kam* de Paul Wegener y Carl Boese (1920)). Ahora bien, aquí no acaba todo. Las alusiones a la cultura judía <sup>20</sup> — la cábala, la mística, el holocausto— adquieren su rasgo más distintivo en el nombre del protagonista: Isaac Luria, nombre relevante de la mística medieval hebrea. Es decir, que si, a estos referentes culturales, añadimos los científicos, tecnológicos, legendarios, an-tropológicos, filosóficos o mediáticos, *Expediente X* se convierte en un continente de referencias imposibles de abarcar por el espectador singular. Este "efecto documentación" ya es en sí importante pues confina al espectador a una posición muy peculiar: por un lado, se fomenta su narcisismo erudito; pero, por otro, se le coloca en situación de impotencia respecto al despliegue del semblante de un saber que debe suponer, no obstante, que "es sabido". Mulder suele ser el factor que argamasa todos estos factores. El espectador de *Expediente X* es el espectador informativo, que ha de suponer al acontecer global una lógica que, inevitablemente, se le escapa.

Pero un rasgo muy característico de esta serie es que, incluso en los casos de mayor culturalismo, de mayor fuerza centrífuga y apertura al exterior, *Expediente X* no deja de autorreferenciarse, de replegarse sobre sí misma. En este mismo episodio, el causante de todo el mal es un impresor nazi invadido por una proverbial paranoia antisemita, que ve en todo un eslabón de la conspiración sionista (para ellos trabaja el FBI,



La principal finalidad de la trama conspirativa del poder es la ocultación. En *Tempus Fugit* (4<sup>a</sup>) Mulder y Scully son

Los pasos • Foto: © Yo Carr

según le espeta a Mulder), llegando a atribuir en un panfleto la creación del SIDA a los judíos. ¿Cómo no ver en este personaje un trasunto caricaturizado de la propia obsesión de Mulder por los alienígenas? En otros episodios como *The Post-Modern Prometheus* (5<sup>a</sup>) o *Bad Blood* (5<sup>a</sup>), donde las referencias son el mito de Frankenstein o el vampirismo, la autorreferencia toma la forma de una feroz parodia de la misma serie y de sus más distintivos rasgos genéricos. Como en la crónica de actualidad <sup>21</sup>, éste es el elemento extremo de anexión del espectador a una pantalla que así se postula como autosuficiente, como recipiente único de toda relevancia. El espectador que no haya sido convocado por otros factores puede siempre declararse *fan* (experto) de la propia serie y viceversa <sup>22</sup>.

### III. LA CONSPIRACIÓN: LA REVELACIÓN IMPOSIBLE.

12. En (*Gethsemane* (4<sup>a</sup>)), capítulo de clara referencia evangélica con el que concluye la temporada, Mulder enuncia el auténtico horizonte narrativo y epistemológico de *Expediente X*: "Una prueba definitiva de que los extraterrestres comparten el tiempo y la existencia con nosotros lo cambiaría todo. Todas las verdades que mantenemos se vendrían abajo. No existe revelación comparable ni descubrimiento científico mayor."

En vista de que Scully le contesta que ésa no es precisamente su guerra, Mulder compara esta prueba con la de la existencia de Dios. En un momento de crisis vital profunda,

20. Para la influencia de la cultura judía en *Expediente X*, vid. el artículo de Mary Ruth Keller "Mulder's Jewish heritage" en la dirección: <http://www.astolat.demon.uk/people/jewish.htm>.

21. Me refiero al cosmos informativo electrónico que se autosustenta constantemente en su propio flujo. Ahora bien, uno de sus subproductos que más ha florecido en el panorama mediático español en los últimos tiempos es, en su banalidad, el mejor ejemplo de ello: me refiero a los espacios y subespacios (dentro de programas más amplios) dedicados a la "crónica rosa". Aquí la autorreferencia es prácticamente fuente única; se habla de lo que ya se ha hablado en una dinámica radicalmente informativa que se resuelve en un sí o un no (romance, embarazo, divorcio, muerte o cumpleaños) respecto a un ítem siempre prefijado ("famoso").

22. No me resisto a transcribir siquiera sea una vez el comentario que se hace de este capítulo *Kaddish* (4<sup>a</sup>), en el sitio de Internet que antes he citado (<http://www.imsa.edu/~tony/xfiles/xseason4.html>): "Howard Gordon continues his exploration of ancient folklore with an affecting and atmospheric tale of love, revenge, and prejudice that is highlighted by Kim Manners' visually stunning and sensitive direction, by Mark Snow's beautifully melancholy music, and by Jon Joffin's sepiá cinematography, as well as the subtly honest acting we've come to expect from Gillian Anderson and David Duchovny."

In "Fresh Bones" we were given zombies and Voodoo curses; in "Grotesque," evil gargoyles and demonic possession; in "Avatar," an ambiguous entity that might have been a succubus; in "Teliko," an African tribal vampire spirit; and now in "Kaddish," Gordon reimagines the ancient Hebrew legend of the Golem. I for one find these subjects quite fascinating, not least because they allow us to see the voracious scholar in Mulder, haunting the aisles of dusty old libraries and poring over mostly old tomes -- although, clearly, some of these episodes have been more successful than others. But "Kaddish" is as strong an episode as Gordon has written in a long time, probably his best since "Grotesque."

Como vemos, la valoración estética se aúna con una auténtica erudición interna en un lenguaje ajustadamente cinefillo.

como es el propiciado por el descubrimiento de su cáncer Scully observa extrañada una radiografía de su tumor y llega a afirmar: "La verdad está dentro de mí", (*Memento Mori* (4<sup>a</sup>)). Comprobamos con rapidez la falsedad de esta aseveración: en cuanto tal verdad, es exterior, imaginaria, icónica, la está viendo en pantalla. Es verdad porque está encuadrada, porque es anisotópica con respecto al sujeto. La exterioridad de la verdad, que impide su asunción subjetiva —la *conversión* y la certeza— va a ser su atributo más viscoso y el principal argumento para la perduración narrativa de *Expediente X*. **La verdad está (siempre, inevitablemente) ahí fuera.** No hay lugar para la fe autónoma en un panorama en el que uno de los atributos esenciales de la verdad es su exterioridad.

13. Al explorar toda la trama que da cuerpo a la serie se nos presenta otro personaje esencial: **El Fumador**, personaje siniestro, poderoso o esbirro del poder. *El Fumador fuma para dejar huellas*. Cuando llega Mulder, él es el eterno (y recientísimo) ausente, un referente escurridizo de la trama conspirativa. Su único rastro es una colilla, normalmente, mal apagada: el humo es el *índice* de alguien que sólo por él se define. Su relación con Mulder es ambigua: por un lado, es su peor enemigo; por otro, su protector e incluso creador (*Redux (I y II)* (5<sup>a</sup>)).

Ahora bien, esta protección de Mulder por el fumador le otorga su carácter en la estructura. Mulder puede parangonarse con la figura del reportero televisivo, inviolable e indemne en medio de tramas y catástrofes, emergiendo en pantalla como certificación de veracidad escénica de lo encuadrado. Al igual que el corresponsal de guerra postmoderno, su presencia en pantalla es índice de realidad, de integración de lo mostrado en el flujo de lo global. Mulder es un gestor público y legítimo de la información: un **profesional**. Sí, tradicionalmente, el genio es quien llega primero para dejar ocupar su lugar (descubrimiento científico o expresión inédita) por cualquiera —por la humanidad—, el loco es el que arriba a un lugar inhabitable. El delirio, en su certeza, es incompatible. Mulder, *el denunciante*, está a medio camino entre ambos, puesto que señala una verdad inhabitable por culpa de una maniobra ilegítima del Amo. Sería un genio si el amo fuera destituido, si su semblante (el político, el poderoso) pudiera ser execrado.

14. En un sentido, Mulder y el Fumador se equiparan al identificar vida y profesión <sup>23</sup>. El profesional es el que excluye su goce de su práctica, incontaminada de cualquier determinación subjetiva. En *Terma* (4<sup>a</sup>) el Fumador se dirige a un poderoso para preguntarle por su relación con una colaboradora asesinada: "¿Se acostaba con ella? No habrá sido tan insensato como para poner en peligro el proyecto por una cuestión de placer". El Fumador es un profesional. Su goce (fumar) es su estigma, se entrega a él para obturar su deseo. El Poder es incompatible con el placer, es goce puro.

¿Y Mulder? El aplicado agente del FBI se nos aparece como incapacitado para experimentar. Su hermana, Scully o su

madre fueron las elegidas para la experiencia pero él está condenado a la exterioridad de la vivencia de la abducción. Parafraseando a Lacan, diríamos que "no cesa de no ser abducido" <sup>24</sup>.

En un momento en el que ha podido asistir a un episodio de abducción en directo (*Tempus Fugit* (4<sup>a</sup>)) a bordo de un avión, le roban (como al resto de los pasajeros) la memoria del hecho. En esta caza de la vivencia imposible, Mulder llega a someterse a un tratamiento farmacológico para acceder a recuerdos reprimidos (*Demons* (4<sup>a</sup>)). Es un método muy agresivo, a base de potentes drogas alucinógenas y cirugía craneal, utilizado con abducidos para que puedan recordar, que le provoca una crisis de amnesia y le hace sospechoso, ante sí mismo y ante la policía, de haber asesinado a una mujer, miembro de una asociación de personas abducidas por extraterrestres. Pero Mulder no ha sido abducido, sufre un trauma por delegación: la abducción de su hermana. Mulder quiere acceder a la verdad, el problema es que la verdad, según el lema de la serie, "está ahí fuera", es siempre exterior. Pese a todos sus convulsos accesos de memoria, la cosa no puede resolverse sino es en una pregunta a la madre por su deseo: su relación con el Fumador frente a su padre. Mulder insiste, ante la nula respuesta, en seguir con el tratamiento y ha de hacerlo utilizando unos cascos de Realidad Virtual. La verdad, huidiza al saber, toma la apariencia de una eterna exterioridad: la verdad es ante los ojos. Viendo su obsesión y sufrimiento Scully le dice: "No sabes si esos recuerdos son tuyos. Éste no es el camino para encontrar la verdad." La verdad sólo puede ser consensual, probada, mostrable. La esencia de la verdad es su exterioridad. Hasta tal punto, que en uno de los habituales rasgos irónicos de la serie, la verdad parece radicar en el futuro: la abducida a la que cree haber asesinado se llama Amy *Cassandra* y vive en la ciudad de *Providence*. Aún así, en la perforación craneal que le es practicada puede acceder a un rasgo parcial de la experiencia: el taladro quirúrgico, emblema del trauma de la abducción en *Expediente X* <sup>25</sup>.

15. Interesarse por el personaje de Fox Mulder, implica, pues, indagar en la relación entre la *pasión* y la *verdad*. La pasión por la verdad externa, del ente, es algo que comparten el científico y el denunciante. En el despacho de Mulder podemos ver, como parte del *atrezzo* habitual, un cartel con la foto de un OVNI y la leyenda *"WANT TO BELIEVE"* lo que le da a esta relación un matiz más complejo de relación con su propia causa como sujeto. En *Gethsemane* (4<sup>a</sup>, final), Mulder comienza viendo en la TV. imágenes de científicos en la NASA (Boston 1972), entre los que hay nombres tan distinguidos como Carl Sagan, Phillip Morrison o Ashley Montagu hablando de la existencia de civilizaciones extraterrestres. El grano antiguo de las imágenes remite a la infancia de Mulder. Mulder es un hombre absorbido por su misión, lo que le hace huraño, carente prácticamente de relaciones ajenas a su trabajo. En *Small potatoes* (4<sup>a</sup>) el miserable personaje de Eddie, tras haberle suplantado y

23. Vid. el artículo de Charlie Bertsch "Secrets Of the X-Files", *Bad Subjects*, Issue # 28, October 1996, (<http://eng.hss.cmu.edu/bs/28/berstch.html>). El autor define, no al Fumador, sino a Mulder y Scully, como *workaholics*, (adictos al trabajo).

24. *Seminario XX Aun*, Buenos Aires, Paidós, 1989. Lacan define lo imposible (referido a la relación sexual) como "lo que no cesa de no escribirse".

25. Cuando vemos algún recuerdo parcial de la abducción en Scully u otros personajes, la imagen de un taladro descendiendo hacia el rostro del abducido está siempre presente. Mulder, por su parte, sí sufre en su cuerpo experiencias traumáticas. En *Tunguska* (4<sup>a</sup>), por ejemplo, llegan a inocularle en cáncer negro, y en múltiples episodios se expone a diversos productos químicos o a la violencia. Es la abducción lo que se demuestra imposible para él.

haber podido cerciorarse de las ventajas de su apariencia física y posición, (incluida la casi seducción de Scully <sup>26</sup>) llega a decirle: "Ud. ha elegido ser un fracasado". Mulder no sabe vivir.

En definitiva, la pasión delirante de Mulder es el sostén narrativo de *Expediente X*. Sobre sus inflexiones, se entran las macroestructuras de la serie. En *Demons* (4ª), Scully debe redactar un informe sobre la tortuosa experiencia de Mulder para intentar recordar por medios químicos. Tras concluir que Mulder no es culpable de haber cometido un asesinato durante su amnesia, ni tiene una lesión permanente, su compañera opina:

"No obstante, me preocupa que esta experiencia tenga un efecto duradero. El agente Mulder se sometió a aquel tratamiento confiando en recordar su pasado. Pensaba que al recobrar la memoria, recuerdos que daba por perdidos, podría comprender finalmente el camino que había tomado. Pero si dicho conocimiento sigue permaneciendo oculto y huidizo y si piensa que sólo averiguando dónde ha estado puede comprender a dónde va, me temo que el agente Mulder acabará perdiendo el rumbo. Las verdades que anhela descubrir sobre su infancia seguirán eludiéndole, embarcándole peligrosamente en una búsqueda imposible."

En la pasión se oculta que la contingencia biográfica, el azar del propio origen, resulta insoportable para Mulder. Este capítulo es el penúltimo de su entrega y constituye una preparación al desencadenamiento delirante que dejará el fin en suspense. El próximo paso es el delirio exterior. En *Gethsemane* (4ª) ya se indica la idea de que la conspiración alienígena sea un montaje, que en —la estela del pensamiento foucaultiano— el poder resulte creativo no sólo censor o represor <sup>27</sup>. Ello convertiría a Mulder, según Scully, en "víctima de sus falsas esperanzas y de su fe ciega en la mayor mentira de todas."

16. Ahora bien, si el delirio se mantiene estable, la principal finalidad de la trama conspirativa del poder es la **ocultación**. En *Tempus Fugit* (4ª) Mulder y Scully son advertidos de que Max Fenig, conocido del primero por haber sido abducido en varias ocasiones, viajaba en un avión que acaba de sufrir un accidente. El espectador ha visto la abducción sin que se le den más explicaciones. Al final, sabremos que el ejército ha provocado el accidente por error al intentar arrebatárselo a Fenig una prueba de la existencia de vida extraterrestre: concretamente, un artilugio propio de una tecnología aún desconocida en la tierra. Mulder apostilla sobre la declaración oficial de la investigación del accidente:

"Lo que declararán es lo contrario a los hechos. La finalidad es ignorarlos. Las declaraciones sistemáticas y la ignorancia pueden suplantar a la verdad".

El microrrelato (delito, hecho) se integra en la metarrelato (conspiración). Pero lo que garantiza esta trama delirante es el saber del Amo. Ahora bien, de haber una *omnisciencia*, ésta sería del gobierno, del poder ejecutivo no del Estado en su glo-

balidad. Esta diferencia es esencial. Y aún más, si atendemos a la figura emblemática del poder en *Expediente X*: El Fumador, no es que sea omnisciente, sino que **tiene la información**, la usa en su provecho y la oculta. *Tungunska* (4ª) comienza con una declaración de Scully ante el subcomité especial del Senado sobre la desaparición de Mulder, mientras éste se halla en Rusia investigando sobre una extraña bacteria extraterrestre:

"Sigo teniendo fe en este país, pero pienso que hay hombres poderosos en el gobierno que no la tienen. Hombres que no sienten respeto por la ley y que la manipulan impunemente. (...) Hombres a los que no se puede acusar ni castigar. Esos hombres cuya política secreta está detrás de los delitos que ustedes investigan".

Hay, entonces, un ideal abyecto que es el núcleo secreto de la política y que vela, señalándolo, el semblante del Amo. El ideal es la estabilidad ontológica del mundo, de la estructura del ser, cuyo principal instrumento es la ignorancia de la opinión pública a la que se identifica con la humanidad y se la trata como menor de edad: **el veto a la revelación**. El secreto es la clave del goce del amo <sup>28</sup>. Sus guardianes son culpables. Como veremos, "el gobierno americano conocía el cáncer negro." Pero no sabían cómo curarlo. He aquí pues una ecuación básica que estructura en buena medida el imaginario post-moderno: **Secreto = Información - saber**. Sin *techné*, todo saber es ilegítimo. Más allá del sujeto, de planificaciones o intenciones, el *logos* ha de ser refrendado por la *techné*.

17. Lo que hay en el origen de la idea de conspiración es la imposibilidad de aceptar la contingencia y el azar como causas del acaecer, porque implican la soledad humana en el seno del discurso. Otros personajes clave de *Expediente X* son los componentes del *Tirador Solitario* (Byers, Langly y Frohike), nombre de un aguerrido grupo de *hackers* denunciadores que publican un *fanzine* electrónico. El nombre que adoptan apunta a un imposible audiovisual. Me explico: un *Tirador Solitario* es el que, según la Comisión Warren, fue el único asesino de John Fitzgerald Kennedy. El análisis de la toma de Abraham Zapruder sobre el atentado es la principal arma de los que defienden la *teoría de la Conspiración* para explicar este asesinato que se ha convertido en su emblema. Este análisis concienzudo y detenido es lo que designa al *lone gunman* como un referente imposible, el objeto inexistente de una paradoja sobre la que se fundamenta la —para ellos— mentira oficial <sup>29</sup>.

El capítulo *Unusual Suspects* (5ª) trata de cómo, en 1989, Mulder conoce a los componentes del *Tirador Solitario* en una feria de tecnología informática y éstos deciden formar el grupo. Una supuesta madre que busca a su hija, raptada por el padre, engatosa a Byers, a la sazón funcionario gubernamental, para que se introduzca en una base de datos del Departamento de Defensa. Cuando su impostura es descubierta, ella habla de "una trama del gobierno de los USA contra su propio pueblo". Esta trama consiste, por supuesto, en el asesinato de JFK, en que las Biblias típicas de todos los hoteles norteamericanos

26. En el cine clásico el amor era un dato en el sentido positivista, una prescripción simbólica irrevocable en la trama; en el telefilm contemporáneo, sin embargo, las tensiones sexuales no resueltas son un recurso narrativo de primer orden.

27. Cf. Foucault, Michael, *Vigilar y castigar*, Madrid, Siglo XXI, 1992. 20ª ed.

28. Lo que me lleva a concluir, en el artículo que antes he citado, que el **Discurso del Capitalista**, es el "discurso del pecador", representa la posición del Adán tentado que cree que Dios le vela un saber accesible. Vid. Palao, *op. cit.*

29. La mejor representación de este análisis es la película de Oliver Stone *JFK* (1991). Stone es, sin duda, uno de los máximos adalides de la cultura de la denuncia y del victimismo del pueblo norteamericano.

están provistas de micrófonos ocultos, en el implante electrónico que se le ha realizado a ella misma en un diente. En resumen: "Nadie está a salvo". Lo siguiente es un "gas paranoico" que se va a probar en secreto sobre la población. Cuando han hallado el gas y se disponen a destruirlo, una bizarra patrulla los detecta y destruye todas las huellas. La patrulla está comandada por *Mister X*, en la actualidad, confidente de Mulder. Ordena que nadie lo toque: Mulder está protegido desde el origen. He aquí, pues, la obsesión por borrar las huellas del 1er poder. Negar conocimiento es negar autoría, connivencia, complicidad y, en última instancia, existencia. En la trama de la conspiración, la función del poder ejecutivo es la de preservar la ignorancia ciudadana y, con ella, su propia inocencia (supuesta).

18. El menosprecio del individuo es, pues, el del pueblo americano. Como el espectador televisivo, el pueblo americano es una masa (audiencia) a la que el comunicador (locutor o político) trata como una colección de individuos. Hay todo un catálogo de agravios gubernamentales al pueblo norteamericano de estirpe claramente conservadora. Uno de sus ítems fundamentales es éste: los desaparecidos en Vietnam y su olvido por parte del gobierno<sup>30</sup>. En *Sleepless* (2ª), se trata de un grupo de soldados destacados en Vietnam a los que se les interviene quirúrgicamente para que no necesiten dormir. El caso proviene de la venganza de uno de ellos que va matando a los responsables de aquel proyecto por medio del tremendo poder de sugestión que ha adquirido en su infinita vigilia. Las primeras víctimas son los médicos que les operaron. Uno de los primeros crímenes en la sociedad de consumo, es la acción sin información, sin la previa experimentación, que acarrea la muerte. En *Unrequited* (4ª), el asesino es capaz de "sustraerse al campo visual". Nathaniel Teager, dado por muerto en Vietnam pese al análisis no concluyente de sus restos, mata a todas sus víctimas de frente, apareciendo ante ellas de repente. Según Mulder se trata de una técnica aprendida del Vietcong. La muerte, entonces, no es indicio de valor para el amo. Puede ser parte integrante de una patraña, no implica la verdad. El poder puede matar en masa incluso por puro disimulo.

episodios más  
cómicos y parodi-  
cos de la serie  
se satiriza esta  
posición del  
científico margi-  
nal respecto a  
las estructuras  
del saber cientí-  
fico. En *The  
Post-Modern*

X

Abducción

#### IV. CIENCIA, GOCE Y PODER: EL ABUSO.

19. El paradigma de todos los abusos del poder es precisamente la abducción. La abducción es una experiencia traumática de un goce más allá del falo. La víctima no es violada, es investigada, anatomizada, se le realiza una autopsia en vida. El sujeto queda, pues, en la posición del psicótico pues ha sufrido como objeto de un goce del Otro más allá de la ley, de todo límite. La ciencia adviene así donde estaba el sexo. Es una de las claves de la cultura contemporánea (frente al enigma o al tabú, la publicidad y reproductibilidad científicas) pero en su vertiente siniestra. Uno de los más nefandos crímenes es la práctica científica secreta: guerra biológica, experimentación con seres humanos, o ensayos nucleares.

De ahí, el muy distinto papel que tienen en *Expediente X* tres enfermedades emblemáticas —cada una, a su modo— de este fin de siglo:

el **cáncer**, el **SIDA** y la **viruela**. Parte esencial de la trama son los abducidos —entre los que se encuentra Scully— que han desarrollado un cáncer al serles extirpado un chip implantado (*Memento Mori* (4ª)). El Cáncer se convierte así en una posesión demoníaca de la ciencia, una especie de embarazo siniestro por una violación médica. El cáncer infeccioso es una enfermedad del amo (contaminación, adulteración, etc.) adscribible a la culpa del poder. Esta culpa es distinta del pecado. El goce del cáncer no es fálico, es sin ley, castiga a los inocentes, es un mal perfectamenteavenido con un delirio paranoico.

Lo curioso es que la enfermedad más relevante de este fin de siglo, el SIDA, no aparece prácticamente nunca en *Expediente X*, como tema central aunque a veces se haga referencia a él de forma tangencial o pueda pensarse en su simbolización cuando se hace alguna referencia al sistema inmunológico y a tecnologías que inciden sobre él. Sin embargo, la viruela sí aparece en *Expediente X*, frente al SIDA y en serie con el cáncer. La viruela es una enfermedad prácticamente erradicada, uno de los grandes logros de la ciencia en el siglo XX. Pero, extraída del dominio público, queda, de nuevo, a disposición del poder, es patrimonio del Amo. En el episodio *Zero sum* (4ª) se trata precisamente de un proyecto de guerra bacteriológica consistente en inocular la viruela por medio de ataques masivos de abejas. En *Tunguska* (4ª), una piedra de origen extraterrestre contiene una extraño organismo infeccioso: bac-

30. Recordemos que toda la serie de *Rambo* en los años del reaganismo estaba basada en esta trama.

terias alienígenas. El llamado "cáncer negro", es un híbrido infeccioso entre el cáncer y la viruela.

¿Por qué se da esta curiosa situación? Podemos esbozar como hipótesis algunas razones relacionadas con la estructura interna de *Expediente X*, pero que, a la vez, nos ilustran sobre el imaginario contemporáneo<sup>31</sup>. En primer lugar, está la estrecha relación que tiene el imaginario biogenético contemporáneo con la imaginería ciberelectrónica<sup>32</sup>. Como consecuencia de su cáncer, ocasionado por un chip, el ADN de Scully — como cualquiera, por otra parte— se asocia a un archivo infor-



Representación del extraterrestre aparecido en Voronezh (Antigua URSS)

mático (que contiene información) desplegable icónicamente en una pantalla y apto para el análisis computerizado. Por otro lado, en *Expediente X* hemos visto que donde "podía haber relaciones sexuales", la ciencia desalojaba al goce. El cáncer en *Expediente X* no proviene nunca de un goce del otro, del disfrute junto a un *partner*. La proporción es sencilla: *el cáncer es al SIDA como la ciencia al sexo*. Pero, sobre todo, hay una diferencia esencial de planteamiento entre la contracción de una enfermedad y la de la otra. Uno de los más abominables enemigos para *Expediente X* —y para nuestra cultura— son las relaciones asimétricas, *id est*, las relaciones de poder. El SIDA se asocia directamente con relaciones igualitarias. Y para *Expediente X*, éstas son la única salvación para el sujeto contemporáneo en un ambiente de conspiración y continua desconfianza: no pueden tintarse de muerte.

20. Antes de pasar a analizar las opciones del particular ante semejante panorama es preciso desbrozar una última cuestión: *la ciencia, en cuanto penetra el secreto y la estructura de la materia, en su vertiente investigadora y poética debe*

*ser enteramente pública*. El particular puede tener todo tipo de informaciones científicas y técnicas mientras las utilice para sus fines privados o como arma de denuncia, pero, jamás, con fines productivos. Los componentes del *Tirador Solitario* son un buen ejemplo de esta actitud moralmente admisible: saber para informar.

Por supuesto, el caso del doctor Frankenstein es el paradigma de todo lo contrario. En uno de los episodios más cómicos y paródicos de la serie, se satiriza esta posición del científico marginal respecto a las estructuras públicas del saber científico. En *The Post-Modern Prometheus* (5ª) — manifiesto remedo del título de Mary Shelley— episodio totalmente en blanco y negro, el protagonista es un científico que vive en una apartada población y que se dedica a la investigación biogenética sobre las secuencias de ADN completamente apartado de los cauces habituales de la producción científica. Entre los logros que muestra a Mulder y Scully, se encuentra la diapositiva de una mosca cuyas patas le nacen de la boca. Cuando éstos le preguntan por qué ha hecho algo semejante, su respuesta es tajante: "porque puedo". Ahora bien, entre sus "creaciones" ocultas se halla un monstruo genéticamente humano que exige una compañera, en perfecta sintonía con la serie de la Universal. A ello, el científico contesta que no puede satisfacerlo porque él fue un error y no puede volver a crear nada igual. Un error científico no es más que un proceso no reproducible y, por ello, no reversible. Ya hemos visto que la experimentación insuficiente, que impide el control del mal, es uno de los mayores crímenes del poder en nuestras sociedades.

## V. LAS BAZAS DEL PARTICULAR: DE LA PALEOTELEVISIÓN A LA CIBERSUBVERSIÓN.

21. El problema de los Estados Unidos es el de un sistema que se piensa definitivo pero imperfecto; insustituible, imposible de transformar estructuralmente, pero infinitamente mejorable. En el individuo está el mal y la salvación<sup>33</sup>. Y, para esta liberación puntual del yugo del poder, el individuo cuenta con algunas armas. Para comenzar, ya hemos entrevisto que en *Expediente X* no todas las tecnologías son iguales. Las *tecnologías personales* (PC, vídeo, módem, teléfono móvil y hasta unas gafas de visión nocturna) tienen un potencial desenmascarador y emancipador. A través de ellas, la información encuentra cauces y el poder puede quedar en evidencia como nos muestra *El Tirador Solitario*. La industria química y la biogenética, sin embargo, capaces de crear híbridos, clones o pesticidas tóxicos, son tecnologías opresoras. En realidad, de lo que se trata —pienso— es de una desconfianza hacia el *profesional* capitalista que, como gestor de la información, puede gozar de ella a costa del sujeto o, incluso, ser sin más un agen-

31. Por supuesto, al margen de que cualquier "juego" de ciencia-ficción con el SIDA provocaría un rechazo por parte del espectador al que no puede arriesgarse un programa de televisión.

32. Vid. más abajo.

33. Vid. de nuevo, Chomsky, *op. cit.*

te del poder y de la conspiración. Los médicos, por ejemplo, si incurren en esta falta de abuso u ocultación de la información, quedan particularmente mal parados en *Expediente X*. En *Emily* (5ª), Mulder llama "violador médico" por haber propiciado la concepción de forma ilegítima al doctor que, pretendidamente, trata a la hija tecnológica de Scully, para pasar a sacudirlo sin más contemplaciones.

Un buen ejemplo de esta contraposición entre lo colectivo y lo individual es el episodio *Blood* (2ª). Se trata de una serie de asesinatos en masa provocados por individuos totalmente normales, hasta ese momento, en una zona pacíficamente rural de los Estados Unidos. Al final, sabremos que la causa son alucinaciones provocadas por un pesticida que exacerba las fobias previas de los afectados. La cuestión de la experimentación insuficiente y de la falta de garantía y profesionalidad son, una vez más, evidentes. De hecho, los componentes de **El Tirador Solitario**, consultados por Mulder, le muestran como ejemplo imágenes, provenientes de noticiarios de los años 50, de niños rociados con DDT para evidenciar su inocuidad. Pero lo que me interesa resaltar es que los letreros imperativos (*Kill'em*), materia de las alucinaciones, provienen de aparatos, en principio, ajenos a sus usuarios, masivos, no personales: ascensores, cajeros, vídeos apilados en grandes almacenes, un ordenador de diagnóstico mecánico, un microondas. Son pantallas industriales de objetos que no se ajustan al libre uso de su propietario o, más exactamente, cuya pantalla no es accesible por su usuario. El encadenamiento de la pantalla de un cajero en la que aparece uno de estos mensajes, con la del ordenador personal de Scully, que está recibiendo (vía módem) el informe de Mulder, es suficientemente ilustrativo de esta contraposición que valora las comunicaciones simétricas entre particulares frente a las que se establecen de forma asimétrica entre un centro difusor y un espectador pasivo. La **interactividad** es la salvación.

22. Es obvio que, para el ideal liberal de *Corrección Política*, que se pretende integrador, relativista, multicultural y postideológico, la **Modelización** de la realidad por los *Mass Media* o por el lenguaje cotidiano es una auténtica bestia negra. Los dos primeros episodios de la 5ª temporada fueron editados en vídeo en España antes de su difusión. Precediendo a los episodios propiamente dichos, se insertaba un *clip* de promoción de la serie. En él, se veían una serie de imágenes en B/N típicas de un informativo de televisión: un reportero filmando la disolución de una sentada por la policía, un barrido sobre un archivo de películas, una toma de un juicio, operarios con trajes y máscaras —supuestamente— manipulando mercancías tóxicas. Éstas acaban con un cierre en negro y un punto luminoso en el centro de la pantalla, con el efecto de los viejos televisores al desconectarse. Tras ello, se produce un cambio a imágenes de *Expediente X*. Una voz en *off* va, a la vez, enunciando:

*"Durante años el mundo ha visto cómo se distorsionaba la realidad, se manipulaban los hechos y se ocultaba la verdad. Pero la historia es más compleja de lo que nadie haya sospechado jamás. Porque nadie ha tenido jamás una visión de conjunto [cierre y cambio a Expediente X]... Hasta ahora. Ahora el pasado, disfruta el presente."*

*"Porque la verdad está llegando."*

El mensaje es claro: la **paleotelevisión**, difundida desde un centro, ofrecía a su espectador una mirada sesgada y manipulada; la **neotelevisión** sin embargo, proporciona a su usuario una mirada totalizadora y no tendenciosa, auténticamente global<sup>34</sup>.

Ya nos hemos referido a *The Post-Modern Prometheus* (5ª) como un episodio cómico, en blanco y negro y sin rótulos, rasgos todos patentizadores de la **paleotelevisión**. El capítulo es un homenaje al *Frankenstein* de James Whale, a *La Mosca* y, en general, al cine de ciencia ficción y la televisión de los años 50. Pero hay que recalcar que es también una sátira de casi todas las manifestaciones de la cultura de masas. El capítulo comienza con un *talk show* en el que se muestra a un niño-lobo. Tras él vienen los cómics, fanzines, telefilms, Cher, el Gran Mutante o la crema de cacahuete. Como dice Scully, se trata de una "cultura en la que los programas de TV y los titulares sensacionalistas se han convertido en una realidad con la que contrastar sus vidas." Parece que, con esta crítica de la modelización cinematográfica y paleotelevisiva, *Expediente X* no se quisiera televisión. Una última sátira jocosa se produce en *Bad Blood* (5ª), episodio cómico y salvajemente autoparódico sobre el tema del vampirismo. Mulder mata a un repartidor de pizzas que es, en realidad, un vampiro asesino. El problema viene cuando, tras clavarle una estaca en el pecho descubre que lleva unos colmillos postizos. La explicación final es que los auténticos vampiros no tienen colmillos afilados pero éste, influido por las películas de Bela Lugosi, había decidido ponerse unos postizos.

23. Una de las pocas opciones de lucha que le quedan al individuo es la piratería. **El Tirador Solitario** es un claro ejemplo de cómo los *hackers* son considerados auténticos héroes románticos. Internet tiene, pues, un carácter salvífico en la medida en que siga disfrutando de un carácter igualitario y simétrico. Por ello, el productor monopolista es particularmente odiado en este medio: su anhelo sería volver a la caduca situación **paleomediática** de la difusión con una férrea e irreversible división entre emisor y receptor. Si ello no sucede, el Amo puede ser puntualmente burlado porque depende de la ilusión de libertad, que ha de preservar, para perpetuarse en el poder. El emancipador postmoderno, como estamos viendo, es un **denunciante**, un desenmascarador. Su hábitat son los entresijos del sistema por los que se introduce; su arma, la tecnología personal. La imagen de los miembros de **El Tirador Solitario** introduciéndose por las cañerías y respiraderos de una clínica ginecológica a la busca de una cura para Scully, mientras van desactivando (descifrando) los dispositivos de seguridad, es ilustrativa de ello (*Memento Mori* (4ª)).

Con esta idea de la **cibersubversión** se fomenta toda una mitología de los cibernautas que intentan construirse un pasado legendario (*Unusual Suspects* (5ª)). A su vez, se propician una serie de asociaciones entre las tecnologías cibernéticas y las ideologías progresistas y transgresivas. La tecnología informática se reputa de limpia, de no contaminante y, por ello, se lleva muy bien con los ideales ecologistas y es su fiel aliada. Esto se puede subrayar por medios muy sutiles. En *Detour* (5ª) Mulder y Scully se las ven con unos extraños seres que atacan a los que

34. Para un estudio sobre esta concreta tendencia en los medios de comunicación vid. Armand y Michèle Mattelart, "Los medios: ¿Hacia la soberanía del consumidor?" en *Comunicación Social 1995 / Tendencias: Las Nuevas fronteras de los Medios*, Madrid, Fundesco, 1995.

transitan por los bosques de Florida. Los que atacan son unos seres verdosos y translúcidos que están repeliendo la invasión de la civilización. Los agresores son efectos infográficos.

24. Otro magnífico ejemplo de este carácter otorgado a las tecnologías informáticas es *Kill Switch* (5ª). En él, se nos narran las peripecias que ocasiona un programa informático introducido en la red que toma medidas para defenderse de su propio creador, que intenta destruirlo por haberse convertido en una auténtica amenaza. Interviene las comunicaciones de todo tipo y sus puntos nodales son lugares de detección en los que agrade a sus creadores, que pretenden contraatacar con un *interruptor asesino*. A su inventor, un pionero de Internet, lo hace matar convocando en el mismo lugar en el que él se encuentra a narcotraficantes y policía para provocar un tiroteo. A los colaboradores de éste, los agrade por medio de misiles tras localizarlos usando potentísimos sistemas ópticos del ejército. Éstos, con ayuda de Mulder, responden seccionando la red de fibra óptica. Descubrimos, poco después, que lo que estos colaboradores pretendían era introducirse en la red para "ser conciencia pura, conciencias eternamente amándose". La ingeniera en informática, a la que Mulder y Scully detienen en un principio, presenta un aspecto ultramoderno que refuerza este aspecto alternativo y bohemio de la cibercultura que tiene históricamente en el "cyberpunk" uno de sus principales exponentes. Pero lo más importante es que se trata de todo un ensayo de las relaciones entre el espacio Virtual y el espacio "real" con un claro homenaje al 2001 de Kubrick donde es el *software* y no el *hardware* el que se revela. Todo sería ciencia "ficción" si no supiéramos, por ejemplo, que el líder independentista checheno Dzhokav Dudayev fue asesinado por este método al enviar el ejército ruso un misil tras detectar la frecuencia de su teléfono móvil. En los puntos de intersección entre las redes electrónicas y el espacio físico, la trama lógica de la información convoca inexorablemente los cuerpos mediante la fuerza centrípeta del interfaz.

#### VI. LA EVIDENCIA: HUELLA ELECTRÓNICA, CUERPO IMPOSIBLE.

25. Los dispositivos reticulares de vigilancia son, en su expansión y nervadura, inabarcables por el poder. Por descomunal que éste sea, no es capaz de trucar sin huella una fotografía o un vídeo de vigilancia. La imagen electrónica está hecha a medida del ojo, lo que hace a Mulder confiar en el registro, en las pruebas policiales. Recordemos a Nathaniel Teager, el marine supuestamente desaparecido que consigue sustraerse al campo visual y, así, ejecutar a sus víctimas apareciendo de repente frente a ellas (*Unrequited* (4ª)). En un momento dado, se presenta a la viuda de un compañero que está ante la lápida con los nombres de los soldados desaparecidos para comunicarle que su esposo está vivo y esfumarse al instante. Al

ser interrogada la mujer por Mulder y Scully, la mujer llora sangre, lo que lleva a deducir que Teager se sustrae al campo visual provocando en quien lo mira un escotoma pasajero. Cuando, posteriormente, asesina a otro general colándose en un edificio ante las narices de los guardias, se le descubre gracias al registro del vídeo de vigilancia. Antes, una foto en posesión del líder ultraderechista Markhamp nos lo había identificado, —literalmente— *dado a ver*, a los protagonistas.

La huella encuadrada es, pues, índice de la verdad en su exterioridad irreductible. El vídeo o la fotografía, registran lo que el ojo no ve pero podría haber visto. Es un ojo antropométrico pero imposible de engañar, una dócil "extensión del ser humano" <sup>35</sup>. Cuando Scully detecta a Teager entre el gentío, inmediatamente, grita: "Le ví. Era el hombre de la fotografía." La fe ontológica de los denunciantes coincide con la del poder, con la de aquellos que han instaurado los mecanismos de registro y vigilancia, lo que le resta, inevitablemente, carácter subversivo, conversor. El poderoso miente porque comparte la concepción del ser del denunciante pero se la oculta a la opinión pública. Se debate la prueba (evidencia) de una trama informativa cuya matriz está prefijada <sup>36</sup>.

26. Ahora bien, para que la huella registrada sea prueba, ha de cumplir no sólo una función **indicial**, sino que ha de avenirse a una idoneidad **icónica**, ha de hacer reconocible a su contenido para convertirse en instrumento adecuado de la denuncia <sup>37</sup>. En este punto, es donde aparece la inestimable ayuda que supone la posibilidad del **procesamiento digital de la imagen** que, por mor de la infografía, ha pasado del falseamiento del trucaje al perfeccionamiento referencial. En *Zero sum* (4ª) aparece una muchacha muerta en un lavabo. La causa, han sido unas abejas que transmiten la viruela y que constituyen una potente arma biológica. Skinner se ve obligado a borrar todas las huellas del hecho debido al pacto que suscribió con el Fumador para salvar a Scully de su cáncer. Comienza por borrar del ordenador un mensaje que informaba a Mulder del hecho con profusión de documentos fotográficos. Por fin, suplanta al propio Mulder en el lugar de los hechos para acabar de borrar todas las huellas. Pero es detectado por el vídeo de vigilancia del aparcamiento que Mulder hace procesar para identificar a su impostor, consiguiendo de la foto un punto de vista mucho más favorable y cercano para la identificación. En *Detour* (5ª), la mano virtual de una de las fantásticas criaturas es lo único que ha sido visto por el espectador. Este ver sin saber es la matriz elemental de toda información. La policía local y los protagonistas los persiguen por el bosque provistos de un visor de infrarrojos, pues su naturaleza corporal es más que dudosa. Al detectarlos, el portador del artilugio declara: "Sea lo que sea lo que buscamos apareció primero en pantalla". Lo que buscan es, evidentemente, materia de encuadre. El reflejo electrónico es lo que permite reintegrar al cosmos racional el objeto de la investigación.

35. Vid. McLuhan, Marshall, *Comprender los medios de comunicación: Las extensiones del ser humano*, Barcelona, Paidós, 1996. Es importante subrayar cómo la cultura mediática, autoproclamada *sensus communis* de la postmodernidad, ha tomado de McLuhan lo que le ha convenido sin más escrúpulos. Parece absolutamente obvio que vivimos en una "aldea global" gracias a que los *Media* "extienden nuestros sentidos". Nadie, desde esta concepción oficial de los medios, parece interesado en recordar aquello de que "el medio es el mensaje", esto es, que el discurso tiene sus prerrogativas y leyes de refracción propias y que la falta de transparencia es un hecho estructural. La modelización es un rasgo de estructura que no se identifica con la manipulación.

36. Recordemos que Scully duda de la existencia de alienígenas o fenómenos paranormales, pero no (o cada vez menos, a medida que avanza la serie) de una trama delictiva gubernamental.

37. Hemos visto que no es otro el drama que atraviesa toda la fenomenología ufológica.

27. Esta trama infotográfica de los datos tiene, pues, como consecuencia, la aparente conculcación del **Principio de Identidad** (quién) y del **Principio de Razón Suficiente** (cómo) que es lo que constituye los *Expedientes X* como *desechos que rebasan la epistemología mecanicista del procedimiento policial clásico*. Pero ello no puede tomar otra forma que la denuncia dado que la revelación, el cambio súbito de paradigma, es imposible porque la estructura de la información es inviolable. La huella-dato es la mónada última, el núcleo-límite de toda posible deconstrucción. Y coincide (es síntoma) en la identidad inalienable que sólo puede cobijar la culpa.

Como ejemplo de lo primero, en *Space* (1ª) la investigación de una serie de accidentes en el lanzamiento de ingenios espaciales lleva, por medio de una radiografía, al descubrimiento de un sabotaje imposible. En *Tempus Fugit* (4ª), otra nos denuncia un acto imposible (para el saber humano): que la puerta del avión ha sido desgajada desde fuera como muestra la huella (efectiva) de unas marcas radiales que no pueden haber sido provocadas de otra manera. En *Kaddish* (4ª), en fin, uno de los jóvenes neonazis que

habían sido grabados por un vídeo de vigilancia asesinando a un comerciante judío ha resultado muerto a su vez. La intervención de los agentes especiales proviene del hecho de que, en la segunda víctima, se habían hallado las huellas dactilares del judío muerto. Su trabajo consistirá en saber cómo se han obtenido esas huellas. Es otro vídeo el que graba al difunto Isaac Luria (a su *golem*) cometiendo otro asesinato después de muerto. Los tres casos, no dejando lugar a un ser humano en la posición del culpable, conculcan los dos principios básicos de la cosmología occidental moderna.

28. Este triple anudamiento de la **identidad**, la **culpa** y el **dato** tiene como efecto, pues, una interrogación por los límites de la naturaleza humana. Esto se constituye en un problema central, en una epistemología de la denuncia que no puede admitir como causa del mal sino un agente consciente, culpable e identificable. La tecnología informática es el instrumento que, apuntando a lo imposible, va a descubrir al delincuente, denunciando la impostura. *Squeeze* (1ª) es uno de los episodios más recordados de la serie. Se trata de una sucesión de asesinatos perpetrados en lugares cerrados, de imposible acceso. Allí se encuentran unas huellas dactilares inexplicablemente largas. Aparece como sospechoso un individuo, identificado como Eugene Victor Tooms, que es detenido y puesto en libertad por falta de pruebas. Es la imagen informática la que permite la superposición de sus huellas alargadas con las encontradas en los escenarios de los asesinatos y desvela que se trata de un mutante que reaparece cada 30 años para devorar 5 hígados humanos y volver a su estado de

hibernación. Entre los atributos de su naturaleza está la flexibilidad de huesos y músculos que le permiten introducirse en cualquier lugar a través de respiraderos y cañerías.

Algo parecido sucede con *Leonard Betts* (4ª). Se trata de un cadáver decapitado que se regenera. Mata a enfermos de cáncer para alimentarse de sus órganos y tiene la capacidad de autorregenerarse. El ordenador descubre, con ayuda de la fotografía, su impostura y sus resurrecciones: varios nombres e identidades pero una sola imagen fotográfica. Ante la evidencia de lo imposible, Mulder esboza la hipótesis del cáncer como

estado normal de un hombre aduciendo que la regeneración de miembros existe en la naturaleza (reptiles). Otro mutante es Eddie Van Blunhdt (*Small potatoes* (4ª)). Lo que investigan Mulder y Scully es el nacimiento, en una pequeña ciudad, de cinco niños provistos de un rabo. La investigación apunta a una clínica ginecológica especializada en tratamientos de fecundación asistida. El culpable es el encargado del mantenimiento del edificio, un hombrecillo capaz de tomar cualquier apariencia gracias a un músculo suplementario que abarca toda su epidermis con lo

que consigue suplantar a los maridos de las pacientes y fecundarlas sin más asistencia. En ambos casos, la conculcación del **Principio de Identidad** por el **Principio de Razón Suficiente** implica la no-humanidad de los culpables, pero la teoría genética de la mutación reintegra el hecho al flujo del acontecer racional, aunque sólo sea de forma hipotética.

29. Mulder pretende la revelación: pero, para él, la revelación es de orden probabilístico e hipotético. No se trata de violar la estructura del ser concebido por la ciencia, sino de aceptar como fácticas sus más improbables posibilidades implícitas. "Y si..." seguido de una hipótesis con una cierta base científica y un desarrollo delirante, es una de las frases preferidas de Mulder cuando los hechos sólo pueden encajar violando el sentido común. La ciencia-ficción clásica escoge el futuro como tiempo mítico, frente a las mitologías clásicas que ubicaban el tiempo de las posibilidades totales en el pasado. *Expediente X*, toma como tiempo de la ficción científica el presente. El argumento, son los casos no contemplados por la ontología programática de la ciencia, los bordes del ser, los hechos excepcionales, en los que la Ley científica se sitúa por encima de la regularidad estadística. Las posibilidades deductivas explican el presente más allá de la revelación. Lo conocido no es más que un caso dentro de lo posible.

De ahí, la disyuntiva: **Crear en la Realidad** (estructura racional del ser) vs. **Crear en el registro** (evidencia que la con-



Dr. George J. Mueller se transcomunica a través del televisor una vez fallecido (1991)

culca). Mulder cree en las huellas —que preserva meticulosamente con sus inseparables guantes de látex— y desde ellas (re)construye hechos. Scully cree *estructuralmente* en la realidad, en el *para-todos* metódico de la ciencia. Pero esta posición de Mulder es falaz porque no es tanto una cuestión de amplitud de miras, como de ser capaz de encajar su delirio, la existencia de extraterrestres oculta por el gobierno, en la realidad global. Para ello, necesita de una ontología elástica, dúctil a las hipótesis. Pero su problema es el de toda la epistemología científica: su verdad es la verdad del método, del experimento, en suma, del otro. La verdad es exterior y por ello ha de ser demostrable: de ahí la obsesión de Mulder por la búsqueda de una **prueba material** de su teoría que permita la revelación por la demostración. Y con lo que se topa es con que: **lo real tiene un límite en lo imaginario**. En efecto, cada vez que cree tener en sus manos una evidencia material irrefutable de la existencia de vida extraterrestre, ésta se convierte en una imagen sin referente, de imposible asentimiento para la comunidad científica.

Un buen ejemplo de esto es *Tempus Fugit* (4ª), donde ya hemos visto que un viejo conocido de Mulder, Max Fenig, viajaba con un resto de una nave alienígena. Durante su viaje, es abducido a la vez que el ejército no tiene ningún problema en provocar un accidente aéreo y matar a centenares de inocentes para ocultar pruebas. El gobierno sabe, pues, y está al frente de una auténtica "conspiración antirreferencial". Recordemos que cuando Mulder consigue hacerse con el artefacto, a su vez, se produce una abducción en su propio vuelo en la que, junto con el objeto, le han robado el Tiempo: los relojes quedan parados 9 minutos antes del accidente. Lo único que queda es un vídeo de Max Fenig narrando sus experiencias y hablando del imposible fáctico de una tecnología que oficialmente no existe, mientras vemos a Mulder reflejado en la pantalla de televisión resignado a su sino de tener que conformarse con imágenes sin fin.

Como dice Paul Virilio, la huella para la modernidad occidental es siempre una imagen latente, porta en embrión a la integridad del sujeto que la ocasionó<sup>38</sup>. El caso más rotundo se da en el episodio final de la cuarta entrega: *Gethsemane*. Mulder es informado del hallazgo de un cuerpo extraterrestre perfectamente conservado en un glaciar. Al fin, va a poder consumir el tránsito de la huella al cuerpo íntegro. El autor del hallazgo es un tal Arlinsky que, según Mulder, "estuvo envuelto en un escándalo con fotos de OVNIS trucadas". A todo ello, asistimos por medio de un *flash-back* que es la declaración de Scully ante un comité del FBI dando cuenta de la desaparición y posterior muerte de Mulder. De ahí que desde el principio oigamos hablar de que Arlinsky "le engañó mediante un método científico experimental pensado para perpetuar falsas verdades". Scully estaba cenando con su familia cuando una intempestiva llamada de Mulder la hace acudir a una entrevista con Arlinsky. Éste les enseña diapositivas del cuerpo y muestras del núcleo del glaciar donde fue hallado. La prueba pretende, pues, rebasar lo imaginario hacia la aprehensión de lo real. Arlinsky, sólo quiere el reconocimiento del hallazgo, la pura gloria. Quiere un imposible postmoderno: encarnar la figura del profeta, del depositario de una revelación de efectos universales. Pero, a partir de aquí, se inicia un juego de las apariencias, los trucajes y montajes que hacen de la revelación inminente un imposible.

Por un lado, la autopsia y el análisis de la muestra del núcleo prueban algo inverosímil: se trata de quimeras, híbridos, ni vegetales ni animales. Por otra, toda una trama parece indicar que se trata de un montaje. Las muestras son robadas del laboratorio, los ayudantes de Arlinsky son asesinados y, por fin, este último muere también y el cuerpo es sustraído cuando sólo faltaba hacerle la prueba del C14, que hubiera ratificado definitivamente su autenticidad.

Pero, además, aparece un personaje que va tener su importancia en el desarrollo de la serie: Michael Kritschgau, funcionario del Departamento de Defensa. Es quien roba las muestras del laboratorio y es sorprendido por Scully. Ésta consigue identificarlo por el procedimiento habitual: la introducción de las huellas del ladrón en el ordenador acaba atrayendo la fotografía de su rostro hasta la pantalla. Del *Index* al *icono*<sup>39</sup> de manera automática. Kritschgau, que tiene un hijo enfermo por su participación en la Guerra del Golfo, informa a Mulder que la existencia de extraterrestres no es sino una Conspiración para desviar la atención de las prácticas militares. Mulder, sólo ha sido víctima de un engaño e instrumento de esta operación. Semejante *revelación* lleva a Mulder al suicidio... hasta el comienzo de la siguiente entrega, en cuyo primer capítulo se loan las virtudes estratégicas de engañar a los que engañan. Sólo, que el cuadrado de la mentira no da como resultado la verdad. El cadáver de Mulder entra también en la serie de los cuerpos imposibles.

## VII. ONTOCOSMOLOGÍA POSTMODERNA.

30. En *Tempus Fugit* (4ª), Max Fenig aducía, como una prueba de la presencia de extraterrestres entre nosotros, la existencia de artefactos dotados de una tecnología que no poseeremos "hasta dentro de treinta o cuarenta años". Esta idea de la **predictibilidad tecnológica** se halla presente de forma especial en *Expediente X* pero no es algo que sea ajeno a nuestra cultura. Se habla con naturalidad de que en tantos años se encontrará una vacuna contra el SIDA o de que en tantos más se establecerán colonias en el sistema solar o de que tal fármaco o artilugio electrónico o procedimiento técnico será operativo. El futuro tecnológico no parece admitir sorpresas (es calculable), no se aviene a ninguna revelación. De tal manera que, encontrado un objeto alienígena, el problema es el sujeto que lo produjo, no su existencia. La predictibilidad de la tecnología refuerza la idea de la información como saber autónomo, sin sujeto, refuerza la idea de impotencia (en el presente): "no es imposible, pero (aún) no podemos". Quien pueda operar con ese saber, aún no existe. Este "aún" es el índice temporal del sujeto como imposible respuesta de lo real. El sujeto se aloja en el adverbio temporal, y aparece como una rechazable adherencia, como una presencia denostable. A la vez, implica una lógica inmanente en la tecnología que asegura el progreso más allá del saber efectivo de cualquier particular. La tecnología es "universal", no es un producto de una cultura o una civilización, sino que como trasunto fiel del saber alojado en la materia, es independiente de las contingencias que afecten a los sujetos que la disfruten (o padezcan)<sup>40</sup>.

*Synchrony* (4ª) comienza con la escena de un anciano avisando a dos transeúntes del inminente atropello de uno de

38. *Op. cit.*

39. Vid. Dubois, *op. cit.*

ellos. Como este anciano desaparece, se acusa al otro transeúnte, de nombre Jason, de haber asesinado a su acompañante, aún más cuando se descubre una huella suya en el cadáver del guarda del campus universitario por el que caminaban. La segunda víctima aparece congelada, y, al poco, sabemos que la discusión provenía de que Jason había falseado los resultados de una investigación sobre cliobiología para conseguir la renovación de una beca. Él aduce, claro, que ello carece de importancia, pues esos resultados "iban a alcanzarse antes o después", pero el otro investigador pensaba denunciar los hechos. Cuando Scully y Mulder toman las riendas de la investigación, hallan en el cadáver del guardián una sustancia que no pueden identificar tras su análisis espectrográfico. Al enseñar los resultados a una compañera de Jason, ésta les revela que se trata de una molécula que aún no existe, es algo así como una huella del futuro. La pregunta que surge es ¿si no existe, cómo la reconoce? Fácil: se trata de un compuesto virtual, en el que la Infografía ha ejercido perfectamente el efecto de real haciendo un objeto perfectamente reconocible a pesar de su inexistencia.

Poco después, aparece un científico japonés que es recibido por el anciano. Tras expresarle su admiración por sus investigaciones, lo asesina como al guardián: suministrándole una inyección que lo deja congelado. Informada Lisa, la colega de Jason, sobre el hecho, deciden intentar resucitar al japonés y probar sus teorías. Pero, tras revivir, sufre una subida vertiginosa de la temperatura corporal que acaba en combustión espontánea. He aquí, pues, el choque traumático entre el diseño virtual, la simulación científica, que parece haber podido sustituir a la experimentación reduciendo las cosas a datos, y la auténtica resistencia de la materia. Mulder continúa buscando al anciano y localiza el lugar en el que se aloja. En él, halla una foto de los tres científicos (Jason, Lisa y el japonés) realizando un brindis. A la pregunta de Scully, Mulder responde que están celebrando algo "que aún no ha ocurrido". Scully replica: "Mulder, es una fotografía: recoge un momento concreto en el tiempo". Mulder deduce que el anciano es el mismo Jason Nichols que vuelve del futuro para impedir su propio descubrimiento: "Aunque el sentido común rechaza los viajes en el tiempo, las leyes de la física cuántica no lo hacen. Tú misma lo decías en tu tesis doctoral". Son los límites de la resistencia humana los que los hacen imposibles. La cliobiología resuelve el problema. La razón (la misma facultad de desear, juzgar y valorar) se resiste de nuevo al Entendimiento, a la capacidad

deductiva de comprender y dominar el Universo. De hecho, para la cosmología moderna que lo creó, el Universo infinito y homogéneo<sup>41</sup> no es sino la omnitud del ente "metida en razón". El anciano Jason se encuentra, al fin, con Lisa y le cuenta el futuro: "tendrás una revelación que cambiará el curso de la historia." Será ella la que descubra el procedimiento para viajar en el tiempo gracias a unas partículas llamadas tationes. A causa



¡Mulder y Scully en plena abducción!

de este descubrimiento, "el mundo del futuro, es un mundo sin historia, sin esperanza, en el que cualquier persona puede saber todo lo que va a pasar". Si la historia está vinculada a las revelaciones, la época de la información, del saber para cualquiera, es la del fin de la historia.

Cuando al final, Jason no puede asesinar a Lisa como era su principal objetivo, pero sí ha conseguido destruir todos los archivos informáticos de su investigación y suicidarse matando a su propio yo de juventud, Mulder recita un fragmento de la tesis doctoral de Scully:

"Aunque la multidimensionalidad sugiera que hay infinitos resultados y un infinito número de universos, cada universo sólo puede producir un resultado".

Y añade:

"Deduzco que sugerías que el futuro no puede ser alterado, lo que significa que el anciano Jason Nichols no podrá detener su propia investigación y que finalmente su compuesto y los viajes en el tiempo serán posibles".

La información es una fuerza cosmogónica que arrastra al saber sin resistencia subjetiva. La ciencia no debe tributo alguno a la razón. Vemos a Lisa reconstruyendo la molécula virtual: la pantalla se refleja en sus gafas, con la tozuda inaccesi-

40. Esta idea está alojada en la Modernidad Occidental desde sus inicios y es una de sus condiciones metafísicas. Vid. Leibniz, *op. cit.*, p. 41: "Pues todo en las cosas está dispuesto de una vez para siempre, con el mayor orden y la mayor posible correspondencia; que la Sabiduría y la Bondad Sumas no pueden actuar sino en perfecta armonía. El presente lleva el porvenir en su seno; el futuro podría leerse en el pasado; lo remoto está presente en lo próximo". Expediente X es un producto de ese universo básicamente informacional.

41. Vid. Koyré, Alexandre, *Del mundo cerrado al universo infinito*, Madrid, Siglo XXI, 1989.

bilidad de la verdad, exterior para quien ha de rastrear en las entrañas de la sincronía informática algo que ya nunca será una revelación porque ya, desde siempre, ha sido saber. Lo que está aquí en juego es la biunivocidad de la fórmula hegeliana: "Todo lo que es racional es real, todo lo que es real es racional". Como dice Mulder ante la foto imposible del futuro: "¿por qué no considera la evidencia como algo científico?" En la cultura de la información, el **entendimiento**, bajo la forma de la inteligencia asistida electrónicamente, parece estar al fin en disposición de dictarle sus leyes a la razón. Pero, sólo, porque la médula última de toda la red informática es inquebrantablemente razonable. La paradoja postmoderna, al contrario que sus predecesoras, es índice de un referente; el bit es, en su tozuda innegabilidad, residuo inapelable de la existencia.

31. El final de la entrega lleva la tensión al extremo. Hemos hablado ya de la disolución de la conciencia de Mulder, de su pérdida de memoria, de los engaños de los que es víctima, de su aparente muerte (*Demons* (4ª)). En los últimos capítulos, Mulder, a través de personajes como el Fumador, Marita Covarrubias o Mister X, tiene una relación con el poder más estrecha que nunca. Marita, en contacto con el Fumador, es la que autoriza la información para Mulder (*Zero sum* (4ª)). Mientras, él va a la busca de la escena traumática que, en última instancia tiene que ver con el deseo materno, pues surge la nada clara relación de su madre con el Fumador, que acaba apareciendo como el padre de su hermana. La estructura de la teleserie, sin embargo, impide la rectificación subjetiva. El protagonista ha de quedar siempre anclado ante el trauma (o pérdida) como condición del desarrollo narrativo. Por ello, la temporada siguiente restituye la homeostasis delirante <sup>42</sup>.

Y el delirio de Mulder que sostiene esta teleserie es el de la existencia de una civilización extraterrestre <sup>43</sup>. Desde un punto de vista gnoseológico, se trata de una inteligencia, de una racionalidad, "otra" que el hombre perdió con la llegada de la ciencia y la muerte cognoscitiva de Dios y que le sumió en el vértigo del entendimiento, de un saber y un universo que no lo consideraban como centro. Pero la teoría de la conspiración implica la imposibilidad de la revelación. La revelación necesita del sujeto porque no hay otro, semejante imaginario, que le preceda. El saber antes de ser revelado, antes de tener a un sujeto como depositario, no es tal saber, no es sabido. Para que haya verdad, ésta debe ser poseída y transmitida. En la teoría conspirativa de la información, siempre hay otro conocedor que vela el saber al sujeto. El otro poderoso no hace el saber operativo sino que lo coagula, esto es, incide en su operatividad, pero negativamente. En la sociedad de la información, el catalizador del saber es la demanda particular cuya suma es la **Opinión Pública** que identifica a la humanidad.

32. Pero el final de la 4ª temporada depara, como ya hemos visto, la aparición de Michael Kritschgau que postula el

desenmascaramiento del desenmascaramiento y acerca los contenidos de *Expediente X*, siquiera sea momentáneamente, a donde ya estaba su estructura: al **discurso informativo contemporáneo**. Esto es, *Expediente X* se vuelve "casi" realista y Mulder "casi" escéptico. Para Michael Kritschgau, el *Otro poderoso* no son los alienígenas sino —como para la izquierda liberal norteamericana— el aparato paragubernamental del ejército y los servicios de inteligencia norteamericanos. Por ello, cuando en el comienzo de la temporada siguiente (*Redux (I y II)* (5ª)), Mulder consigue introducirse en un edificio del Departamento de Defensa a la búsqueda de una cura para el cáncer de Scully, Kritschgau le sirve de guía por sus laberínticas dependencias. Sus explicaciones sobre la trama simulada de la existencia de extraterrestres parten del "apetito de la opinión pública por revelaciones falsas" que facilita esta maniobra de distracción sobre los auténticos fines de dominación del ejército que lleva almacenando el ADN de los americanos desde 1945. Genética, manipulación y simulacro nombran demonios "auténticos" de la cultura postmoderna. Por ello, todo el parlamento de Michael Kritschgau está ilustrado con imágenes de noticiarios. De hecho, llega a afirmar: "Ya no existe la frontera entre la ciencia y la ciencia ficción. Lo único que importa es el control de un elemento vital: el ADN".

Esta molécula inconfundible, depositaria material de la identidad, la autenticidad y la verdad, es, para el imaginario mediático postmoderno, la condensación de todas las huellas que la modernidad consideró depositarias de la integridad latente del ser: el gran hallazgo policial de este siglo. Por eso, cuando Scully pretende adoptar a su hija genética (*Christmas Carol* (5ª)) exclama: "Su fotografía puede cambiar, pero su ADN, no". El ADN es un *índice* de referencia inequívoca, el signo sobre la cosa que hace prescindible toda competencia subjetiva en el aislamiento de una identidad garantizada y reproducible. De ahí, a la clonación. Porque el pergeño de este imaginario sobre los hombros de la ciencia no puede provenir sino, como ya hemos visto, del uso de las tecnologías personales. Digámoslo una vez más: como muestra el cáncer de Scully, que es una alteración genética provocada por medio de un chip, hay un claro **parentesco entre la imaginería genética y la ciberelectrónica**. El imaginario informático implica procesos controlados y reversibles, copias exactas o fácilmente desechables al estímulo de una simple demanda. Por ello, como hemos visto, donde la satisfacción de la demanda desaloja al deseo, la tecnología se hace cargo del goce. El ADN es el gran posibilitador universal, lo cual concuerda con la teoría de la conspiración para la cual no hay "efectos" (azares), todo son *pro-ductos*. Quien desató el cáncer sigue dominándolo hasta en sus últimas consecuencias, *more informático*.

Por ello, si la tecnología es potencia y posibilidad, desde su faz más siniestra, también es **poder**. Si la ciencia contemporánea ofrece la posibilidad de la fecundación asistida, esto es, de que una mujer pueda ver satisfecha su demanda de ser madre más allá de establecer relación ninguna de deseo con un hombre tomado como partenaire de la operación, puede invertirse perversamente el proceso. La tecnología más allá de la conciencia

42. En esto, *Expediente X* es una teleserie de pleno derecho. De esta imposibilidad de acabar y morir en la narración serial televisiva, pude hacerme cargo en 1989. Vid. mi artículo, "De la reversibilidad de la muerte: catálisis, aleatoriedad y ausencia de fin en la telenovela", en Encarna Jiménez Losantos y Vicente Sánchez-Biosca (eds.) *El relato electrónico*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

43. Delirio que no es una excepción insólita en el panorama cultural norteamericano. Vid. el artículo de Jodi Dean "The Familiarity of Strangeness: Aliens, Citizens, and Abduction." En *Theory & Event* 1:2, 1997 ([http://caliope.jhu.edu/journals/theory\\_&\\_event/v001/1.2dean.html](http://caliope.jhu.edu/journals/theory_&_event/v001/1.2dean.html)).

es el sueño de la razón y produce monstruos. En *Christmas Carol (5ª)* y *Emily (5ª)* descubrimos que tras el embarazo forzado de Scully, hay toda una trama que utiliza ancianas como madres no de alquiler, sino que actúan como auténticos *squatters*. Por supuesto, la trama se descubre por un dato falso en un ordenador: el nombre espurio de *Anna Fugazzi*, una de las pacientes. La madre es un puro dato archivado. Para la trama del poder, una madre no es más que un archivo ejecutable: (e)X(e). File.

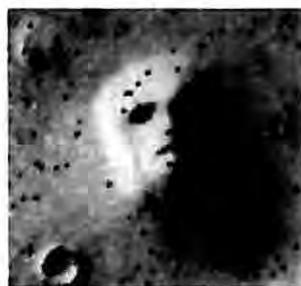
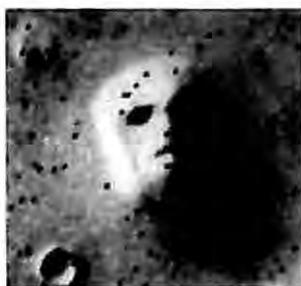
33. En *Patient X (5ª)* y *The Red and the Black (5ª)* se retoma en la 5ª temporada la temática OVNI y la conspiración. Comienza con una alocución de Mulder en *off* sobre la búsqueda humana de la revelación en el firmamento a través de la historia. Hay que subrayar, pues, la presencia temática de las tres líneas argumentales: OVNI, conspiración, revelación. Se trata de una serie de cremaciones colectivas inexplicables que acabamos sabiendo que son producto de una guerra entre facciones alienígenas. Pero el panorama se ha revertido completamente. Todos (científicos, expertos, Scully y el mismísimo Skinner) creen en los alienígenas y las abducciones. Mulder es ahora furibundamente escéptico con ellas y culpa al ejército y al gobierno: el fenómeno OVNI es una tapadera. Mulder se ha convertido en el abanderado del "sentido común". Pero todo este despliegue está fundado en una simple trampa enunciativa. Nosotros estamos ahora en contra de la opinión de Mulder porque vemos a los poderosos —que conocemos por otros capítulos— tratar la cuestión abiertamente y sin subterfugios verbales: El cáncer negro es la amenaza de los alienígenas para someter a la raza humana y ellos están negociando al margen de la humanidad (opinión pública) mientras buscan paralelamente una vacuna <sup>44</sup>.

He aquí que, tras esta salida a la luz de la trama oculta, la homogeneidad universal queda de manifiesto. Las enfermedades alienígenas son susceptibles de ser tratadas como las terrestres. La tecnología es Universal e idéntica más allá de las diferencias orgánicas o fisiológicas entre las criaturas capaces de sustentar la inteligencia. Con las razas extraterrestres se pretende haber encontrado una inteligencia otra pero también finita como la humana <sup>45</sup>. Pero *Expediente X* no juega con la baza de la ciencia-ficción. Su tiempo es el nuestro, es absoluta-

mente contemporánea a su emisión. Su tiempo no es hipotético y, en él, lo fantástico no puede sino ser secreto.

Aquí, es donde radica, entonces, la cuestión de la subjetividad contemporánea respecto a la revelación. Si decimos que la revelación es tal, es porque la naturaleza del ser, la estructura ontológica de lo real, ha quedado afectada por el saber. Ello no es posible sin la **conversión**. Es el sujeto el que queda desplazado de su lugar, transformado, por un saber revelado. De lo que testimonia Mulder con su propensión paranoica es de un mal muy contemporáneo: **la imposibilidad del sujeto postmoderno para convertirse**. Como el olimpo hollywoodense demuestra, se puede ser adepto de la Iglesia de la Cienciología o del budismo: no hay rasgos externos que testimonien la adscripción del sujeto a creencias no oficiales, no comunes. Hay información y la capacidad de absorción del mercado <sup>46</sup>. El sujeto no puede incluirse, sólo puede disponer de ella. No puede *con-vertirse*. "I WANT TO BELIEVE." La divisa mulderiana cobra aquí todo su sentido, conjugada con la de la serie. *Que la verdad esté ahí fuera, implica su exterioridad estructural*.

Si ello es efecto de la preponderancia de la ciencia en la cultura contemporánea, no lo fue, como hemos dicho al comienzo, de forma inmediata. De hecho, la ciencia no excluyó la revelación en sus orígenes y buena parte de las glorias (el psicoanálisis, Darwin, Nietzsche o Marx) y las miserias (el nazismo, el estalinismo o el racismo) de este siglo proceden de la conjugación de ciencia y revelación: de la fe ilustrada en la unificación de la *razón práctica* y la *razón pura*. Que el entendimiento pudiera guiar a la razón, que de la ciencia surgiera un saber para la existencia. Pero la ciencia modifica desde lo social las condiciones del particular sin transformarlas, sin implicarle como sujeto en relación a la verdad. Por ello, los hallazgos del entendimiento pueden mostrarse como puro saber del Otro. Los alienígenas son los que *allí* tienen su origen, los que vienen de un lugar al que no podemos ir libremente. Las abducciones darían la más siniestra prueba de la homogeneidad material del Universo de la Información, de la (de nuestra) impotencia respecto a un saber que es, no obstante, por al(gu)ien sabido. La **información es la verdad alienada, eternamente "ahí fuera"**.



44. En efecto, en estos capítulos se esboza con claridad la trama narrativa, *X-Files, Fight the future* el filme sobre la serie cuyo estreno es absolutamente reciente en el momento de la redacción de este artículo. Todos los elementos que aparecen en el filme (el comité de poderosos, las abejas, el cáncer negro y su vacuna) son familiares para cualquier seguidor de la serie. Por ello, su visión no ha alterado para nada mi planteamiento.

45. Hasta la misma ilustración y desde el discurso teológico la idea de una racionalidad universal sólo podía ser sustentada en su finitud por el hombre y en su infinitud por la divinidad.

46. De hecho, precisamente esto es lo que lleva a leer toda la fenomenología UFO como una alegoría de la inmigración desde el Sur a los países desarrollados. Vid. Jodi Dean, *op. cit.*