

MELANCOLÍA Y SACRIFICIO EN LA CIENCIA FICCIÓN CONTEMPORÁNEA

Ivan Pintor Irazo

ivan.pintor@upf.edu

RESUMEN

En un constante mirar a la hora cero del 11-S, la imagen del Apocalipsis en la ciencia ficción contemporánea aparece teñida por la melancolía. Al reconocer en el umbral del 2001 una quiebra en el *continuum* de la Historia, un número significativo de películas de la ciencia ficción estadounidense actual, desde los últimos trabajos de Spielberg hasta *El incidente* (*The Happening*, 2008), de M. Night Shyamalan, explora las diferentes tensiones con las que se puede manifestar la temporalidad con respecto al patrón elemental del Apocalipsis. En la imagen del sol negro estas películas encuentran un nexo común con la historieta superheroica, con series televisivas como *Perdidos* (*Lost*, 2004-2009) y con algunas expresiones de la plástica contemporánea como las del danés Oliafur Eliasson.

PALABRAS CLAVE

Cine, Series de televisión, Cómic, Ciencia ficción, 11-S, Melancolía, Sacrificio, Apocalipsis, Catástrofe, Acedía, Sol negro, Oliafur Eliasson, Shyamalan, Spielberg, Lost, Agamben, Fractura identitaria, Terror, Tiempo perdido, Redención mesiánica, Imaginario simbólico

ARTÍCULO

En un constante mirar a la hora cero del 11-S, la imagen del Apocalipsis en la ciencia ficción contemporánea aparece teñida por la melancolía. Al reconocer en el umbral del 2001 una quiebra en el *continuum* de la Historia, un número significativo de películas de la ciencia ficción estadounidense actual, desde los últimos trabajos de Spielberg hasta *El incidente* (*The Happening*, 2008), de M. Night Shyamalan, explora las diferentes tensiones con las que se puede manifestar la temporalidad con respecto al patrón elemental del Apocalipsis, esto es el cumplimiento fundamental de la economía mesiánica de la redención. En la imagen del sol negro, del velo de tristeza con el que la naturaleza se revela con respecto al yo lastrado de la melancolía, estas películas encuentran un nexo común con la historieta superheroica, con series televisivas como *Perdidos* (*Lost*, 2004-2009) y con algunas expresiones de la plástica contemporánea como las del danés Oliafur Eliasson.

Cuando, en el otoño de 2003, la Sala de la Turbina de la Tate Modern de Londres fue ocupada por la instalación *The Weather Project*, de Eliasson, portales de Internet como *Youtube* se convirtieron en una prolongación de la atmósfera conseguida. El enorme semicírculo de lámparas incandescentes que, como un sol negro, se reflejaba sobre la superficie acristalada del techo se convirtió en el germen del sinfín de nuevas formas que recogen los vídeos grabados por los visitantes y colgados después en la red. El triángulo leyes físicas-percepción-medio natural que vertebra toda la obra de Eliasson y su constante alusión a la *epoché*, el proceso de conocimiento tal como resulta abordado en la fenomenología de Husserl, hacen de cada uno de esos vídeos particulares un intervalo desde el cual extrañar el entorno, una atalaya singular desde la cual aprehender el presente en el anacronismo de un ahora que es un todavía no y al mismo tiempo un demasiado tarde.

Si uno de los propósitos de la ciencia ficción es "cambiar el mundo hasta su reconocimiento" y tender un puente entre pasado y futuro en el que se revele la *facies arcaica* del presente, entonces las trazas de la ciencia ficción contemporánea pueden releerse como un paréntesis en torno al 11-S. Abrazando esa fecha, en la contigüidad de su ruina, la distancia que media entre *The Weather Project* y la anterior intervención de Eliasson *Your Sun Machine* (1997), en la Foxx Gallery de Los Ángeles, plantea los cambios en el registro de la vulnerabilidad, el imaginario de la catástrofe y la permanente posibilidad de lo otro que dan forma a la ciencia ficción. Sobre el sol, ahora viejo, que ilumina *Your Sun Machine*, el sol nuevo de *The Weather Project* no sólo expone las nuevas formas que adoptan ciertos miedos siempre latentes en la sociedad sino que, apoyándose en la experiencia melancólica, apunta al presente como conciencia intempestiva de estar en una fractura en el sentido histórico de lo humano.

1. En torno al mediodía

A menudo comparada con sus dos obras más célebres, *Beauty* (1993) y *By Means of a Sudden Intuitive Realization* (1996), *Your Sun Machine* confronta al visitante con su propia situación en el espacio al provocar el lento deslizamiento de la luz que se filtra en la estancia vacía a través del óculo abierto en el techo. Librado a la rotación del planeta, el discurrir de la luz se despliega en torno a la suspensión de mediodía, en la cual la elipse se muda en un círculo, un haz luminoso que cae vertical frente al observador. En ese instante de amedrentamiento, en el que la austeridad de la estancia vuelve al visitante sobre sí mismo, se manifiesta la honda diferencia entre esta instalación y *The Weather Project*. La pausa a la que Eliasson alude como "seeing yourself sensing" y que delata la obsesión de la praxis museística contemporánea por el valor de *experiencia* se revela en *Your Sun Machine* como una evaluación crítica de uno de los sesgos capitales en la representación plástica de los años noventa: el tibio desaliento de la acedia, la melancolía diurna.

También conocida por la tradición patrística como demonio meridiano, la acedia constituye una disposición emotiva o *stimmung* en cuyo límite comparece la dimensión inauténtica del "se". Tras la identidad entre la acedia y lo que Heidegger denomina la *banalidad cotidiana* se esconde, asimismo, una correspondencia entre los síntomas de ésta y la cohorte infernal de las *filiae acediae*, los signos visibles de la acedia: *malitia*, *pusillanimitas*, *desperatio*, *torpor* y *evagatio mentis*, siempre presididas por esa iconografía que, en la pintura medieval, disponía la escena en torno a un reloj de sol con la inscripción *circa meridiem*, en torno al mediodía. "Sin cesar a mis lados se agita el demonio; / Nada a mi alrededor como un aire impalpable / lo trago y siento que abrasa mi pulmón / Y lo llena de un deseo eterno y culpable", reza el primero de los poemas de *Las Flores del mal* (*Les Fleurs du Mal*, 1857), donde Baudelaire se consagra a la tradición iconográfica de la acedia y vislumbra en la aflicción y el desasosiego que la acompañan dos categorías fundamentales de la modernidad.

La preferencia que, según los padres de la iglesia, siente el *demonio meridiano* por los religiosos adquiere pleno sentido con la elección de este motivo iconográfico por parte de Baudelaire, pues en sus versos se dibuja la intuición de la condición pseudo-religiosa hacia la que la modernidad tardía y las sociedades post-industriales conducen a todo individuo por el solo hecho de ocupar un lugar en ellas: el consumo, como culto ineludible del capitalismo, inviste a éste con los caracteres de un fenómeno religioso que se desarrolla de modo parasitario a partir del cristianismo, en una perenne celebración que no reconoce laborables y festivos ni persigue expiación alguna. Lejos de aspirar a la redención, la devoción cultural del capitalismo empuja al sujeto hacia la culpa y, por consiguiente, hacia la anomia e incapacidad expresiva que caracteriza la acedia. En su cenit, la luz del sol no hace sino recordar al acidioso su postración, el perpetuo exaltarse del deseo frente a un objeto siempre demorado y cuya consecución está exenta de compensación.

Conminado a vivir en un mundo tan luminoso como el de los anuncios publicitarios, haciendo de ellos profesión de una fe cuya única salida es el derrumbe simbólico, el ser-en-la-acidia se identifica con el gesto, perplejo, que lleva al protagonista de *El show de Truman* (*The Truman Show*, 1998), de Peter Weir, a descubrir a plena luz un decorado donde presumía un horizonte, un ademán repetido en un conjunto de películas coetáneas y afines: *¡Están Vivos!* (*They Live*, 1988), de John Carpenter, *Desafío total* (1990), de Paul Verhoeven, *Strange Days* (1995), de Kathryn Bigelow, *The Game* (1997), de David Fincher, *Abre los ojos* (1997), de Amenábar, *eXistenZ* (1998), de David Cronenberg e incluso las ulteriores *Paycheck* (2003), de John Woo y *Una mirada en la oscuridad* (*A Scanner Darkly*, 2006), de Richard Linklater, abundan en la idea de una falsa apariencia "líquida", un *software* mental destinado a encubrir una conspiración o bien a engañar al individuo para ocultarle el abismo de lo real sobre el que se fragua su propia explotación.

Esa fantasía paranoica, que tiene su directo antecedente en relatos de Philip K. Dick como *Time Out of Joint* (1959), en algunos capítulos de las series *El prisionero* (*The Prisoner*, 1967-68), *Dr. Who* (1963-1989) y *The Twilight Zone* —el episodio filmado por Ted Post *A World of Difference* (1960)— desvela a trabajadores de clase media que su vida entera es una mentira, un *set* de rodaje en cuya constitución se muestra el giro fundamental hacia el que escoran los años noventa: la omnipresencia de un modelo de representación basado en el parque temático, un "lugar de peregrinación al fetiche-mercancía", tal como Walter Benjamin denominaba a las Exposiciones Universales. Sobre ese esquema de (in) habitabilidad, que encuentra en la noción de esfera del filósofo alemán Peter Sloterdijk su mejor definición y en los panales en los que dormitan los humanos en *Matrix* (1999), de los hermanos Wachowsky, su imagen más certera, se fragua la obsesión borgiana y estéril de Cotard, el protagonista de *Synechdoche, New York* (2008), de Charlie Kaufman, por transcribir su experiencia en una maqueta.

2. La faz oscura de la aurora

Frente al malestar diáfano de la acedia, frente a su capacidad para mostrar la irrealización de la alteridad en forma de maqueta, el sol negro que preside *The Weather Project* y reduce a una visión bitonal la Sala de la Turbina apunta hacia una melancolía nocturna, hacia esa forma de bilis negra que la cosmología humoral medieval asocia a la tierra y al signo de Saturno de acuerdo con una tradición que arraiga en el famoso *Problema XXX* de Aristóteles. Si lo que aflige al acidioso, tal como aparece descrito por Santo Tomás y recoge Giorgio Agamben en *Estancias, la palabra y el fantasma en la cultura occidental* (2006), "no es la conciencia de un mal sino el vertiginoso y asustado retraerse (*recessus*) frente al empeño de las estaciones del hombre ante Dios", la melancolía saturnina manifiesta una inclinación al eros que, a diferencia de la acedia, persigue el goce. Mas el

goce que anhela el melancólico ofrece la paradoja de una intención luctuosa que precede y anticipa la pérdida, la ruptura que desata su mismo humor.

Lo que busca satisfacer la melancolía negra es la negación narcisista del mundo externo como objeto de amor y la persecución de un fantasma: “La melancolía no sería tanto la reacción regresiva ante la pérdida del objeto de amor, sino la capacidad fantasmática de hacer aparecer como perdido un objeto inapropiable”, colige Agamben (2006). Lo inasible del objeto que se escapa sustituye a la pura retracción del individuo acidioso y lo hace merced al duelo, a un luto que la ciencia ficción contemporánea ha convertido en el escenario fundamental del trastocamiento de las coordenadas espacio temporales después del 11-S: el sol negro, el eclipse que constituye el emblema de la televisiva *Heroes* (2005-2008) y de películas como *Knowing* (2009), de Alex Proyas delata la atención que la iconografía post 11-S concede a la contraimagen, al vestigio, al retorno forzado de una oscuridad vedada, de una desemejanza íntima de los hechos con respecto al propio modelo de la Historia.

El peligro que anida en la bruma oscura que recorre, como una divinidad primitiva, la isla de la serie *Perdidos* (*Lost*, 2004-2009) y en las plagas bíblicas que están a punto de precipitar el fin de la Historia en *Ultimátum a la tierra* (*The Day the Earth Stood Still*, 2008), de Scott Derrickson, *Hijos de los hombres* (*Children of Men*, 2006), de Alfonso Cuarón o *El incidente no es*, en realidad, el enfrentamiento a lo otro, sino a una ausencia sin fin. El cielo encapotado que presagia la catástrofe climática de *Inteligencia Artificial* (*Artificial Intelligence*, 2001), convierte *Minority Report* (2002) en una parábola sobre la inmunología general post 11-S y se desborda en el parto siniestro de *La guerra de los mundos* (*War of the Worlds*, 2005) —todas ellas de Spielberg—. Ese cielo aloja una privación que es la raíz sobre la cual se desvela toda experiencia fenomenológica. Tal sustracción, en la que se constata la imposibilidad de trocar en miedo (miedo a algo) la pura angustia corresponde a la experiencia de un umbral que se escapa: como la luminosidad de los astros que se alejan a una velocidad superior a la de la luz, el sol negro de la ciencia ficción actual constituye la faz oscura de una aurora en realidad nunca poseída.

Bajo la desesperación diurna del género en los noventa, esa mirada a la oscuridad trata de desvelar, ya en una película anterior a la fractura de 2001 como es *Matrix*, la oscuridad en fuga, el eclipse de lo inaproximable, el “desierto de lo real” sobre el que la búsqueda de Neo adquiere la naturaleza de una misión post-religiosa. Si, para el melancólico, “la libido se comporta como si hubiera ocurrido una pérdida, aunque no se haya perdido en realidad nada, es porque escenifica así una simulación en cuyo ámbito lo que no podía perderse porque nunca se había poseído aparece como perdido, y lo que no podía poseerse porque tal vez no había sido nunca real puede apropiarse en cuanto objeto perdido” (AGAMBEN, 1995). La pérdida de una pérdida que pesa sobre Neo —“ya era tarde antes de

que pasara lo de la infertilidad", dice también el protagonista de *Hijos de los hombres*; "ellos ya conocen su final. Lo intuyen", el Klaatu de *Ultimátum a la tierra*— constituye asimismo su *hybris*, lo que va insuflando en él un comportamiento enérgico, heroico e incluso atrabiliario.

En efecto, al calor del sol menguado del 11-S, capaz de arrancar de un héroe luminoso como Spiderman la sombra de una sombra, la oscura criatura denominada Venom en *Spiderman 3* (2007), de Sam Raimi, cobran fuerza los dos polos entre los cuales se espesa el desconuelo que impregna la ciencia ficción actual: un Saturno cuya caracterización iconográfica como Padre Cronos, como tiempo devorador, enlaza la Antigüedad tardía con un despojamiento contemporáneo que tiene su emblema en el sol de *The Weather Project* y unos héroes que, asimismo, recuperan el "furor divino" platónico, la confrontación con una locura que, como en el caso del Belerofonte homérico, les lleva a vagar solos "por la llanura del Aleo, royéndose el corazón / esquivando la senda de los mortales" (II.VI, vv.200-202), arrastrados acaso por el perpetuo anhelo de ser contemporáneos a sí mismos, de fijar el presente, como el protagonista de *Minority Report*, entre un ayer y un mañana en la misma medida apocalípticos, de mirar de manera directa a la cifra tenebrosa de lo lejano.

3. La segunda Eva

En la iconografía apocalíptica, el terror ante una inminente catástrofe natural o un desastre nuclear suele dar paso, cuando el ruido y la furia se disipan, a la silueta titánica del individuo obligado a sobrevivir en un entorno hostil, a fundar un nuevo Edén sobre las ruinas de la civilización. A diferencia del subgénero catastrofista asociado a la crisis del petróleo en los setenta y de la memoria de Hiroshima en el cine y el *manga* japonés, la plaga de esterilidad que asola a la especie humana en *Hijos de los hombres* sepulta, con su imagen inicial, la épica de un nuevo origen bajo el *pathos* melancólico de la extinción. Desde el salón de su casa, Theo asiste al asesinato del habitante más joven del planeta, la última criatura nacida antes de la epidemia, cuya desaparición se convierte en el sacrificio estéril de un infortunado Mesías que ya no alcanza a redimir a nadie.

Sólo una segunda muerte, la de Julian, profética líder del grupo resistente Los Peces, y la revelación del embarazo de Kee en la penumbra de un humilde establo desencadenan un itinerario en el que los motivos bíblicos se entreveran con las imágenes turbulentas de un mundo cercano: las penosas migraciones masivas, los funerales armados o los edificios azotados por ráfagas de metralla que Cuarón retrata son los mismos que se extienden más allá del cómodo aislamiento de las urbes contemporáneas. Es la ausencia de distancia en las formas lo que aterra al transformar la distopía

en una prolongación natural e inmediata de un presente en estado de excepción, esto es, en el cual la excepción se ha vuelto, *de facto*, indecible con respecto a la regla —tal como Benjamin apunta en su octava tesis sobre el concepto de historia—. Tras las alambradas de un campo de refugiados se esconde la frontera última de la Tierra prometida hasta la que Theo debe guiar a la hija única de la humanidad, como un Moisés cuyo trayecto invierte el sentido del viaje que Bernard hacía junto al salvaje John y su madre en *Un mundo feliz*, de Huxley.

Pero en ausencia de drogas y terapias que anulen la voluntad, como las de *Un mundo feliz*, el caos que rodea a Theo, Kee y su hija está más próximo al realismo de *El talón de hierro* de Jack London, a la política-ficción del historietista yugoslavo Enki Bilal y del guionista Alan Moore o a las sociedades superpobladas del novelista Harry Harrison que al aséptico control estatal contra el que reaccionan los protagonistas de *1984* o *Un mundo feliz*. En parte deudora de ciertos detalles de esta última, la novela original de P. D. James *Children of Men* se confía, en manos de Cuarón, al vértigo del plano-secuencia y la *steadycam*. La linealidad que adquiere el relato y la continuidad del plano se desmarcan, a través de esta figura de estilo, del montaje mucho más segmentado de películas como las mencionadas *Matrix* o *Minority Report*, en los que la puesta en escena fragmentada da cuenta de la yuxtaposición de realidades e identidades alternativas.

La misión encomendada a Theo reitera un esquema presente en algunos filmes de los años setenta como *Edicto siglo XXI: Prohibido tener hijos* (*Zero population Growth*, 1971), de Michael Campus y *Nueva York año 2012* (*The Ultimate Warrior*, 1975), en la que el director Robert Clouse, célebre por sus películas de artes marciales, mostraba a un Yul Brinner dispuesto a defender hasta la muerte unas valiosas semillas de tomate, la promesa de una nueva cosecha fertilizada a la sombra del orgulloso almacén de unas Torres Gemelas todavía en pie. Es sin embargo la puesta en escena la que, en la integridad del plano, realza el cuerpo de Kee y confiere al parto el estatuto de una mutación, esto es un desconocimiento extremo. Hay una identidad en la manera de mostrar el parto y el modo en que se extrañan el cuerpo de Hulk, heredero a su vez de las películas de Cronenberg de los ochenta. Si la Guerra Fría permitió proyectar sobre la idea del mutante la ansiedad de perder la esencia humana por mor de la tecnología, *Hijos de los hombres* ahonda en el recelo a perder lo humano por mor de la propia máquina de reconocimiento humana, temor que cristaliza sobre todo en otra película, la ya citada *El incidente*.

En *El incidente*, el trayecto circular sobre el que las anteriores películas de Shyamalan sostienen su viaje inmóvil se quiebra en la huida centrífuga hacia un exterior apocalíptico. Las calles de Filadelfia se convierten, como reza un titular de diario, en una sangrienta Killadelphia, y a lo largo de todo el nordeste de los Estados Unidos, la población comienza a suicidarse en masa, mientras los medios de comunicación especulan acerca de un posible ataque bioterrorista, un experimento de la CIA o

una catástrofe ambiental. Ante la mirada estupefacta de Elliot, Alma y la pequeña Jess, la pregunta “¿Cuánto queda para el final?” “¿Cuánto tiempo queda?” resuena desde las mesas y los atriles de los informativos, mientras se despliega un imaginario de la crueldad inusual en el cine de Shyamalan, una advertencia acerca de la naturaleza en la que se recrea desde un modelo imbuido de trascendentalismo, el Apocalipsis ballardiano de *La sequía* (1965).

4. El tiempo que queda

En torno al sumidero de algunos de los motivos visuales que, con laconismo, reinventan el imaginario de la catástrofe desde los parques y rincones arbolados de Nueva Inglaterra, el tiempo del final que guía la espera mesiánica de *La joven del agua* (*Lady in the Water*, 2006), *Señales* (*Signals*, 2002) o *El protegido* (*Unbreakable*, 2000) se convierte, en *El incidente*, en el final del tiempo: el seguimiento mercurial del revólver que, de una mano a otra, provoca una retahíla de suicidios en un atasco y la silueta oscura, contrapicada, de los albañiles lanzándose desde el armazón de un encofrado son grietas que trasladan al espectador hacia el fuera de campo de una exterioridad absoluta. Al haber convertido en figura de estilo la inversión visual entre el campo y el fuera de campo amenazante del muerto desde que, en *El sexto sentido* (*The Sixth Sense*, 1999) Vincent disparase a Crowe al grito de “Tú me fallaste”, del otro lado del umbral de sus encuadres clausurados Shyamalan siempre ha dejado a los vivos, y con ellos la conciencia de la culpa y de la propia finitud.

Las muertes, sacrificios y accidentes con los que todas sus películas se abren, dan paso en *El incidente* a una pandemia de origen remoto, a una respuesta de la naturaleza sin otra imagen posible que una espiral de planos vacíos de prados y árboles mecidos por el viento. Conforme a la lección de Tourneur y del Hitchcock de *Los pájaros* (*The Birds*, 1963), *El incidente* hace de la naturaleza una alteridad abstracta y del gregarismo humano la causa irónica de todo mal. En el instante de detención previo a las automutilaciones, Shyamalan invoca un modelo-instalación en sintonía con el modelo de comprensión espacio-temporal de *The Weather Project*—en el que cabría imaginar, incluso, una diversidad de videos domésticos captando el estatismo de las figuras—. Lo inaproximable irrumpe absorbiendo incluso el desquiciamiento del tiempo en el instante de la pérdida, y tanto la desposesión como la profanación se extinguen, pues el ser humano aparece confrontado con un *telos* histórico, su *telos* histórico, que le fuerza a volver a un origen marcado por la despolitización. En la inflexión que recrea Shyamalan sólo puede existir un propósito político, y es la asunción de la propia vida biológica.

Que las plantas exuden una neurotoxina capaz de atacar a grupos humanos cada vez de menor tamaño, da pie a sondear un circuito de pequeñas comunidades donde la lógica del poder y el replanteamiento del régimen de creencia ensayado en *El bosque* (*The Village*, 2004) vuelve evocar la memoria, el pavor y la fe de los primeros cristianos. Tanto aquellos que aguardaban la segunda llegada de Cristo, la Parusía, como los puritanos que quisieron inaugurar un nuevo Edén en Estados Unidos son confrontados con un mundo ajeno al latir numinoso de la naturaleza. En el vaivén de hojarasca y ramajes que anuncia la cólera y el castigo resuena la ambigua advertencia que la pintura renacentista asoció al dedo índice apuntando al cielo de las pinturas de Leonardo, al *signum harpocraticum*: ¡Mirad hacia arriba!, parece decir Shyamalan, exhortando también al ángel de la melancolía. Testigo mudo, el cielo contempla una tierra en la que la vida humana corre un peligro encarnado en el motivo simbólico de las abejas, que en casi todas las tradiciones son psicopompos, guías de almas.

En ausencia de esos guías, los individuos se muestran desconectados por igual de la naturaleza y de su propia finitud individual, dentro y no fuera del paréntesis que ciñe el presente, mas en realidad incapaces de mirar. Como apuntan las películas anteriores de Shyamalan, el individuo no puede en apariencia ser guiado con plena consciencia, si bien es llamado —“que cada uno persista en la llamada (*klesis*) en la que fue llamado”, dice el apóstol Pablo en sus *Epístolas*— ¿Pero llamado a qué? Llamado a contemplar una oscuridad como la que proponen Durero y Eliasson; llamado, como el Eternauta a mirar a la masa de un tiempo que no admite ser vislumbrado como otredad, que en su ruina íntima no puede devolver mirada. Del mismo modo que David Lynch en el ámbito de lo fantástico, Shyamalan insiste en el punto ciego de la semejanza perdida, en esa roca extraña, figura truncada que, en el horizonte de *Melancolía I* constituye una pieza anómala, una obstrucción, y es asimismo la privación que caracteriza la ciencia ficción contemporánea.

Mediante el encuentro entre el *fatum* trágico y el melodrama, *El incidente* lee todo el campo de la ciencia ficción a la luz del fantástico. Sólo en función de ese ejercicio genérico puede entenderse el perfecto ensamblaje entre la herencia de Hitchcock y Spielberg, la serie B —desde las producciones de la RKO hasta *Cuando ruge la marabunta*—, la historieta apocalíptica de Richard Corben o el fantástico trascendental del dibujante Moebius en series como *Los jardines de Edena* (1988), en la que una pareja hurtada a un futuro de aislamiento y asepsia es devuelta a la memoria, hostil y paradisiaca, del bosque. La famosa hipótesis Gaia de Lovelock, que contempla al planeta como un supraorganismo o la causalidad formativa del embriólogo Rupert Sheldrake son el terreno común sobre el que crecen las selvas de Shyamalan y la capacidad de Moebius para simultanear, como en las instalaciones de Eliasson, la experiencia del exterior y el interior —asunto *fundamental de El garaje hermético* (*Le Garage Hermétique*, 1979) y habitual en entornos paradójicos como el *interior-externo* de la saga de *El Incal* (*L'Incal*, 1981)—.

Como para los personajes de Moebius, la torsión permanente del tiempo arrastra a los personajes de *El incidente*, conforme a una lógica del naufragio afín a la de *Perdidos*, hacia las fuentes de una esquivada revelación. No será el último día, sino el ultimísimo, aquél en el que llegue un Mesías cuya palabra no baste para restañar la separación, la escisión ya subrayada en la introducción de *La joven del agua*. Al haberse desconocido a sí mismo, el ser humano está siempre ante el mundo, pasando frente a él sin participar de la invitación que le brinda el medio, y de esa fractura insalvable surge el terror a lo abierto. Es quizá éste el núcleo fundamental de la ciencia ficción contemporánea, tal como se perfila entre *Your Sun Machine* y *The Weather Project*, y es asimismo ese terror lo que delimita el alcance de la melancolía como eje del subconsciente político contemporáneo frente a lo externo. En ese exterior, el que describe Shyamalan, quienes intentan salvarse hostigan a Elliot. Como en uno de los más dramáticos pasajes proféticos, en Isaías, parecen preguntar "Centinela, ¿cuánto queda de la noche?. Centinela, ¿Cuánto queda de la noche?", cosa que también podría decir el visitante de *The Weather Project*, mientras avanzan entre un viento que los envuelve como el anudarse centrífugo de una espiral, un viento sin mirada que amenaza con la caricia exterior de un tiempo de espera.

BIBLIOGRAFÍA

AGAMBEN, Giorgio, Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental. Valencia: Pre-textos, 2006.

AGAMBEN, Giorgio, Profanaciones. Barcelona: Anagrama, 2005.

AGAMBEN, Giorgio, L'Aperto. L'uomo e l'animale. Torí: Bollati Boringhieri, 2002.

IVÁN PINTOR

Profesor de la Facultad de Comunicación Audiovisual de la Universidad Pompeu Fabra y profesor del Master en Estudios de Cine y Audiovisual Contemporáneos de la misma universidad. Doctor en Comunicación Audiovisual por la Universidad Pompeu Fabra. En su tesis doctoral, *Continuidad y discontinuidad visual en la historieta* ha estudiado las relaciones entre el lenguaje cinematográfico y formas de narración visual como el cómic. Sus principales intereses de investigación se centran en la mitocrítica, el estudio del imaginario y la hermenéutica simbólica, aplicados tanto a los cines contemporáneos como al relato secuencial y sus estructuras narrativas. Forma parte del grupo de investigación CINEMA (Centro de Investigación Estética de los Medios Audiovisuales). Escribe y colabora en diversas publicaciones de ámbito general y académico. Ha dirigido varias producciones videográficas relacionadas con el cine, la poesía y la historieta y ha sido asesor y documentalista en exposiciones y series de televisión.