

This is the end.

La melancolía y el apocalipsis en la ciencia ficción contemporánea

IVÁN PINTOR IRANZO
Universidad Pompeu Fabra

This is the end. Melancholy and Apocalypse in Contemporary Science Fiction

Abstract

Melancholy has become a correlate of Apocalypse in contemporary science fiction. 9/11 has been considered as the fundamental fracture from which cinema recreates the imaginary of the temporal perception. In particular, science fiction, from Spielberg to J.J. Abrams through Shyamalan, explores the different faces of messianism and the perception of the crisis. Taking the image of the black sun as repeated reference, these films find a common link with the cartoon superhero, with some television series such as *Lost* and *Fringe*, and with some expression of the contemporary plastic arts like the ones of the Danish Oliafur Eliasson.

Key words: Cinema. Apocalypse. Melancholia. Science Fiction. 9/11.

Resumen

La melancolía se ha convertido en correlato del Apocalipsis en la ciencia ficción contemporánea. Con la mirada puesta en el 11-S como fractura fundamental a partir de la cual el cine recrea el imaginario de la percepción temporal, la ciencia-ficción contemporánea, desde Spielberg a J.J. Abrams pasando por Shyamalan, explora los diferentes rostros del mesianismo y la percepción de la crisis. En la imagen del sol negro estas películas encuentran un nexo común con la historieta superheroica, con series televisivas como *Perdidos* y *Fringe* y con algunas expresiones de la plástica contemporánea como las del danés Oliafur Eliasson.

Palabras clave: Cine. Apocalipsis. Melancolía. Ciencia-ficción. 11-S.

ISSN. 1137-4802. pp. 123-138

En *Melancolía* (2011), de Lars von Trier, la amenaza de un planeta a punto de colisionar con la Tierra contamina con el dispositivo apocalíptico de la ciencia-ficción un relato de naturaleza melodramática. Desde su cielo oscurecido que promete el final de los tiempos, es posible leer la imagen del Apocalipsis en el cine contemporáneo bajo la especie de la melancolía. Al reconocer en la hora cero del 11-S una quiebra en el *continguum* de la Historia, un gran número de películas de la ciencia-ficción actual y en particular el cine norteamericano, desde los últimos trabajos de Spielberg hasta *Super 8* (2011) de J. J. Abrams, pasando por *El incidente* (*The Happening*, 2008), de M. Night Shyamalan, explora las diferentes ten-

siones 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 ante el yo lastrado de la melancolía, estas películas encuentran un nexo común con la historieta superheroica, con series televisivas como *Perdidos* y *Fringe* y con algunas expresiones de la plástica contemporánea como las del danés Olafur 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 su atmósfera. 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 el parque temático

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” 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 patristica 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 sus síntomas y la cohorte infernal de las *filiae acediae*, los signos visibles de la acedia: *malitia*, *pusillanimitas*, *desperatio* 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.

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* (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!* (1988), de John Carpenter, *Desafío total* (*Total Recall*, 1990), de Paul Verhoeven, *Strange Days* (1995), de Kathryn Bigelow, *The Game* (1997), de David Fincher, *Abre los ojos* (1997), de Amenábar o *eXistenZ* (1998), de David Cronenberg abundan en la idea de una falsa apariencia “líquida”, un *software* mental desti-

nado 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) y en algunos capítulos de las series *El prisionero* (*The Prisoner*, 1967-68), *Dr. Who* (1963-1989) y *The Twilight Zone* 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. 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. Una oscuridad en fuga

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. Si lo que aflige al acidioso, tal como aparece descrito por Santo Tomás y recoge Giorgio Agamben en *Estancias* (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 con-

temporánea 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* 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*) 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 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 como *Matrix*, anterior a la fractura de 2001, 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 energético, heroico e incluso atrabiliario.

3. La paradoja de Eloise

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.

La sombra del Apocalipsis que, en *Heroes*, emerge al ritmo discontinuo de las viñetas, la apropiación de la experiencia temporal y el albedrío del individuo por parte del estado en *Minority Report* y la quiebra de la generación futura en *Hijos de los hombres* son algo más que meros ejercicios de distopía. En todos los casos el tiempo, Cronos, se abisma en un vértigo donde lo “no vivido de cada vivencia” que es el presente queda supeditado a un Juicio Final que no es llegada, sino irrupción del futuro en el tiempo de espera. Por eso, desde el punto de vista iconográfico, el oscuro sol de *The Weather Project* y el eclipse de *Heroes* remontan el despliegue de colores que Saturno adquirió al ser tocado por la luz de la pintura italiana del siglo XV para regresar al rigor con el que aparecía en representaciones antiguas como la que decoraba la Casa dei Dioscuri de Pompeya, con la hoz en la diestra y un manto oscurecido que lo asimila a Asclepio, deidad arrancada del vientre de su madre en la pira funeraria y condenada por resucitar a los muertos.

Entre la incertidumbre de ser supervivientes o haber sido resucitados a la fuerza, los personajes de buena parte de la ficción televisiva, el cine y la historieta actuales son, como los jirones de *The Weather Project* en Internet, ecos de un imaginario del Apocalipsis basado en el dispositivo dispersivo de la ciencia-ficción: los pasos foscos del asesino de *No Country for Old Men* (2007), de los hermanos Coen o la expansión epidémica de la economía del petróleo en *Pozos de Ambición* (2007), de Paul Thomas

Anderson, no son sólo metáforas de las guerras por el petróleo surgidas a partir de 2001, sino que convergen con la persistente idea de la dimensión alternativa, que a lo largo de sus sucesivas temporadas ha cundido, sobre todo, en las series *Fringe* y *Lost*, donde la alternativa, el “what if” supone una ruptura y una negación del peso de lo histórico.

“Toda ecuación necesita estabilidad, algo conocido. Se llama constante”, dice el físico Daniel Faraday en el capítulo quinto de la cuarta temporada de *Perdidos*. Se dirige a Desmond, que acude a verlo a Oxford en 1996, enviado por el propio Faraday desde el 2006 en el que transcurre la acción de la isla. A pesar de los recelos del científico, cuando Desmond le revela las frecuencias en las que debe sintonizar su máquina del tiempo para trasladar a la rata Eloíse al futuro, no sólo le presta atención sino que también se percata del peligro que encierran los saltos en el tiempo: la rata encuentra la salida en un laberinto que aún no conocía, pero al cabo comienza a sangrar por la nariz, síntoma que también afecta a Desmond, y muere. “Desmond, tú no tienes constante. Cuando vas al futuro, nada allí es familiar. Por eso, si quieres pararlo, necesitas encontrar algo allí”. Como un moderno Ulises, Desmond halla esa constante en su novia, Penélope, a la que logra telefonar desde la isla en una de las secuencias más hermosas de la serie, en la que se ensamblan la trama amorosa y la subversión del orden de las realidades paralelas tras las que se atisba una oscura conspiración.

4. La inquietud del naufragio

En la privación esencial de no estar en el presente, sino abrazándolo, entre 1996 y 2006, Desmond mira la huella y la disimilitud de la historia en un intervalo que no sólo comprende el 2001, sino que además se encara hacia la mezcla entre purgatorio y prisión de Guantánamo que define las coordenadas de la isla y, por ende, la identidad del individuo contemporáneo, entre la conciencia exacerbada de la melancolía colectiva y la vulneración de sus derechos civiles. El rostro de Penélope, como lo será más tarde el de las miradas cruzadas de Benjamin, líder de *los otros*, y Charles, el padre de Penélope, no es un contraplano, pues se afirma en una constante demasiado débil, sino un umbral que se aleja del campo cerrado que constituye el corazón de la isla. Ante ella, el legado de películas como *El mundo perdido* (*The Lost World*, 1924), de Henry Hoyt, *La isla misteriosa* (*Mysterious Island*, 1929), de Tourneur-Christensen-Hubbard resulta absorbido y subvertido.

A diferencia de esas obras, los protagonistas de *Perdidos* no sólo arrostran peligros fantásticos o invitaciones a la crueldad, sino que encarnan la frontera entre libertad y seguridad en el seno de un paradigma complejo, el del naufragio, cuya arboladura define bien la pérdida de certidumbres del mundo moderno. Jack, Sawyer, Kate, John, Hugo, Charlie, Saïd y el resto de protagonistas de *Perdidos* no pueden actuar como robinsones dispuestos a reconstruir la normalidad burguesa en la isla, porque ninguno de ellos la ha conocido. Todos acarrean un pasado delictivo, problemático o fuera de lo común. Nadie les espera, sino que son víctimas de un doble ejercicio de exclusión e inmolación, en una reiteración múltiple de la ética sacrificial que los iguala con otros personajes de J. J. Abrams, como los de la reciente película *Super 8* (2011), la Olivia Dunham de la serie *Fringe* o la Sydney Bristow de *Alias*.

En una de las secuencias más relevantes de la serie *Alias*, en el episodio número noveno de la tercera temporada, contemporáneo a *The Weather Project*, Sydney Bristow acepta someterse a un tratamiento llevado a cabo por un excéntrico doctor, interpretado por el cineasta David Cronenberg, con el propósito de recobrar la memoria. Obsesionado con la noción del juego —“vivimos en una era de simulacros”, subraya—, el Dr. Brazzel aplica una terapia regresiva sobre Sydney. El rastreo, táctil, háptico entre los pliegues de memoria se asemeja al que los extraterrestres angélicos efectúan al final de *Inteligencia Artificial*, en un rescate godardiano de la memoria del siglo que se realiza, de manera paradójica, sobre el inconsciente óptico de un artificio, de un androide. Sin embargo, en torno a Sydney, al problema del cumplimiento de la *oikonomía* de la salvación, el Apocalipsis generalizado que precedió a su desaparición en la temporada 2, se le suma el de la absoluta profanación de su identidad y sus recuerdos.

Al mirar a sus manos, desde el sueño lúcido, Sydney las ve infantiles. Logra penetrar en recuerdos turbios y confusos sobre su padre y acaba formando parte de una suerte de videojuego de su propio pasado: la imagen del haber-sido y el rol de quienes le rodean se confunden con el presente. El funcionamiento de *Alias* como un virus mutágeno capaz de colonizar otras ficciones, en este caso *eXistenZ* (1998), del propio Cronenberg, devuelve una imagen truncada del recuerdo. Sydney es víctima de una particular forma de engaño: el *flashback* que se confunde con el *flashforward* formando un bucle oculto, cercando una vez más el presente, sólo que desde una falsa atalaya. Esta circunstancia, apuntada en películas como *Je t'aime, je t'aime* (1968), de Resnais, se convierte en el asunto fun-

damental del poder que recae sobre otras manos, las de John Anderton, el protagonista de *Minority Report*, cuyo desconsuelo crónico, cuya proyección en la imagen fantasmal de su mujer y su hijo le invisten como exponente extremo del melancólico tal como lo definiera Burton en su *Anatomía de la melancolía* (*The Anatomy of Melancholy*, 1652).

5. La desposesión

En las manos de Anderton radica la posibilidad de explorar cada circunvolución de las visiones fraguadas por los tres mutantes Precog cuya vida permanece suspendida en la penumbra de una balsa de agua. Transferido a las imágenes, el carácter nocturno, acuoso y en definitiva afín a las condiciones de la melancolía de la vida de los Precog, se revela, a través de la visualización del relato homónimo de Philip K. Dick, como un horizonte ciego en el que el propio John queda atrapado: la unidad Precrime que coordina sirve para detener a los delincuentes potenciales, pues toda acción violenta es vaticinada por los Precog antes de que suceda, pero todo se trastoca cuando John descubre que asesinará a un hombre en el plazo de treinta y seis horas. “Nada distingue los recuerdos de los momentos corrientes. No se descubren hasta más tarde, por sus cicatrices”, afirma Chris Marker en *La jetée* (1962), mas el mínimo común denominador de los augurios de los Precog parece contradecir esa tesis: de principio a fin, los ciudadanos, John y los mutantes son desposeídos de sus recuerdos, incluso de los del porvenir.

Si una de las señas de identidad del post-capitalismo es la perpetua necesidad de apelar al Gran Otro de la conspiración para justificar su acción total sobre el individuo, *Minority Report* apunta a un estadio ulterior caracterizado por la desposesión de la propia sustancia de la individualidad, los recuerdos. El resto, el umbral del yo que es cultivado desde la falsedad en el conjunto de películas de los noventa afines a *El show de Truman*, resulta amenazado en las últimas películas de Spielberg. Sus héroes, como los de *Alias*, *Perdidos* y *Fringe* deben resistirse a ser mudados en marionetas colonizadas por la viscosidad de la lógica sacrificial post-capitalista. Deben resistirse incluso a que se les arrebate su melancolía, por lo que hacen de ella una disposición mística —*schwermut* en la tradición germánica; lo que Kierkegaard denomina *tungsind*— capaz de quebrar esa lógica sacrificial cuya profanación ética sobre el individuo puede resumirse en la etimología latina del término *sacer*: “augusto, consagrado a los dioses” y, al mismo tiempo “maldito, excluido de la comunidad”.

Sacer se refiere a cuanto resulta santificado merced a los rituales religiosos colectivos, pero, a la vez, *homo sacer*, tal como lo ha definido Agamben a partir de la jurisprudencia romana, designa a un individuo que, habiendo sido excluido de la comunidad, puede ser asesinado con impunidad pero no puede ser sacrificado a los dioses. "Su cuerpo porta un residuo irreductible de sacralidad, pero a la vez está excluido del culto porque su vida es ya propiedad de los dioses". La contaminación trágica que, en torno al individuo, suscita un colapso entre lo profano y una falsa esfera de lo sagrado presidida por el culto al consumo y la lógica del beneficio aparece, en *Minority Report* como una prisión ineludible. John, uno más de los héroes condenados a recorrer la llanura del Aleo, ya no puede luchar contra la ubicación dentro de la red simbólica que le depara la sociedad, como sí podían hacerlo los personajes de Hitchcock, sino que, a lo sumo, puede pugnar por sostener la zona de indecibilidad en la que se manifiesta su naturaleza augusta, excluida y desposeída.

6. La máquina antropogénica

Cuando, a principios de los años sesenta, el guionista Stan Lee creó para la Marvel una nueva generación de personajes heridos por la tragedia de la mutación, de Spiderman a los X-Men, instauró un nuevo modelo serial en el que las neurosis de la doble identidad, la encrucijada entre el cuerpo y la máscara del héroe aparecieron bajo el signo del melodrama. Pero si las preocupaciones sentimentales de Spiderman podían sustentar largos soliloquios y adquirir la forma visual de un rostro adolescente buscando su reflejo narcisista en el azogue de los rascacielos, el enorme cuerpo de otro de esos superhéroes siempre vino a encarnar la exclusión absoluta: Hulk, desprovisto de palabra, constituye la mancha opaca de una monstruosidad trágica condenada al silencio. Menos que un *homo sacer* pero con un cuerpo igualmente llamado a la profanación, a una manipulación como la que padece Sydney Bristow, no se enfrenta, como sus compañeros, a un mundo concebido como alteridad, sino que se mueve en el territorio abierto de lo animal.

Ante la pregunta "¿Cómo se revela el mundo para Hulk?" comparece su *Umwelt*, un medio ambiente trabado de por las imágenes antitéticas de los vastos horizontes que requieren sus gestos y la excesiva proximidad de lo minúsculo sobre lo que indaga Bruce Banner. Cultivos celulares, anfibios y holoturias desfilan bajo la óptica de un microscopio que, por oposición al espejo que suele acompañar a Spiderman o la multiplicación

de universos del Dr. Manhattan de *Watchmen* (1986), de Alan Moore, invocan una constante reescritura del código genético en el cuerpo metamórfico del superhéroe. Cuando, en una de las secuencias de la película, el propio Stan Lee aparece sucumbiendo a la ingestión de una gota de la sangre contaminada de Hulk, promesa simultánea de convalecencia e inmortalidad, promesa en definitiva de melancolía, la tentación de adoptar el punto de vista de la enfermedad, de seguir el ejemplo de la *nueva carne* de Cronenberg, emerge por un instante para subrayar el universo Marvel como una de las mejores figuraciones de la transformación de la política en biopolítica por parte del estado moderno.

Ese estado trata de adueñarse del cuerpo, que aparece como un valor de venta, un arma disputada por la administración y las empresas privadas que, en el caso de *Alias*, es además la promesa del cumplimiento de una profecía. Si en *Minority Report* se intenta ahogar al ser humano como formador de mundo —*weltbildend*, según el término empleado por Heidegger—, buena parte de las adaptaciones superheroicas contemporáneas muestran cómo el aparato del poder intenta asimismo tasar su dimensión animal, pobre de mundo (*weltarm*) e incluso su valor objectual, inerte y sin mundo (*weltlos*). Con el contraplano persistente del despliegue militar en Irak, tanto lo humano como lo animal del cuerpo de Hulk aparecen como un arma más sobre la que se invierte la iconografía que, desde la Edad Media, ha mostrado al simio, al salvaje, al engendro junto un espejo en el que el ser humano debía reconocerse como *simia dei*, como enfermedad mortal del animal, como un inquietante hiato entre el individuo y su potencial monstruosidad.

Al no haberse entendido a sí mismo, sobre todo desde el Renacimiento, como parte de una especie biológicamente definida, el ser humano se resuelve en un artificio para producir el reconocimiento de lo humano: de la Oración de Pico della Mirandola al bebé cósmico de *2001* (*2001, A Space Odyssey*, 1968), de Kubrick pasando por la zoología de Jakob von Uexküll, la máquina antropogénica ha ido rearticulándose sin mudar su condición de ardid. Acuciada, como sucede en *El increíble Hulk*, por las señas de una catástrofe en la que a todos los miedos se le suma la obsesión por blindar la seguridad del ciudadano de los países más industrializados como único engranaje de la máquina, ésta aparece truncada en y ante el espejo de un sol denso y umbrío. Como ironiza *Inteligencia Artificial*, frente a la soledad de la máquina —el pequeño *mecha* David— provocada por el Apocalipsis, emerge el puro vacío de la simulación. Comparece, así, una hendidura más profunda que la grieta abierta en el tiempo y en el espacio

en torno a la fecha del 11-S: la separación entre lo humano y lo viviente, que constituye el estadio primigenio de la melancolía.

¿Cómo se produce entonces la quiebra de la máquina antropogénica? ¿Cómo trata de recomponerse esa imagen para preservar su integridad ante el Apocalipsis? ¿Cómo se delimita, en definitiva, el campo de tensión dialéctica que define a la humanidad en Hulk y el resto de ficciones mencionadas? ¿Cuáles son las condiciones para que la “desfiguración conceptual” y la potencia de lo impensado que según Philip K. Dick son la esencia del relato de ciencia-ficción alumbren el común denominador de la melancolía? No bastan ya los invasores extraterrestres, el maquinismo, la robótica, las conspiraciones científicas, el trasmundo virtual del *ciberpunk* y lo que Ballard denomina “el espacio interior”, sino que en manos de cineastas como Shyamalan y Spielberg y de artistas plásticos como Eliasson el propio espectador es llamado a compartir la exaltación y la postración del abatimiento colectivo y resulta trasladado hacia un fuera de campo, el de lo absolutamente externo, hasta ahora mantenido a una distancia segura.

7. 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 del orbe occidental. 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 *Nueva York año 2012 (The Ultimate Warrior, 1975)*, con 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 extraña 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 a causa 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).

8. 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) o *Señales* (*Signals*, 2002) 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*. 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 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 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. Reverso de la Melancolía de Lars von Trier, el ejercicio de Shyamalan ensambla la herencia de Hitchcock y Spielberg, la serie B, 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. 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 que para Lars von Trier se desvela en el planeta amenazante. 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 oscuro que los envuelve, 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.
—: *Profanaciones*. Barcelona: Anagrama, 2005.
—: *L'Aperto. L'uomo e l'animale*. Torí: Bollati Boringhieri, 2002.