



Dark City:
Cuando las urbes sueñan con la
postmodernidad

Julio Ángel Olivares Merino
Universidad de Jaén

“Fantasy is not to do with
inventing another non-human

world; it is not transcendental. It has to do with inverting elements of this world, recombining its constitutive features in new relations to produce something strange, unfamiliar and apparently “new”, absolutely “other” and different” (Rosemary Jackson)

“We are not what we look like, we’re not the house we live in or the friends we have. When you strip everything away from a human being, what is left? What makes us who we are?” (Alex Proyas)

“We accept the reality that is presented to us” (*Truman Show*)

“What if you were unable to wake from that dream, Neo? How would you know the difference between the dream world and the real world?” (*The Matrix*)

“First came darkness, then came the strangers” (*Dark City*)

0. En el mausoleo de las revisitaciones y la dispersión

De entre los mórbidos ejercicios de postmodernidad, el metraje onírico que el australiano Alex Proyas nos propone e hila concienzudamente en *Dark City* (1998) se nos antoja uno de los ejercicios estéticos de más lograda connotación existencial y metafísica visual inscritos en nuestra memoria fílmica. Es más que posible que su reverberación intertextual y elenco de alegorías históricas, además de filosóficas y antropológicas, hayan despertado la conciencia, iconos del miedo sobre todo, de varias generaciones, proyectando en collage más o menos explícito, consideraciones nietzscheanas -la ausencia de Dios y el desarraigo paternal en general, además de la constitución del “superhombre”-, freudianas -el onirismo diurno, la emersión de lo reprimido- o darwinianas -la selección de la especie, la evolución o, por antonomasia, la propia involución. Y es que la suya, un hipertexto en puridad, no es sino una sublimación sincrética y sólida de las más importantes corrientes filmográficas del siglo XX -entre ellas, el expresionismo y sus enmarques de zozobra, el surrealismo y su simbolismo de dédalo, el cine negro y sus junglas urbanas (en las que el hombre vuelve a la incertidumbre y carencia de su primitivismo), o el neorealismo y su

correspondiente animismo recreado de lo inerte-, una heteroglosia retrospectiva que viene a revitalizar en interacción efectiva, bien metonímica, bien desfamiliarizada, constantes afines o encontradas delimitadoras de un discurso voluble sobre la prospectividad aciaga, además de un pozo sin fondo en el que cristalizan fantasmas y trazos miméticos alusivos a la memoria colectiva sobre el horror del recién finado siglo.

Dark City se alinea evolutiva y deudoramente en la supuración lastrada de productos distópicos dentro del género de ciencia ficción¹, obras de renombre en las que se retrata una sociedad futura represora del individualismo -tecnología mediante- tales como *1984* (1954), de George Orwell o *Brave New World* (1932), de Aldous Huxley, entroncada además con presupuestos argumentales de otros hitos literarios como los ahogadizos escritos de Skinner, Sinclair Lewis, Kurt Vonnegut, los teoremas científicos de Isaac Asimov, los estados de sitio burgués de Ray Bradbury, las conspiraciones futuristas de Clifford D. Simak, las videncias paranoides de Philip K. Dick -a destacar *Ubik* (1969)-, los entresijos cibernéticos de William Gibson o, por qué no, ese canto espinal a la disgregación y la hipocresía burocrática que constituye *A Clockwork Orange* (1962), de Anthony Burgess. Sin embargo, como vendremos a apuntar, el discurso de Proyas deja espacio a la especulación utópica, tanto que la visión demonizada de la sociedad moderna, de lo insolidario del presente, bien podría cambiar de repente -como de hecho ocurre en su presunto final feliz- mediando la purificación de los valores humanos tan soterrados en la actualidad. Éste al que nos referimos no es un relato de fantasía escapista sino más bien un suspiro de ficción que apenas se aleja de nuestra realidad, una historia de detectives clásica -en realidad, el rol de afanado buscador de pesquisas corresponde a varios personajes dentro del filme, al suponer éste un ejercicio de interpretación por parte de varios actantes-, del tipo de las de Raymond Chandler, inserta, empero, en unos parámetros futuristas -un thriller de ciencia ficción muy en la onda de *Blade Runner* (1982), de Ridley Scott, seminal en su reinención de la estética y la presentación de la urbe caótica y corrupta en la era de Thatcher o Reagan-, combinación y maridaje lógicos en un discurso de “future noir” en el que el director australiano, como en él es normal, quiso tejer una miríada de ideas trascendentales, aparentemente lejos de lo mundano y lo previsible, aun manteniendo una ligazón con las constantes y los universales de nuestra contemporaneidad.²

Además de las exquisiteces y fundamentos postmodernistas, *Dark City* es una obra eminentemente gótica -o neogótica, según se adopte una posición purista o no-, tanto en la transitividad argumental que contempla esa dinámica de persecución y victimización -metódicamente cruel- por parte de un villano o hueste de contrafiguras³, la afligida huida y posterior réplica por parte del héroe, la puntuación desgarrada y apetente de lo sublime -ya en la propia edificación de la trama fantástica, con un exquisito guión a cargo de Proyas, Lem Dobbs y David S. Goyer, ya en las constantes de caracterización de los antagonistas (de deformidad física y moral), la tematización laberíntica e inefable de la ciudad o los desplazamientos figurativos que en la anacrónica y cibernética imagería visual e infográfica (sintomático y mimético de un mundo hiperindustrializado) subrayan las

suturas de esta corporeización evanescente, casi desnaturalizada-, así como en la amplia gama de contrastes que no hacen sino denotar la deslumbrante heterogeneidad de las sensaciones, la basculación de los instantes o la porosidad agonizante de cada visión de la realidad como constructo tendencioso más que *locus* dado.⁴

La textura del enmarque, del ámbito de acción -atmósfera por encima de todo (destacable es la artística enunciación visual a cargo de Darius Wolski)-, aparece quebrada y escindida, segregada contrastiva y desfamiliarizadamente, gracias a la multivocidad y polimorfismo de significantes, la superposición de imágenes desencantadas del pasado - rémoras y enseres de la década de los cuarenta, cincuenta⁵ o el propio clasicismo de la banda sonora compuesta por Trevor Jones, elementos anacrónicos como las dagas que portan los entes violentadores- e índices cibernéticos del progreso, mixtura proyectada toda ella equilibradamente sobre ese contexto temporal indefinido, pero que intuimos localizable en el futuro.⁶

El claroscuro torna estrategia epicéntrica en este corazón de imaginería, no sólo física -calles mal iluminadas, con espéculos nimios de luz eléctrica o la palpitante musicalidad de los haces de neón-, sino también psicológica, todas esas sombras rezumadas del horror inminente, de lo que acecha, la titilante e incierta flama de la esperanza, una penumbra verdosa cargada de presagios, además de breves, casi anecdóticas, trazas de ténpera chirriante en el fondo gris imperante, extrañas excepciones cromáticas como el amarillo saturado de los taxis. A nadie escapa que este filme es un cadencioso ritual noctívoro - el presente es una noche eterna-, además de invernal, si bien, fruto de las antítesis coloristas y temporales, aparece herido por mimos de amanecer y estío (insertos del ayer, “gags” o alucinaciones dentro de colapsos psicóticos, que resultarán demudas visionarias y conformarán, ya en el coda del filme, una sección autotélica), esa atalaya idílica que remueve la conciencia del héroe⁷ y lo impele a dinamizar subversivamente el presente aciago (lo cibórgico, lo caído de la legitimación ética, lo desnaturalizado), ese código personal y colectivo sin conceptualización o taxonomía, un maniqueísmo presentado pero aún por definir.

En su anhelo de trascender la mutilada realidad o *terra incognita*, las diversas proyecciones metafóricas de la consunción y la despersonalización, el “Everyman” John Murdoch (Rufus Sewell) se enfrenta a solas, mediante su lectura resistente -como los epígonos que aparecen en *Last Man on Earth* (Sidney Salkow, 1964) u *Omega Man* (Boris Sagal, 1971), correlatos fílmicos de Robert Neville, protagonista de *I Am Legend* (1954), de Richard Matheson-, a los signos impuestos, a la suplantación -o “impresión”, como las contrafiguras lo llaman⁸- que no es sino un modo de muerte cerebral y némesis destructiva -representada por los laberínticos “graffitis” sobre los que emergen y se diluyen los créditos, esos mismos que lega como testamento decodificador de la desesperación el insane inspector Walenski (Colin Friels)-, logrando (mediante una especie de autodiégesis pretendida, una autoinscripción) liberarse de la injerencia experimental de esas siluetas

llamadas “los ocultos” (esa suerte de “Big Brother”) para erigirse en la fuerza contrarrestadora y adalid de la raza humana.⁹

En el monumento cinematográfico de Proyas, como en *The Matrix* (Andy y Larry Wachowsky, 1999), otra escultura fílmica sobre la desorientación, la inaprehensión del objeto de conocimiento (la realidad) y la cruda modelación de la personalidad que guarda una sospechosa similitud con el filme que nos ocupa, se viene a sustanciar que la colección de imágenes sintonizadas, en el caso del discurso de Proyas la ciudad, tanto como las unidades o los hábitats más restringidos, otros microcosmos como el hogar familiar, o dilatados, macrocosmos tales como un país o el mundo, podrían no ser más que gajos de un simulacro -y la realidad virtual tanto como la manipulación mediática tienen mucho que ver en ello. Esto es especialmente cierto en una modalización de ficción y, más si cabe, como apuntan Joan Bassa y Ramón Freixas, en el medio cinematográfico:

El cine es el arte de la mentira, de la tergiversación, desde el momento en que pretende instaurar una apariencia de realidad como la realidad misma. (1997: 65)

La realidad es un holograma experimental, metavital¹⁰, una celda o laberinto con fugas de dispersión¹¹ en el que el hombre se asemeja a una cobaya, un muerto recipiente y reciclable. No en vano, el cuidado diseño de producción de *Dark City*, la estetización ceremoniosa de vídeo-clip o la purpurina publicitaria que la impregnan constituyen un ejercicio de ficcionalización profética acerca de la involución del hombre y la grotesca dominación de la burguesía de la mente, los conminadores de la idea, esas tétricas materializaciones del ogro que deambulan por el filme.

En el trayecto iniciático, casi quijotesco, desde la infancia¹² -esa bañera y su agua como lindes del útero artificial que abocan a John Murdoch al despertar en una nueva vida, algo completamente kafkiano¹³ y entroncado en cierto modo con el tema de la reencarnación- a la asertividad, en su gradual reintegración del ego -la de un Orfeo que se enfrenta a los poderes avernales, la del monstruo de Frankenstein acuciado por su desarraigo¹⁴-, allende los dictados del super ego, el héroe, la instancia epicéntrica del filme, trata de olvidar ese alter ego de maníaco asesino de prostitutas (suerte de Mr. Hyde) que “los oscuros” han pretendido imprimir en su mente¹⁵. En tal proceso de subjetivación de John Murdoch, que parte de la visión e infrarreconocimiento ante el espejo de su cuerpo estigmatizado (herida en la frente)¹⁶, traza nuestro protagonista senderos en pos de su alma, como territorio donde descansa lo ininteligible, lo absoluto. Esta inquisitiva recreación del reflejo, esta renegociación con la señalética de su memoria o el tiempo perdido de Proust, deviene introyección y diferenciación lacaniana, una búsqueda, tanto desesperada como bohemia, de la inscripción en el Orden Simbólico, lo que le hace hombre¹⁷, culminando la totalidad, trascendiendo lo fragmentado y las lindes de un estado lastrado por el escepticismo, la pesadumbre, las demudas insanes y las representaciones satíricas de lo existencial, todo ello deudor del espíritu decadentista finisecular decimonónico¹⁸. Murdoch logra así un trasvase catártico hacia el mundo de las ideas, no sin antes haber

transitado esa red de delirios e impresiones -más que certezas, aunque también más que meras intuiciones- que constituye la urbe, metáfora de la psique convulsa y la problematización del sujeto como instancia uniformemente contenida en sí misma, falacia del estructuralismo y la *doxa* modernista.

1. *Dark City: la polis del desarraigo*

La ciudad, ese campo referencial limitado que conforma un colirio de tenebrosidad “cyberpunk”¹⁹ en el que apenas se encuentran respuestas a la especulación trascendental, se plantea como la mazmorra existencial, emparedadora, de límites difusos, un sistema de redes en perpetuo colapso (un mosaico de irregularidad y desencuentro), un *locus* definido a partir de los estilemas que sustentan el corpus cinematográfico del director. La anatomía urbana de Proyas cristaliza espacios contaminados (ese “realismo sucio” al que se refiere Frederic Jameson), una domesticidad inhabitable, una burbuja de espejismo encapsulado, silentes laberintos enlatados en los que los personajes nadan a contracorriente, en errática dolencia, ambas instancias, espacios y caracteres, pincelados por una cámara de autonomía libérrima, rara vez anclada a perspectivaciones subjetivas, lo cual acrecienta la deshumanización del discurso. Además de traviesas dramatizaciones materializadas en forma de picados y contrapicados, abundan en el filme los planos medios -los que denotan la visión voyeurista del instante escénico-, en menor medida los primeros planos -los que fragmentan la ficidad y subrayan algún aspecto-, mientras que la casi total ausencia de la panorámica reincide en la claustrofobia monódica y opresiva que transmite el filme. De hecho, en *Dark City*, la perspectivación general -a pesar de su multiplicidad de puntos de vista- no trasciende de ser una mera cristalización parcial de algún sector de la urbe -algún “guetto” dentro de la multiculturalidad o “texturology” (De Certeau, 1993: 152) fruto de la diáspora postmoderna²⁰ -, hasta que, a modo de “zoom” invertido, se trascienden visualmente los límites de la ciudad y se nos desvela esa sorpresa final, la que demuestra que lo que parecía ser el advenio de los seres infernales a la tierra (como la particular avanzadilla de los cenobitas de Clive Barker en *Hellraiser* (1987) o la de tantas *space operas* de los años cincuenta y sesenta²¹), una invasión de entes dionisíacos y lovecraftianos de otro sistema solar, no es sino todo lo contrario, la abducción del hombre y su ubicación en una plataforma de experimentación eugenética -como la que se sustentará en *Gattaca* (1997), de Andrew Niccol- por parte de los cosificados entes oscuros, una dimensión insular del espanto.²²

Dark City, heredera tanto de la inmensa foresta de edificios que constituye la metódica Metrópolis de Fritz Lang -director de cuyo *M, El Vampiro de Düsseldorf* (1931) también extrae Proyas constantes para su díptico fílmico- como de la “post gótica” civitas oscura “Gotham” de Burton, es tupida en su densidad iconográfica y cromática, su saturación copresencial y su pátina neblinosa -deudora de lo opiáceo victoriano. Lluviosa e insalubre -quién sabe si con los trazos de lluvia ácida como enclave de mitos fútiles pares al

unicornio de papel de *Blade Runner*-, sin centro monumental²³, esta ciudad sin alma como la abigarrada, jeroglífica, implosiva y neónica Hong Kong de *Ghost in the Shell* (Mamoru Oshii, 1996), este marco en tinieblas surcada por los acechos telepáticos de los amurcielagados entes oscuros²⁴, se mantiene anclada a una fisonomía clásica, obsoleta, sin llegar a ser el emblema futurista de *The Fifth Element* (Luc Besson, 1997) y sus avenidas transitadas por automóviles voladores. Cristaliza la urbe de Proyas lo difuso del presente -no en vano el epicentro temático gravita en torno a la desubicación del sujeto en un estado sincrónico que no le pertenece, siendo él un eslabón cualquiera, sin idiosincrasia, sin pasado, sin panorámica diacrónica, sin futuro, por ende²⁵. A pesar de la inextricabilidad que incide en un ritmo de lectura lerdo, a veces desesperadamente en contraste con la inercia acumulativa de la secuencia fílmica que nos hace ir siempre por detrás de lo expreso, el discurso también se nos presenta susurrante de transparencias presentidas, esa esperanza de trascender la tiniebla mediante la complicidad con la fabulación liberadora de la imaginación y la pertinencia del recuerdo, garante de continuidad y coherencia; es un ejercicio textual hierático a la vez que desasosegado, funéreamente estático por lo anclado y monolítico de sus espacios, compulsivamente apesadumbrado a la sombra de esa ambientación apocalíptica y asfixiante impuesta por “los ocultos”, histriónico, empero, en su alma, necesariamente exultante y subvertidora de lo apático, generadora de un movimiento -la propia sucesión frenética de fotogramas, ritmo narrativo ultraacelerado, en ocasiones recreado mediante la deceleración de la cámara lenta- y una trascendencia -dinamismo espiritual inquisitivo- liderada por el idealista Murdoch, el abanderado de esa progenie humana que aún puede combatir la homogeneización y uniformización victimizadora del logocentrismo, implantando nuevamente la democratización, la emersión factible de lo subjetivo, la individuación, la identidad, la valía del sujeto, aun siempre huyendo de lo aislacionista, lo misántropo, proyectando al individuo sobre un contexto armónico en el que, cargado de idiosincrasia, debe interaccionar cual signo estructural.²⁶

Lejos de la cárcel existencial e inmundada, la ciudad utópica, que no es sino la sencilla regresión a lo cotidiano más que una prospección de un futuro inalcanzable, viene a representarse metonímicamente por medio de lastres de melancolía que flotan en la oscura marea urbana. Así, la sonrisa de la bella “pin-up” à la Vargas que retoza sobre el celeste y vívido fondo veraniego de “Shell Beach” domina la hosca intemperie como un luminoso olvidado y anida en lo latente de la ciudad, en su corazón silente, allá adherida a su último muro, a su última piel, como un cartel que simula un horizonte irreal, la factibilidad del espacio apropiado a través del redescubrimiento de la historicidad discursiva y dialéctica del tiempo, con la consecuente abolición de los espacios abstractos del capitalismo. La misma imagen, presentida en los límites de la ciudad, acompaña al héroe en forma de postal o encuadre nostálgico y pulsión mental, súbita irrupción de recuerdos que minan las estructuras del espacio concebido e impuesto por el urbanismo y las geometrías isotópicas de esa sociedad del espectáculo -índices garantes de la homogeneización, la perpetuación del poder, la dinámica colmadora de los bienes de comodidad y el monopolio del Estado- a la que se refiere Debord. De igual modo, es un índice de lo utópico el acordeón que mima y acaricia el

detective Frank Bumstead (encarnado por el carismático William Hurt), ese regalo de una madre perdida en el tiempo junto a los demás recuerdos y a la vera del cual busca él el asidero de su génesis, la razón de su presente²⁷. En definitiva, tal como se nos plantea didácticamente en el filme, el equilibrio más sólido nacería entre la introyección y la interpretación incorporadora de lo periférico, entre la reflatación idiosincrática y la contextualización o yuxtaposición del individuo, proyección de sus pertinentes en una base inmanente, la de los valores tradicionales y horizontes de expectativa reguladores, arquetipos en ningún caso coaccionadores (si bien a un paso de ello), tales como la ética, el amor, la ligazón familiar, lo comunal, esenciales a todas luces, pues constituyen poderosas necesidades humanas cuya falta podría provocar trastornos de personalidad. En ese sentido, la visión postmoderna de Proyas viene a subvertir y desestabilizar la estructura espacial (con ello, la social) para representar al sujeto descentralizado. A pesar de la fragmentación de la realidad objetiva y la sugerencia de dialogismo entre órdenes alternativos, la sustanciación de lo caótico, de la contradicción, no lleva, empero, a afirmar la absoluta autonomía del sujeto como ente aislado en el maremágnum de oposiciones, no al menos totalmente, porque, ya lo hemos cifrado, la identidad -fugaz, evasiva y no clausurable, no estructurable- se basa precisamente en el fértil encuentro de los significantes -cada índice de especificidad-, una oposición que, lejos de resolverse en un sentido u otro -la certeza absoluta o globalizada, la destilación de lo bello-, lejos de ser tendenciosa al primar en consenso uno de los extremos de la polaridad, mantiene el desencuentro como germen de una significación incontrolable o inconmensurable, esa precariedad de lo sublime que resulta ser irrepresentable fuera de la contextualización. En opinión de Lyotard, análoga a la posición de Derrida en torno al desplazamiento y postergación del significado a la emersión contextual²⁸, fenomenológica, no dada de antemano:

A self does not amount to much, but no self is an island; each exists in a fabric of relations that is now more complex and mobile than ever before (...). A person is always located at nodal points of specific communication circuits, however tiny these may be. (1984: 15)

Son éstos, los parámetros sobre los que se inscribe el sentido temporal, los regazos o nidos en los que se amamanta nuestro ser, los golpes de brisa que acuñan todo aquello que nos hace únicos, ser nosotros mismos, los rasgos emblemáticos que erosiona y nos arrebatada la deshumanización, la inercia del mundo sin sentimientos, los himnos *mass media*, las etiquetas y las ideologías representadas por esa frívola sintonización del filme, ese mesmerismo que, actuando durante las múltiples elipsis de inacción que nos acucian en nuestra existencia, nos van desvirtuando, nos alejan de nuestros cometidos. Es tal, ese potencial del sujeto como individuo, el capital que pretenden monopolizar en su beneficio “los ocultos”, preciado don de trascendencia semejante al que en *La Ciudad de los Niños Perdidos (La Cité des Enfants Perdus*, Jean Pierre-Jeunet y Marc Caro, 1995) anhelaba el provento y malvado Krank. No en vano, las facciones de esa hermandad de espigados y espectrales vampiros psicológicos de *Dark City*²⁹, azulados y calvos -con algo del vulcaniano Mr. Spock de la serie *Star Trek*- tal y como

los concibe el maquillador Liz Keogh, guardan consonancia con la caracterización que del Conde Orlock nos presenta Murnau en *Nosferatu* (1922), además de la inevitable similitud con otros monstruos morales, los gabardinados mimos de las SS nazis, de los que esa efigie del expresionismo alemán fue preludio sin duda³⁰. Esa colectividad avernal que anida en el submundo, veneradores del reloj y una efigie robótica (un auténtico panóptico³¹) entroncada con el arte monódico, gélido, cavernoso y nigromante de H.G. Giger, representa una oligarquía o siniestro régimen feudal que agoniza. Ante ellos, ante esos herederos de Caligari -abanderados por ese núcleo familiar de tres silentes a modo de Parcas, entre los que destaca Mr. Hand (Richard O'Brien) y un niño³²- se rebela nuestro particular Cesare, el presunto asesino, ya no sonámbulo sino en vigilia o duermevela expectante y activa, el sujeto escríptico que logra hilar el vaho de la esperanza y constituir finalmente la república platónica.³³

2. “Mr. Book” y la legión de los ideólogos sin alma

“Los ocultos”, esos trasuntos de los hombres grises que Michael Ende nos describe en *Momo* (1972), sueñan la ciudad oscura, un auténtico organismo vivo que metamorfosea justo cuando llega la medianoche -cual súbita irrupción de la asertividad anulada de Cenicienta u hórrido despertar de lo upírico, la “otredad”. La corporeización de estiletos y colosos de piedra que emergen punzantes durante la sintonización, esas siluetas monstruosas de la razón dormida -la libido de Freud; los mensajes del inconsciente que revelan el desasosiego, según Jung-, no es sino una obsesiva captación plástica de los entresijos de la mente, una mimetización precisa y escrupulosa de las aspiraciones de cada individuo, una verborrea arquitectónica pinacular y amenazante (como el olimpo de torres que nos presenta William Gibson en *Idoru*), una materialización de lo colosal kantiano. Extrapolada a nuestra contemporaneidad, esta inconmensurabilidad o desmesura violenta (Derrida, 1978: 148), hasta cierto punto masoquista, supone la ruptura con esa sinérgia razón-ciencia modernista y cartesiana, una globalización deudora del afán sistematizador del medievo. La estampa impostada de la ciudad latente (transmutación taxativa y dramática de los patrones urbanos familiares o la totalidad), esa caligrafía de pesadilla que representa la fracturación y desintegración de la urbe (un *locus* público y humanista en el que sentido no es clausurable), no es sino un garabato fugaz de transmutación que prelude la aparición de los antagonistas-gárgola (caracterizados indirectamente por sus armas punzantes y de violación física: sus dagas y jeringuillas) junto al gran converso (gestador de una traición patria, como síntoma de la fealdad moral de este agente doble), el doctor Schreber (Kiefer Sutherland), una variante o luminario del prototípico científico-loco con nombre de paciente y caso paranoide de Sigmund Freud, cuya voz en *off*, muy “Orsonwellesiana”, abre el relato como falso narrador omnisciente³⁴ y sirve a la estirpe oscura horadando expeditivamente las mentes de las víctimas para robarles los recuerdos y suplantarlos por otros³⁵. Oscuros progenitores...

Los demonios ocultos, capaces de desplazarse como libélulas del horror aunque sin perder su garbo erguido, dibujan en su sueño colectivo -el REM en el caso de estos Morfeos pasa a ser un temblor constante de labios y un displicente traqueteo de dientes- en el que crean las fisuras del mundo -lo cual demuestra que nuestra civilización no está del todo consolidada- para adentrarse en la fisonomía movediza de la conciencia humana. La ciudad cambiante es una original concepción de Proyas (puede que la ciudad vampiro de Feval esté detrás de esto) que viene a contaminar de vectorialidad y futilidad el espacio. Su volatildad, su operatividad, hacen que la plasmación instantánea se engañe a sí misma en favor de la que ha de modelarse ulteriormente -la actualización en potencia³⁶. Reciclandose con la génesis de la madrugada, se crea un espacio pendular, movedizo -articulado mediante una improvisación propia de lo “avant-garde”- en el que interaccionan diversas modalizaciones geométricas, la verticalidad de los edificios -transida por el flujo de los ascensores-, la horizontalidad de las calles desiertas y la magia orbicular, si bien cíclica y apresadora, tanto de los relojes que flanquean la ciudad, dictando el sentido del presente -no determinista, heurísticamente abstraído o predecible en su devenir como el universo sistematizado por Newton- como de los cráneos u oquedad imaginaria de los ocultos.

Reseñemos que la dinámica de transmutación urbana no representa sino el anhelo de adaptación por parte de “los ocultos” a una realidad que evoluciona, ese paso de las épocas que va unido a una actualización, reinterpretación, desmitificación y renovación necesaria, el gradual asentamiento de nuevos valores y signos (también transitorios, flotantes, susceptibles de cambio) según el momento, la superación de formas caducas³⁷ y la demolición de los edificios teóricos (por lo que se supera la formulación mimética y constreñidamente referencial³⁸), la adopción de diferentes parámetros de codificación y descodificación, todo lo cual no es sino la explicitación por parte de Proyas de cuán esencial resulta la práctica de la autoevaluación y el proceso constante de dialogización o construcción significativa (una especulación inmobiliaria en este caso) frente al letargo y anquilosamiento que suponen la apatía y el conformismo, la no reflexión, la abulia que nos convierte en anacronía³⁹. Goza de predicamento en su filme, por ende, la sustanciación de la imaginación, de la capacidad de fantasear, de trascender la realidad, de anclarse a los puntos de fuga -son muy frecuentes los grandes angulares de corredores sin final-, más allá del enmarque, otra de las estrategias victimizadoras que esclavizan al espectador en el cerco o límites de la ciudad. En definitiva, se trata de hallar puertas en las paredes infranqueables y de picar los muros para descubrir la senda del tiempo y huir siguiendo su estela, cuanto antes, no resignarse a ser como los sedentarios habitantes de Dark City o como los automóviles y los trenes de superficie o metro que, en falso dinamismo libre, atraviesan la ciudad, pero jamás van más allá de las lindes de la urbe crepuscular -inéditos, por otra parte, sin conceder la “integritas” o la “claritas”, desmembrados los nexos lógicos y racionalización de espacio y persona-, pues rotan y rotan imantados por ese simbolismo espiral que sustancia la penuria y el lastre existenciales del filme.⁴⁰

Los ocultos, envejecidos y ojerosos, se nos muestran como la raza anquilosada, abocada a una involución segura, la de su agonía prolongada, una casta o ente estatal otrora acomodada en el monopolio del poder (capitalismo tardío⁴¹, frente a la sociedad preindustrial y precapitalista, como el que se nos presenta en *Alphaville*, de J.L. Godard, 1965), la autosuficiencia y autorreferencia comunal, soberbia o especie de conformismo que los ha llevado finalmente a desear la escisión del clan, la felicidad forjada en la independencia con respecto al foro de los ocultos - “umbra”- para lo cual han de supeditarse al hombre y sus humildes sueños de individuación⁴² -“imago”-, cumplidos a todas luces a pesar de que no seamos conscientes de ello. Así, aun constituyendo el principal victimario en el maremágnum fílmico de Proyas, el ser humano, receptáculo de las iras y envidias de la estirpe lánguida, se convierte en ejemplo modélico a seguir. Se entroniza como sujeto cuya valía y contraseña de pervivencia se escriben en los trazos de detalles tan aparentemente insignificantes como la santificación de lo cotidiano, la sublimación de las relaciones con nuestros seres queridos o el recuerdo de salitre y sol de una playa con vistas al infinito, belleza que se trasluce en la límpida piel e inmaculado rostro de Emma (Jennifer Connelly), un trasunto angelical de ese icono sexual que fue Bettie Page⁴³. De este modo, podríamos afirmarlo, “los ocultos” son una especie de inteligencia artificial, un consciente colectivo sin ego en el que se han activado los complejos (el de no sentirse individuos, atados a los procesos psicóideos, los instintos o conductas heredadas entre los que se encuentra el poder desgastado), mientras que Murdoch, el héroe, representa el inconsciente individual, en este caso, debido a la coacción de los antagonistas o “sensus comunis”, la afloración de lo reprimido, lo volicional -los recuerdos, no olvidados adrede como se deja claro, toda vez que se trata de una amnesia inducida⁴⁴. Lejos de la victimización de los habitantes de Dark City -que conforman el inconsciente colectivo o aparato arquetípico⁴⁵ al que se refiere Jung una vez los recuerdos son substraídos por los ocultos-, el protagonista buscará evitar la disociación completa de su personalidad, tornando consciente lo inconsciente, sustanciando el complejo (la desorientación o la culpabilidad extrema resultante de ese pasado como asesino que se le ha impreso). Este proceso de exteriorización de latentes y trazas personales, esas percepciones subliminales o integrantes de la personalidad que una vez pertenecieron a la consciencia, conlleva un riesgo: la neurosis parcial o completa, la de aquellos como el inspector Walenski, cuya identidad ha sido suplantada (invasión del inconsciente personal por parte del inconsciente colectivo) y, a sabiendas de no querer ser quien los ocultos desean que sea, toma conciencia de su psicosis -activación extrema del complejo- y se suicida.

3. *Hacia una catarsis de arco iris*

Mediante la identificación y empatía del espectador con el protagonista y su fijación terapéutica por psicoanalizarse, Proyas nos invita a redescubrir esos valores que habitan en nosotros, desgastados o neutralizados por el afán de competitividad, vicios o placeres efímeros de la sociedad del consumismo y

la insolidaridad. Recelando de los autómatas que perdieron la capacidad de sentir, de ser ellos mismos, aquellos que se desvincularon de su historia, llegamos a comprender, sin duda, que lo que en realidad nos sigue haciendo consecuentes para con nosotros mismos, estables para con los demás, significantes y significados integrados en la totalidad, son las experiencias, los recuerdos inalienables, el tesoro de lo que hemos sido -aquello que ha dejado de estar escrito en los diarios en blanco que hay en cada mesita de noche de la ciudad de Proyas-, germen de lo que seremos. Si en el filme se critica lo prometeico -así como pactos faústicos como el del doctor, símil del ínclito Mabuse-, lo sintético, lo artificial, la tecnología que se mira en un narcisismo omnipotente (pero que reincide en una “dialéctica atascada”, según Jameson), se potencia, por contra, lo humanístico, la capacidad de supervivencia del hombre, incidiéndose, en cierta manera, en aspectos como la predestinación, tomando siempre como base la propia memoria, lo que nos hace vectores de una continuidad o sentido histórico, una totalidad formada a partir de transferencias de tradición.

Y es eso precisamente lo que goza de loor implícita en la propuesta murmurada del director, la misión de homogeneizar las emersiones de la ciudad babélica, de los fotogramas perdidos. De hecho, la película no es sino un suspiro agónico que fluye a través de la cadencia sincopada de ese montaje fragmentado que genera pálpitos visuales en eslabones casi encallados. El metraje se convierte en una seda arisca, segmental, aunque ésta, muy a pesar de la discontinuidad sintagmática y la saturación argumental de las tramas, las subtramas -no sólo la estructura periódica que deviene en dilación de la información sino también las desconexiones paratácticas entre linealidades simultáneas (formulación argumental compleja símil a la que se ilustra en las páginas de Joyce y esa lógica de crucigrama opuesta a la simple secuencialidad), aproximadas en ocasiones por la naturaleza parangonable de la cadena de eventos- y los insertos anacrónicos -desconexiones hipotácticas-, logra, sin embargo, una prodigiosa unidad temática más allá de la aparente aporía global⁴⁶. Su formulación, pues, contaminada por una inercia neutralizadora de lo precedente, obsesivamente secuencial, no es sino consecuencia de ese endémico influjo de los “ocultos”, los que pretenden borrar los recuerdos, apoderarse de ellos, dejando suspendidos los eventos, ya desde el comienzo in medias res, en un abismo de dudas para cuya neutralización ha de activar el lector una red de presuposiciones. Esta desorientación se ve acrecentada por el desarraigo físico y personal de cada personaje, abandonado a su suerte, desamparado -tal y como reflejan la abundancia de *raccords* de mirada que rompen el enlace e interacción entre los actantes-, inmerso en un flujo de instantes a cuya lógica no pertenece, un contexto con el que no se identifica, alguien cuyas ilusiones no se logran urdir, alguien superado por las acepciones bizarras y el rompecabezas del nuevo mundo, abocado a la acinesia, a la despersonalización.

La propia imposibilidad de definir referentes de información complementaria que expliquen el presente hace del discurso una anémica carrera contrarreloj por descubrir el origen antes de que el espanto, lo ignoto, nos degluta. En este sentido, la obra de Proyas parece haber influido

notablemente en la dislocación narrativa que caracteriza la odisea iniciática de *Memento* (2000), esa pesadilla guionizada y dirigida en demuda de disección por Christopher Nolan. Sea como fuere, tras lo inefable, se filtra la luz y la pigmentación que irradia esa pretendida e impagable incubación de los recuerdos, aunque, a la postre, las ilusiones ancladas a éstos no sean sino un opio o mecanismo de defensa contra la némesis.

El viaje iniciático de Proyas trasciende el puro espanto palpable y conminador de un futuro distópico, también el enjambre de supuraciones atávicas del horror al que llegaban Barlow y Marlowe en su trayecto hacia el primitivismo en *Heart of Darkness*, el opúsculo de Conrad, a principios del siglo XX.

En este caso, de proclividad utópica como hemos apuntado al comienzo, los jeroglíficos de retina, las memorias del mar, retornan en todo su esplendor tras ese enfrentamiento visceral y apocalíptico (con efectos muy entroncados con la cinemática del cómic o el subgénero de “brujos y espadas”, algunos de ellos realmente prescindibles) que constituye, en la clausura del filme, el duelo mental entre Murdoch y el adalid de “los ocultos”, Mr. Book (Ian Richardson)-*tour de force* deudor de *Scanners* (1981), de Cronenberg-, quien muere empalado como un no muerto. Finalmente, Murdoch, convertido en un salvador demiúrgico en un mundo sin Dios, emergiendo de las catacumbas infernales, logra extrapolar al mundo oscuro la pátina de luminosidad e hilaridad que permanecía atrofiada y difusa en su interior. Trascendiendo el marco de lo tangible, cuando Murdoch roba el último hálito de vida a Mr. Hand y apela a aquello que nos hace humanos, lo que no puede hallarse en la mente sino sólo en el alma, nuestro héroe, poderes psíquicos mediante, cristaliza por fin lo primo que se perdió una vez en el lastre de la época siniestra. Viviendo entre los enseres de la imaginación, encarando el mar de Shell Beach (vislumbrándolo desde un mirador, lo que podría denotar la reintegración del espacio colectivo), vuelve a hallar a su amada Emma -ahora renombrada como Anna- y la emoción converge con la continuidad del presente. Se entroniza así el ayer, el recuerdo, lo acusmático en el filme. No en vano, superada la prueba, el examen de conciencia, el pasado -como engranaje de lo cíclico, eminentemente postmoderno en la denostación de un final cerrado⁴⁷- viene finalmente a ser un estado omnipresente, un *déjà vu* regenerado, una redención que suplanta al futuro convirtiéndose en dicha vitalicia.

Notas:

- [1] Apenas nos planteamos una justificación de nuestro estudio y objeto de análisis toda vez que, a partir de nuestros presupuestos postmodernistas y en consonancia con la opinión de críticos como Carl Freeman (2000), no podemos sino reivindicar la valía del género de ciencia ficción -en cuyo abolengo literario, a pesar del prejuicio que lo ancla a lectores adolescentes, se inscriben autores de renombre como Mary Shelley, H.G. Wells, Joyce o Beckett- una vez constatada la vana

operatividad de la distinción (inclusión/exclusión) entre el considerado arte canónico (“mainstream”) y el marginal o no validado (“guetto”), casi a modo de juicio validador (predicamento o “deportación”) de los discursos (Ross, 1989: 5), una frontera heredada del modernismo (1986: vii). A pesar de la visión realista de McHale, para quien el género que nos ocupa es el “noncanonised or ‘low art’ double” (1987: 59) del postmodernismo, Suvin (citado en Freeman, 2000: 19) considera la ciencia-ficción como “genuinely cognitive”, mientras que Annette Kuhn erige esta suerte de cine en “privileged cultural site for the enactment of the postmodern condition” (1990: 178). Theresa Erbert es aún más explícita:

The result (...) of the changes in mainstream fiction, on the one hand, and in science fiction on the other- is the blurring of boundaries between these modes of writing which are on the edges of literary experimentation. (1980: 94)

Quizás la solución esté no tanto en los posicionamientos extremos, delimitar o borrar la frontera entre lo canónico y lo excluido, sino en la hibridez de uno y otro, en la permeabilidad de cada etiqueta. Mención aparte merece la visión de Frederic Jameson, diplomática donde la halla, aunque, en pureza, alusiva a la valía de esta corriente con tintes paraliterarios deudores de géneros considerados menores como lo gótico, la biografía popular o la novela de detectives:

It would be a mistake to make the “apologia” for SF in terms of specifically “high” literary value (...). SF is a sub-genre with a complex and interesting formal history of its own, and with its own dynamic, which is not that of high culture. (1982: 149)

Recomendemos, finalmente, para un estudio sobre el cine de ciencia ficción, su pragmática social y cultural, la colección de ensayos *Alien Zone: Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*, editada por Annette Kuhn (véase bibliografía). Y con esto, aunque no lo pretendíamos, ya casi nos hemos justificado.

[2] *Dark City* es una irradiación de miedos reprimidos, de explicación racional, y fantasmagorías sobrenaturales, prolepsis hipotéticas de espanto, para cuya decodificación e interiorización el receptor sufre, como el protagonista, el impás o vacilación fantástico al que alude Todorov. Este desplazamiento no es sino cruzada de sustanciación, directa o indirecta, de nuestros circundantes. Según Herrero Cecilia:

Las inquietudes e interrogantes a los que tratan de responder los escritores de relatos fantásticos no son ajenos a las inquietudes o interrogantes sobre el enigma de la identidad y del destino del ser humano que surgen en el espíritu inquieto y soñador de cualquier individuo sensible (2000: 30).

- [3] En los parámetros de la ciencia-ficción, el antagonista suele encarnar un mal social que, en ruptura perturbadora de los códigos de la normalidad, genera disociación, inquietud, indefensión y caos.
- [4] El discurso de la ciencia ficción, según Gérard Lenne, se construye también a partir de emersiones dicotómicas acentuadas, relación dialéctica que es también la de los objetos, la de la posición y cristalización de los actantes, la de éstos con respecto a los decorados, esquemas binarios que conforman el tema del doble, uno de los ejes temáticos que, según este crítico, aparecen como constante recurrente en el género (1974: 75 y ss.). Es más que evidente que el equilibrio polifónico al que se refiere Bakhtin (1986) está presente en este tipo de discursos.
- [5] La ciudad de Proyas, de hecho, viene a constituir un ejercicio sincrético de lineado de emblemas urbanos tales como la Nueva York o Los Ángeles de tales décadas, textos representativos de esa “libido conmutable” o versatilidad a la que se refiere Lyotard (1974) y que se representa también en la polis-collage colonial de *Blade Runner* (intersección espacial entre la anarquía, la decadencia, lo hiperreal, la fantasía, los significantes en colisión y la tecnologización amenazadora, el espacio social basado en el “assemblage” al que se refiere Deleuze, esa yuxtaposición de lo simultáneamente cercano pero disperso que queda ilustrada certeramente en el paisaje eminentemente “cyberpunkiano” de Hong Kong, según apuntan, entre otros, Abbas 1994, 1996 o Cuthbert, 1995), de la que es deudora la Chiba City, de médula marcadamente nipona, que nos presenta William Gibson en *Neuromancer* (1984). Nótese en la mayoría de los discursos inmersos en el marco postmoderno la presencia de la gran pantalla de vídeo como icono de poder, fuente emisora y mesmerizadora, además de epítome del espacio urbano en el que el intercambio de información supone una succión y “feedback” vitales.
- [6] Es ese tipo de implementación híbrida -y en singular desfase casi desbordado, aun contenido- de varios ejes temporales que conforma el “future noir”.
- [7] Murdoch no es un héroe “pulp” de apostura atlética y carácter monolítico, sempiterno valedor de la causa del Bien, tampoco el justiciero que se nos presenta en *Mad Max* (George Miller, 1979), sino más bien un hombre corriente, un ciudadano cualquiera de a pie, vulnerable y solitario en su lucha contra los invasores -inmerso en una consecución de avatares propios del antihéroe-, aspecto éste que lo hace más entrañable y próximo al público (Bassa & Freixas, 1973: 93).
- [8] Proyas, parece claro, pretende evidenciar otra ligazón argumental con *Blade Runner*. Si en *Dark City*, la memoria es el anhelado grial - “collective opportunity of having an experiential relationship to a collective past they did or did not experience”, según apunta Landsberg (1995: 178) en referencia a la suplantación en *Total Recall*

y *Blade Runner*-, en el filme de Scott se nos presenta una lectura más ambigua de lo retínico. Nótese el siguiente turno de habla dentro de tal discurso: “If we give them a past we create a cushion for their emotions and consequently we can control them better”. Así se refiere Tyrell, en conversación con Deckard, al necesario opio del ayer - reactivador de la identidad, terminalmente diluida entre lo humano y lo tecnológico, según se refleja en obras de Burroughs, Tiptree o Gibson (Bukatman, 1993: 2). Entre líneas, sin embargo, inferimos que la memoria es un garante del monopolio integral e instrumental que se puede ejercer sobre el individuo, en especial sobre sus emociones, una vez se le hace depender de una referencia retrospectiva, un eje de pertinencia o identidad. Sobre estos aspectos y, en especial, sobre el anclaje reminisciente de lo icónico en el discurso de Scott como epítome de la textualidad postmoderna, declara Annette Kuhn:

Blade Runner questions identity, identification, and history in postmodernism. The text’s insistence on photography, on the eye, is suggestive of the problematics of the “I” over time. (...) Photography is memory. The status of memory has changed. In a postmodern age, memories are no longer Proustian madeleines, but photographs. The past has become a collection of photographic, filmic, or televisual images. We, like the replicants, are put in the position of reclaiming a history of its reproduction. (1990: 193)

[9] En esta ciudad sin mar, sin botes que surquen los espacios de la imaginación, se cumple el destino de los sueños sin palpito que predice Foucault en “Of Other Spaces”, su tratado sobre el desplazamiento virtual y trascendental. Las ilusiones se disecan en aquellos “loci” claustrofóbicos, en las ciudades sin puerto, en las civilizaciones sin partida hacia la creatividad o quimera libertaria, mientras en sus perímetros de opresión, los más intrépidos (como Murdoch), en su afán por enrolarse en aventuras de redescubrimiento, se convierten en espías, asumiendo la policía el rol de piratas (Foucault, 1986: 27).

[10] Es, en este sentido, como la mayoría de obras postmodernistas, un discurso narcisista (Hutcheon, 1988) de autoconcienciación y reflexión escritiva sobre el sujeto y su contexto, horadador de lo trascendente, lo autotélico. Podríamos llamarlo reto en pos de la asertividad, como parece sugerir Paul Verhoeven en *Total Recall* (1990) o Paul Michael Glaser en *The Running Man* (1987).

[11] El filme representa a la perfección ese vórtice de visiones idiosincráticas, encontradas, fruto principalmente de la reivindicación postmodernista de las formas populares y la difuminación de las fronteras entre el arte canonizado y el marginal. Tal es la neutralización del esencialismo o la verdad única que se genera en la multidimensionalidad reactivada por los presupuestos postestructuralistas -“there is nothing beneath the text” (Barthes, 1988: 171). El sentido latente, lo arraigado, la estructura inmanente o

referente último queda, pues, en suspenso, como la propia arbitrariedad entre el significado y significante.

El significado, más que heredado, se debe ahora a la forja de una sensación falible generada a partir de un complejo sistema de fuerzas encontradas. Al hilo, Haraway resume la validación activa del sujeto perceptor -el que debe actualizar el significado de ese texto vacío o ausente Fisheano, operándose una lectura individual que puede devenir sobreinterpretación o enunciación de lo “absurdo”- refiriéndose a la carnavalización de las identidades, lo volátil del enmarque, la relatividad de lo que en nuestra aproximación hemos venido a tildar de simulacro:

Identities seem contradictory, partial and strategic. With the hard-won recognition of their social and historical constitution, gender, race and class cannot provide the basis for belief in essential unity. (Haraway, 1990: 179)

Es por ello que vemos la realidad y la testimoniamos, la tornamos aprehensible, la construimos (la componemos subjetivamente) y, en avidez reduccionista, lanzamos propuestas semióticas de nuestras propias interiorizaciones, constructos a modo de mundos paralelos (interacción entre el espacio objetivo, subjetivo y simbólico al que se refiere Cassirer), tal y como se infiere de las disquisiciones preliminares de Eulalia Bosch al significativo *Modos de Ver*, de John Berger:

Lo visible no existe en ninguna parte. No sabemos de ningún reino de lo visible que mantenga por sí mismo el dominio de su soberanía. Tal vez la realidad, tantas veces confundida con lo visible, exista de forma autónoma, aunque éste ha sido siempre un tema muy controvertido. Lo visible no es más que el conjunto de imágenes que el ojo crea al mirar. La realidad se hace visible al ser percibida. Y una vez atrapada, tal vez no pueda renunciar jamás a esa forma de existencia que adquiere en la conciencia de aquel que ha reparado en ella. (...) Lo visible es un invento. Sin duda, uno de los inventos más formidables de los humanos. De ahí el afán por multiplicar los instrumentos de visión y ensanchar así sus límites. (2000: 7)

[12] El viaje, el desplazamiento u odisea uliseanos, es otro de los engranajes temáticos de la ciencia ficción.

[13] No sólo “La Metamorfosis” (1915) y sus hipótesis de desubicación o alienación ominosa están presentes en el díptico de Proyas, también “El Proceso” (1925), reverberaciones de ese extraño juicio al que es sometido el protagonista, acusado de un crimen que no ha cometido, en un trance existencial y angustia vital que pretenden una asertividad casi imposible, argumento éste deudor, más que probablemente, de las desesperadas pesquisas existenciales y el magistral tratamiento

psicológico del condenado en “The Pit and the Pendulum” (1842), de Poe.

- [14] Eso que, en alusión a la versión Hammeriana de Frankenstein, dirigida en 1957 por Terence Fisher, Emmanuel Carrère sustanció como “este sentimiento tan eminentemente gnóstico de estar en el mundo pero sin ser del mundo” (1977: 72).
- [15] La dualidad diegética de los personajes, espectro ampliamente abarcado por el género, se inscribe análoga a la dialógica generada por la identificación entre el lector y las instancias de la historia.
- [16] El trance regenerador es similar al que sufre el protagonista de la opiácea *Jacob’s Ladder* (Adrian Lyne, 1990). Este espejo o enmarque de especulación inicial que se frasea ante Murdoch plantea ya la necesidad impelida por el oráculo de Delfos, la del autoconocimiento. A medida que el protagonista de *Dark City* vaya cruzando las fronteras de lo inefable, del ámbito urbano y su maraña de redes conceptuales, su cuerpo, tanto como el del ámbito, se irá convirtiendo en recipiente de lectura y escritura, depositario de inscripción y lanzadera de comprensión, ese primer espejo, si bien ya reverberado. Como apunta Rico Bovio:
- El entorno es el gran espejo donde nos reflejamos y medimos y por una reciprocidad dinámica nos explicamos mutuamente categorías y problemas extraídos de ambos extremos. (1980: 17)
- [17] Así, para Coward y Ellis “Man speaks, but it is only that the symbol has made him man” (1977: 98)
- [18] Susan J. Navarrete, entre otros, nos recuerda que fue precisamente el período de finales del XIX un momento caracterizado por una sustanciación emergente de la literatura de horror en la pluma de los “anatomists of imagination” (1998: 44), en cuyos escritos, como exorcización de la ansiedad y la náusea (Hurley, 1996), predominan los temores abstractos y concretos, los individuales y colectivos, los espirituales o visceralmente físicos, el vértigo existencial, el pavor a la involución, la traumática inercia atávica que reintegra al monstruo, el miedo a lo abyecto, además del recelo por las circunstancias humanas, incluida la naturaleza.
- [19] Según Larry McCaffery (1991: 11, 16), el “cyberpunk” supone una postmodernización del género de ciencia ficción, una apuesta epistemológica y taxonómica crucial, iniciativa ubicadora en un mundo de fantasmagorías, realidades y límites distorsionados. No en vano, según este crítico, lejos de ser una modalización artística simplemente concebida como “techno-urban guerrilla” (1991: 12), esta tendencia se revela como discurso de ruptura y plasmación realista tanto innovadora, por ende crítica, como competente y pertinente a la

sociedad post-industrial, a la era de los avances tecnológicos, las matrices de información, los multimedia, las acrobacias de la comunicación audiovisual y la sociedad esquizoide.

[20] Según Vivian Sobchack, la heterogeneidad visual de la ciudad postmoderna es una mimesis necesariamente lógica, pues subraya índices diferenciales tales como el género, la raza o la clase social. Añade Sobchack, refiriéndose en concreto a la suerte de centro urbano puntuado en las películas del género de ciencia ficción, que tal conjunción de elementos antitéticos -lo que él denomina “collective present” (1998: 16)- pretende en suma no sólo una definición sino una interpretación y recreación disfrutal, un enmarque de liberación que parece obviar restricciones o prejuicios espaciales y temporales:

Positing, on the one hand, a new and liberating model of the city and, on the other, buying back into its failed model by merely reversing (rather than altering) its terms and values, the imaginary and postmodern city of the American SF film is truly on the edge of time. (1998: 17)

En términos parecidos se pronuncia Giuliana Bruno al conjurar la inefabilidad de desencuentros en *Blade Runner* -caos que torna opacidad de lo social según James Donald (1995: 90). Para Bruno, la mixtura postmodernista, la reelaboración o reciclado arquitectónico retrospectivos -“prosthetic memory”- es un modo de inscripción vitalista y remedial:

[P]astiche is ultimately a redemption of history, which implies the transformation and reinterpretation in tension between loss and desire. (1987: 74)

[21] Cítense *War of Worlds* (1953, Byron Haskin), *It Came from Outer Space* (Jack Arnold, 1953), *Invasion of the Saucer Men* (Edward L. Cahn, 1957) o *Quatermass and the Pit* (Roy Ward Baker, 1967).

[22] La ciudad de Proyas se erige en país, en continente, en mundo, un gajo de sistema social en mitad del caos. Dentro de los límites de esta dimensión prototípica no existe espacio para la naturaleza, toda vez que lo urbano ocupa todo, hasta que, a la postre, como veremos, se produce una vuelta al primitivismo con la majestuosa irrupción del mar, como el flujo de lo reprimido.

[23] Hemos de hacer referencia al concepto de “overexposed city” de Paul Virilio para quien, debido a la dispersión creciente, el espacio público pierde relevancia en el conjunto urbano postmoderno (citado en Bukatman, 1993: 132).

[24] Proyas parece haber bebido de otro de los clásicos de la ciencia ficción del siglo XX, Henry Kuttner y su obra *Mutant* (1953), al cifrar

la dialéctica de supervivencia entre la raza humana y una estirpe de mutantes.

- [25] No podemos evitar referirnos en este punto a las sustanciosas argumentaciones sobre la “schizophrenic temporality” que vierte Frederic Jameson al definir el constructo semiótico del Bonaventure Hotel (1984: 80-85).
- [26] La proyección diferencial Saussureana -“in language there are only differences” (Saussure, 1974: 122)-, tanto la sintagmática como la paradigmática, están presentes en la conformación de la identidad postmodernista, si bien, como veremos, no como sustanciación de una imagen unitaria y sólida a partir de la fricción de pares mínimos sino más bien como territorio de lo abigarrado, representación ésa difícil, pero disfrutal, basculación de opuestos, la colocación de la incertidumbre y la equívocidad.
- [27] Estos elementos son o nos remiten a ese modo de imaginación estetizada o “tercer espacio” que cifra Edward Soja al refinar la teoría de Lefebvre sobre la dialéctica del espacio, tal y como nos la presenta en su obra *The Production of Space*. Si para Lefebvre, el ámbito, por su apertura extrema y multiplicidad, se desglosa en su acepción percibida, concebida y la vivida o experimentada (siendo el sujeto un agente primordial en la producción del espacio, la recreación individuada de las representaciones de lo ideológico, lo lingüístico, lo simbólico, lo social, etc., más allá de lo dado) teniendo en cuenta el factor del tiempo como rémora de lo espacial, para Soja, la dialéctica entre estas tres polaridades también se puede aplicar al ser humano, a lo social y a la historia. Murdoch y el detective tratan de ver más allá de los márgenes de lo hegemónico, lo percibido -eso que hemos venido a considerar abstracto- y concebido por imposición, para llegar a un modo de vivencia o experimentación alternativa, que, a su vez, bien podría ser una reproducción utópica, “so desperately needed as it is now, in our postmodern environment that ruthlessly tends toward total reification” (Freeman, 2000: 199).
- [28] El índice diferencial que postula Derrida, deudor indudablemente de la disección constructiva del estructuralismo si bien en explicitación de la validez de un encuadre transitorio que no plasma plenamente pero tampoco es ausencia total, se resume en la siguiente disquisición:

The subject becomes a speaking subject only by dealing with the system of linguistic differences; or again, he becomes a signifying subject only by entering in the system of differences. (1973: 140)

Es por ello que la alteridad y las proyecciones dialécticas cobran tanta primacía en discursos de ubicación ansiada y construcción del espacio semiótico -considerando la semiosfera, el contexto y la

especulación a través de la dinámica de identidad y diferencia, el enantiomorfismo al que se refiere Lotman (1996)- como el de Proyas:

La educación dentro del mundo del Uno Mismo vs. Otro es un proceso que depende por completo de los cuerpos de otra gente... desde el momento del parto, en todo caso, uno está involucrado con los cuerpos de otros en términos de gestos, miradas y tacto. La experiencia medular de reflectación (mirroring), es decir, el crecimiento del reconocimiento de uno mismo a través de otras personas. (Berman, 1989: 12)

Late tras nuestras afirmaciones la visión de Baudrillard sobre el sujeto fragmentado y la reintegración de su centralismo corpóreo a la que se refiere Balsamo, aquella basada precisamente en la suma productiva de las diferentes capas -órganos y fluidos- que lo constituyen:

[F]ractured body parts are taken up as elements in the constitution of cultural identities (Balsamo, 1995: 216)

[29] Es más que nítida la conexión con los viscerales libadores de energía de *Life force* (Tobe Hooper, 1985), en especial Mathilde May (deudora de las incorregibles vampiras de *Spermula*, Charles Matton, 1974), si bien en el discurso de Proyas, a diferencia del de Hooper, se enfatiza la fealdad física, además de la moral, de los antagonistas. La deformidad anatómica de “los ocultos” resalta más aún que su pérfido carisma - generado, sobre todo, a partir de sus oscuros aderezos de estética “goth” y “cyberpunk”- y está sintomatizada principalmente por la carencia de cabello -que de alguna forma viene a aprestarnos a imaginar esas fechorías llevadas a cabo en forma de trepanaciones a flor de piel, explotación del cuerpo y mente entroncada con las mutaciones o “invasiones” pertinentes a la corriente “cyberpunk” a base de implantes, prótesis o intervenciones tecno-neurológicas varias- y la insalubre apariencia de sus ojerazas.

[30] Estos seres de búnker subterráneo -denotemos que en *Metropolis* (1927), de Lang, los capitalistas viven en la superficie, mientras que los subyugados a tales mandatarios se reparten en las galerías del inframundo- tienen algo que los emparenta a la raza de los “morlocks”, la estirpe que nos presenta George Pal en *The Time Machine (El Tiempo en sus Manos*, 1960), adaptación del clásico de Wells. Los “morlocks” son, como “los ocultos”, de tono azulado y se alimentan upíricamente de los vivos, en este caso antropofágicamente, de los Eloí, una especie de comuna de hedonistas “hippies”.

[31] Es reminiscente del constructo o computadora que todo pretende dominar desde su centro de poder, esa que “colocada (...) en el trono [es] como el faro visible de una sociedad represiva policial, de la que es dirigente y ejecutor” (Bassa & Freixas, 1997: 171).

- [32] Se revisita, por su singular resonancia, la demonización del infante, tan expresa en filmes como *Village of the Damned* (Wolf Rilla, 1960), *The Exorcist* (William Friedkin, 1973) o *The Omen* (Richard Donner, 1976).
- [33] Su subversión nos recuerda, aunque manteniendo las distancias, a esa explícita reivindicación por parte de Hal 9000 en *2001: A Space Odyssey* (1968), aquella que pretende que el hombre abandone la gestación robótica de seres a su imagen y semejanza como epítome evolutivo y se involucre en una sustanciación honda de sí mismo. Asimismo, no podemos dejar de subrayar las concomitancias con la actitud a contracorriente de Lowry en *Brazil* (1985), de Terry Gilliam, o la de James Cole (Bruce Willis) en la esquizoide *12 Monkeys* (Doce Monos, 1995), del mismo director.
- [34] Una voz narrativa de tal suerte sería inconcebible en un discurso como éste, que subraya lo equívoco y la multiparcialidad de la percepción (“the text is a tissue of quotations drawn from the innumerable centers of culture”, Culler, 1982:33) frente al reduccionismo pretendidamente equilibrador de lo céntrico. En *Dark City*, en la que se extrapolan reverberaciones de esa orfandad divina postulada por Nietzsche, no hay instancia focalizadora autoritaria y legitimada, no hay centro teológico e incuestionable. La obra parece contarse por sí sola, siendo el autor o el director una fantasmagoría, finada según Barthes, que, en validación recepcionista, queda minimizado por la reactivación del lector. El creciente predicamento del que goza la pragmática viene así a subrayar la modalización hermeneútica de la realidad:
- If the reader’s experience is an experience of interpretation,
then one is better placed to make the further claim that the
experience is the meaning (Culler, 1982: 40)
- [35] Se generan mediante el “trasplante” o la alteración del cuerpo humano, tan manida en la ciencia ficción (sobre todo a partir de *Alien*, 1979), entidades cuasi-robóticas, apéndices de personalidad o prótesis de existencia en trasunto de la “María II” de Fritz Lang, a su vez correlato, hasta cierto punto, de engendros mecánicos como los que aparecen en *The Motor Valet* (Arthur Cooper, 1906) o, más especialmente, el que se nos presenta en *Mechanical Mary Anne* (Lewin, Fitzhamon, 1910) o en *Dancing Doll* (1915). También subyace en la transitividad de subyugación, extrañamiento y despersonalización de Proyas -impune actuación de “los ocultos” en un mundo sin estructuras de poder que puedan ofrecer resistencia unificada- la horrida pesadilla de vainas y vulnerabilidad humana *Invasion of the Body Snatchers* (Don Siegel, 1956; revisitada por Philip Kauffman en 1978), adaptación de la obra de Jack Finney publicada en tres partes en *Colliers Magazine* (1954).

- [36] Indudablemente, esta alteración camaleónica incesante de los estados y la realidad -“changing too rapidly to chronicle” (Bukatman 1993: xii)- sugiere, por lo precedero de sus cristalizaciones, una más que relativa y fugaz ligazón entre significante y significado existenciales, tornando el flujo del tiempo una sucesión de fotogramas en cuyo enmarque incide inmisericorde y pertinaz la mutabilidad. Sustanciamos, así, el estado irrevocable de privación de identidad del individuo y su mundo, la imposibilidad de conceptualización o abstracción a la que se refiere Bukatman.
- [37] Puede llegar a darse el caso de copresencia simbiótica entre lo obsoleto y los señuelos del camaleónico presente, por lo que, como sería también opinión de Lefebvre, el flujo histórico sería sedimentario más que lineal.
- [38] La aparición aleatoria, emersión en un punto arbitrario de la ciudad, de esas colosales construcciones pétreas y expresionistas del Bauhaus durante la sintonización mimetiza la disolución de la textualidad previa, de los “grandes relatos”, narratividad efímera, no legitimada, enmarque precario y no vinculante. Asimismo, esta divagación de fallas y fracturas en el alma del presente que representa el exorcismo gráfico de los edificios emergentes enfatiza la explotación de la corporealidad y su mutabilidad en los textos “cyberpunks”, además de representar la segmentación o falta de simetría que caracteriza el proceso de crecimiento ininterrumpido, una reestructuración de estructuras que, según Donatella Mazzoleni (1993: 297), sigue un movimiento en espiral hasta constituir el cuerpo de lo grotesco, mitad orgánico, mitad inorgánico.
- [39] El filme viene a mimetizar ese cambio que, a partir de los presupuestos de Paul Cézanne, se opera en el alma del espacio moderno, considerado epítome de la representación desde el Quattrocento. En sus enmarques estáticos, Cézanne concedió autonomía significativa a la materia pictórica en sí misma, liberándola de las ligazones referenciales, transferenciales, obviando sus denotaciones y connotaciones dinamizadoras del significado. Fraguó, así, los principios de la desrepresentación y dignificó, asimismo, el carácter integral de la imagen. La suya es una cristalización impresionista, con especial atención a la sustanciación cromática y la composición de formas, todo en aras de sublimar las geometrías internas, la idiosincrasia del cuadro, sin contar con las apoyaturas periféricas.
- [40] Índices de modernidad o progreso tales como la electricidad, los medios de transporte o el teléfono balbucean sibilamente en el filme denotando la agonía de su carácter de apoyatura, su supuesta servidumbre a los intereses evolutivos del ser humano. Esta transmutación, en este caso es explícito, responde a la monopolización y demonización por parte de los ocultos, una adopción interesada de

tales bienes que lleva a la desmantelización y privación de sus componentes idealistas o de bienestar.

[41] Jameson, 1991 y King, 1990: 38.

[42] Esos seres gélidos parecen aspirar a conocer y conocerse en el vórtice de sueños y recipientes de emociones humanas, como si testimoniasen el punto de inflexión que trajo Kubrick con su *2001: A Space Odyssey* al dotar a sus entidades robóticas de resortes sentimentales, algo que heredaría el replicante Roy Batty en *Blade Runner* o, cómo obviarlo, el entrañable David (Haley Joel Osment) y su correlato, el osito Teddy, en ese Pinocho revisitado, con hadas azules y bosques de cuento, que es *Artificial Intelligence (Inteligencia Artificial)*, de Steven Spielberg, 2001). Cuán horrible es el despertar de las máquinas a su condición servil y deshumanizada, a la imposibilidad de trascender su condición robótica, en la alegórica Feria de la Carne de este filme, si bien sólo superficialmente -habríamos de apuntar- porque en este episodio, que constituye el epicentro desencantado y distópico de la película, parece el director precisamente homenajear la celebración de la barbarie humana, más visceral que la inconsciente de esos “temibles” zombíes de Romero, en *Night of the Living Dead* (1968) o *Zombie* (Romero, 1980), ambientada esta última en esa ciudad alternativa dentro de la ciudad postmoderna que es el “shopping centre”, allí donde el consumismo se convierte en experiencia estética (Webster, 1995: 212).

[43] No es la feminidad en este caso detentadora máxima de la castidad que hallamos en el discurso de género conservador. Emma está estigmatizada por un más que posible desliz de aculterio. Por otra parte, su sometimiento a la voluntad del varón sólo se advierte en su anhelo de entender y secundar las acciones de su amado, lo cual no es sino modo de purgar su pecado y redimirse ante aquél a quien victimizó sentimentalmente. No es ella un personaje marcadamente presencial, de prominencia textual cuantitativa, sino más bien cualitativa, pues constituye uno de los referentes oníricos y de aspiración más vehementes. Su sola inspiración de equilibrio y panacea emocional habilitan la exitosa reintegración de Murdoch e indirectamente su mesiánica inferencia en el devenir del mundo. Podría parecer desplazada de los centros de decisión o poder -no es, está claro, esa Ripley de Scott en *Alien*, esa hibridación genérica o “rambo galáctico” (Bassa&Freixas, 1997: 108), esa cuyo anclaje a armas, ordenadores y automóviles asertivos supone una transgresión simbólica (Tasker, 1993: 132)-, pero, apuntado lo apuntado, está en la médula de ese recuerdo que nutre y fortifica al héroe mundano de Proyas durante su misión.

[44] La apropiación de la memoria por parte de “los ocultos” y la consunción que ello implica nos remite a la caza de brujas que se emprende en la bradburiana *Fahrenheit 451* (1951, adaptada al cine por Françoise Truffaut en 1966) con el propósito de convertir en

ceniza el corpus imaginativo, las aspiraciones y los recuerdos que los hombres preservan anclados a los libros. Esta monopolización de lo personal por parte de las instancias monstruosas responde a un anhelo de transformación de la bestia replicante en hombre, proceso inverso a la conversión teromórfica que supone el eje argumental de *The Thing* (Carpenter, 1982) o *The Fly* (Neumann, 1958), entre otras.

[45] Hay mucho de zombiesco en los paseos anodinos de esta colectividad, en la vahída ejercitación de sus personalidades transitorias -*locus* de “abjection” (Kristeva, 1982), esa dimensión donde el significado se colapsa, operando, por ende, la dessemantización más absoluta- sobre las que parece incidir un resorte o mecanismo a control remoto. Esta zozobra o aporía sincrónica del sino prelude el dormitar durante la sintonización, expresión suma de la futilidad y la nada existencialista. A algo así se refiere Walter Benjamin cuando denota el carácter fantasmagórico y onírico, cuasiapocalíptico, de nuestra contemporaneidad urbana (citado en Buck-Morss, 1995: 6).

[46] Parece emular la concepción de “dissipative structures” que el belga Ilya Prigogine, Nobel de Química en 1977, propone en su *Order out of Chaos: Man's New Dialogue With Nature*, obra de la que es coautor con Isabelle Stengers. Prigogine, especialista en termodinámica, postula que, bajo determinadas circunstancias, el orden puede emerger espontáneamente del caos o la entropía -contrariamente a lo defendido por James Gleick (1987: 3), para quien, sustanciando su teoría sobre el “efecto mariposa”, el orden subyace en el caos y, por ende, es previo a él-, como si del ruido reinante en el que vivimos -turbulencias y sistema de desequilibrio- germinase, en cadencia armónica, la música (1984: 311). La disipación aparente se convierte así en una fuente de orden (Capra, 1996: 89). Señala Prigogine en concreto:

In far from equilibrium conditions, we may have transformation from disorder, from thermal chaos into order. (1984: 12)

Lo cual define de forma más precisa páginas después, dejando claro que la descripción de los estados debe hacerse siempre desde un punto de vista macroscópico, general, dinámico y dialógico, teniendo en cuenta no sólo las partes -inestabilidad parcial- sino también el equilibrio o estabilidad entre éstas y el resultado final o global, que no es otro que la propia evolución y vuelta a la proporción:

The interaction of a system with the outside world, its embedding in nonequilibrium conditions, may become in this way the starting point for the formation of new dynamic states of matter (...). Dissipative structures actually correspond to a form of supramolecular organisation. (1984: 143)

Prigogine no duda en demostrar su peculiar afirmación de forma matemática, si bien no de manera experimental. Reseñemos finalmente lo que sobre su teoría afirmó un científico de la UNESCO, citado por Wil Lepkowski:

What I see Prigogine doing is giving legitimization to the process of evolution-self-organization under conditions of change. (1979: 30)

[47] Brian Stableford (1995: 8-15) es explícito al respecto. En su opinión, las clausuras de los textos de ciencia ficción deben plantear una desviación de lo normal o asumido, no tender a normalizar el “status quo” como composición de lugar en la que debe desembocar la narración tras sus acrobacias de desarrollo e implosión de desenlace. No en vano, la propia circularidad inferida en el filme de Proyas plantea la posibilidad de emersión de una nueva carencia como contingencia que vendría a desestabilizar y disipar la validez perenne de este supuesto final feliz.

BIBLIOGRAFÍA

Abbas, A. 1994, “Building on Disappearance: Hong Kong Architecture and the City”, *Public Culture*, nº 6,3, pp. 441, 459.

Abbas, A. 1996, “Hyphenation: The Spatial Dimensions of Hong Kong Culture”, en Steinberg, M.P. (ed.), *Walter Benjamin and the Demands of History*. Ithaca: Cornell University Press, pp. 214-231.

Alomar, G. 1961, *Sociología Urbanística*. Madrid: Ediciones Aguilar.

Bakhtin, M.M. 1986, *Speech Genres and Other Late Essays*, en Emerson, C. & Holquist, M. (eds.); McGee, V.W. (trad.). Austin: University of Texas.

Balsamo, A. 1995, “Forms of Technological Embodiment: Reading the Body in Contemporary Culture”, en Featherstone, M. & Burrows, R. (eds.), *Cyberspace, Cyberbodies, Cyberpunk: Cultures of Technological Embodiment*. London: SAGE, pp. 215-237.

Barthes, R. 1988, “The Death of the Author”, *Modern Criticism and Theory: A Reader*. Lodger, D. (ed.). London: Longman, pp. 167-172.

Bassa, J. & Freixas, R. 1997 [1993], *El Cine de Ciencia Ficción. Una Aproximación*. Barcelona: Paidós.

Berger, J. 2000, *Modos de Ver*. Barcelona: Gustavo Gili.

Berman, M. 1989, *Cuerpo y Espíritu*. Chile: Cuatro Vientos.

- Bruno, G. 1987, "Ramble City: Postmodernism and Blade Runner", *October*, n° 41: 71-74.
- Buck-Morss, S. 1995, "The City as Dreamworld and Catastrophe", *October*, n° 73: 3-26.
- Bukatman, S. 1993, *Terminal Identity*. Durham: Duke U.P.
- Capra, F. 1996, *The Web of Life*. New York: Anchor Books.
- Carrère, E. 1977, "Prométhée Délivrée", en *Positif*, n° 195-196.
- Cèbe, G. 1978, "Entre les Illusions du passé et les déceptions du présent", *Écran*, n° 75.
- Coward, R. & Ellis, J. 1977, *Language and Materialism: developments in Semiology and the Theory of the Subject*. Boston, Mass., London & Henley: Routledge and Kegan Paul.
- Culler, J. 1992, *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*. London: Routledge.
- Cuthbert, A. 1995, "Under the Volcano: Postmodern Space in Hong Kong", en *Postmodern Cities and Spaces*, Watson, S. & Gibson, K. (ed.), Cambridge: Blackwell, pp. 138-148.
- De Certeau, M. 1993, "Walking in the City", en *The Cultural Studies Reader*, Dunning, S. (ed.). London: Routledge, pp. 151-160.
- Derrida, J. 1973, "Differance", en *Speech and Phenomena and Other Essays on Husserl's Theory of Signs*. Allison, D.B. (trad.). Evanston, IL: Northwestern University Press, pp. 126-160.
- Derrida, J. 1978, *La Vérité en Peinture*. Flammarion.
- Donald, J. 1995, "The City, the Cinema: Modern Spaces", en Jenks, C. (ed.), *Visual Culture*. London: Routledge, pp. 77-95.
- Erbert, T. 1980, "The Convergence of Postmodern Innovative Fiction and Science Fiction", en *Poetics Today*, n° 1, 4, pp. 91-104.
- Freeman, C. 2000, *Critical Theory and Science Fiction*. Wesleyan U.P.
- Gibson, W. 1984, *Neuromancer*. New York: Ace.
- Gibson, W. 1996, *Idoru*. London: Viking.
- Gleick, J. 1987, *Chaos-Making a New Science*. New York: Viking.

- Haraway, D. 1990, "A Manifesto for Cyborgs", *Feminism/Postmodernism*. Nicholson, Linda J. (Ed.). New York & London: Routledge: Longman, pp. 190-233.
- Heinlein, R. A. & Lenne, G. 1974, *El Cine Fantástico y sus Mitologías*. Barcelona: Anagrama.
- Hurley, K. 1996, *The Gothic Body: Sexuality, Materialism, and Degeneration at the Fin de Siècle*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hutcheon, L. 1988, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. Cambridge: Routledge.
- Huysen, A. 1986, *After the Great Divide: Modernism, High Culture and Postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Jameson, F. 1982, "Progress Versus Utopia; or, Can We Imagine the Future?", en *SFS*, n° 27, 9, pp. 147-158.
- Jameson, F. 1984, "Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism". *New Left Review*, n° 146, pp. 53-94.
- Jameson, F. 1991, *El Postmodernismo o la Lógica Cultural del Capitalismo Avanzado*. Barcelona: Paidós.
- Jameson, F. 2000, *Las Semillas del Tiempo*. Madrid: Trotta.
- Kant, M. 1932, *Lo Bello y lo Sublime*. Madrid: Espasa-Calpe.
- King, A. 1990, *Global Cities*. London: Routledge.
- Kristeva, J. 1982 [1980], *Powers of Horrors. An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press.
- Kuhn, A. (ed.) 1990, *Alien Zone: Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*. London & New York: Verso.
- Landsberg, A. 1995, "Prosthetic Memory: *Total Recall* and *Blade Runner*", en Featherstone, M. & Burrows, R. (eds.), *Cyberspace, Cyberbodies, Cyberpunk: Cultures of Technological Embodiment*. London: SAGE, pp. 175-189.
- Lefebvre, H. 1991, *The Production of Space*. Oxford: Blackwell.
- Lenne, G. 1974, *El Cine Fantástico y sus Mitologías*. Barcelona: Anagrama.
- Lepkowski, W. 1979, "The Social Thermodynamics of Ilya Prigogine", en *Chemical and Engineering News*. New York: Bantam.

- Lotman, I. (ed.) 1996a, *La Semiosfera-I. Semiótica de la Cultura y del Texto*. Madrid: Cátedra.
- Lotman, I. (ed.) 1996b, *La Semiosfera-II. Semiótica de la Cultura y del Texto, de la Conducta y del Espacio*. Madrid: Cátedra.
- Lotman, I. (ed.) 1996c, *La Semiosfera-III. Semiótica de las Artes y de la Cultura*. Madrid: Cátedra.
- Lyotard, J.F. 1973, "Freud selon Cézanne", en *Des Dispositifs Pulsionnels*, pp. 71-94.
- Lyotard, J.F. 1974, *Economie Libidinale*. Paris: Les Editions de Minuit.
- Lyotard, J.F. 1984, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Manchester: Manchester University Press.
- Mazzoleni, D. 1993, "The City and the Imaginary", en Carter, E. Et al. (ed.), *Space and Place: Theories of Identity and Location*. London: Lawrence.
- McCaffery, L. (ed.) 1991, *Storming the Reality Studio: A Casebook of Cyberpunk and Postmodern Science Fiction*. Durham, NC, and London: Duke University Press.
- McHale, B. 1987, *Postmodernist Fiction*. London: Routledge.
- Navarrete, S.J. 1998, *The Shape of Fear: Horror and the Fin de Siècle Culture of Decadence*. Kentucky: University Press of Kentucky.
- Prigogine, I. & Stengers, I. 1984, *Order out of Chaos: Man's New Dialogue with Nature*. New York: Bantam Books.
- Rico, B. A. 1980, *Las Fronteras del Cuerpo*. México: Joaquín Mortiz.
- Romero, H. 2000, "Los Límites de la Postmodernidad", *LOGOS. Anales del Seminario de Metafísica*, nº 2. Servicio de Publicaciones. Universidad Complutense, pp. 421-430.
- Ross, A. 1989, *No Respect: Intellectuals and Popular Culture*. London: Routledge.
- Saussure, F. 1974, *Course in General Linguistics*. London: Fontana.
- Sobchack. V. 1988, "Cities on the Edge of Time: The Irban Science Fiction Film". *East-West Film Journal*, 3.1: 4-19.
- Soja, E. 1996, *Thirdspace*. Cambridge: Blackwell.

Stableford, F. 1995, "How Should a Science Fiction Story End?". *The New York Review of Science Fiction*, 78, pp. 8-15.

Tasker, Y. 1993, *Spectacular Bodies: Gender, Genre and the Action Cinema*. London: Routledge.

Webster, F. 1995, *Theories of the Information Society*. London: Routledge.

© Julio A. Olivares Merino 2003

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como **voluntario** o **donante** , para promover el crecimiento y la difusión de la **Biblioteca Virtual Universal**. www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente **enlace**. www.biblioteca.org.ar/comentario

