

(DES)ENCUENTROS

Las retóricas delirantes y las cosas

Shaila García Catalán

_introducción

Lo parece o todo el mundo está loco

En la ficción contemporánea encontramos cierto gusto por la retórica delirante. De hecho, el principio de realidad parece estallar, muchas de las veces, literalmente. Las ficciones se ven convulsionadas por accidentes que exceden su función *accidental* para tornarse en una profunda inflexión: no siempre hay vuelta atrás ni escena restaurable, como sí ocurría en el cine clásico. Precisamente por un intento de huida de las consecuencias de estos puntos de catástrofe, el relato a veces se instala en la repetición o en el bucle temporal fantaseando retroceder y evitar lo irreversible. En *Déjà vu* (Tony Scott, 2006) tras la explosión de una bomba en un ferry de Nueva Orleans, el agente Doug Carlin viaja cuatro días antes de la explosión para tratar de evitar la trágica escena. En *Código fuente* (Source Code, Duncan Jones, 2011) el capitán Colter Stevens se introduce en la identidad de un hombre en sus últimos ocho minutos de vida para revivir repetidamente la explosión de un tren hasta descubrir al responsable para impedir otro atentado que amenaza con acometerse en seis horas. Tan solo estos dos ejemplos apuntan cómo la ficción contemporánea habita en nuevas temporalidades que quiebran la lógica lineal del tiempo cronológico y de los saltos temporales naturalizados, controlados, canónicos y comprendidos. Y es que la ficción de hoy parece anotar constantemente una gran dificultad para asumir

el tiempo de la realidad cotidiana o del sentido común. Pero si este se escurre es porque en muchas ocasiones la historia queda focalizada y perdida de una subjetividad particular y extrañada: muchos de los personajes se despiertan *in medias res*, sin saber dónde se encuentran, quiénes son o incluso para qué han sido predestinados. Así, la caída del *principio de realidad* arrastra consigo la caída del *principio de identidad*. Es por ello por lo que las narrativas se sirven de máscaras —como nos advierten los disfraces y las caracterizaciones diarias de *Alias* (J.J. Abrams, ABC: 2001-2006)—, dobles y suplantaciones de la identidad —como los *shapeshifters* en *Fringe* (Fringe, J.J. Abrams, Alex Kurtzman, Roberto Orci, FOX: 2008-)—. A esto se suma la constante amnésica a través de personajes desmemoriados como Leonard Shelby en *Memento* (Christopher Nolan, 2000), quien se ayuda de fotografías y tatuajes para armarse una realidad que quiere ignorar; o, incluso, los desplomes de conciencias que aparecen a escala global en *FlashForward* (Brannon Braga, David S. Goyer, Robert J. Sawyer, ABC: 2008-2009). Todo esto va apuntando a que el héroe contemporáneo, el del *thriller*, es un héroe sin memoria y *desbrujulado* que aun así es convocado a recomponer el sentido de una escena que se le presenta picassiana e incluso daliniana. La imposible misión del protagonista será vertebrar una lógica de antemano desfundamentada, encontrar *una* identidad —su principio de identidad— y *una* realidad —el principio de realidad suficiente— a pesar de que estas se han declarado perdidas. Pero ¿cómo podrá el héroe recomponer una escena fiable si precisamente es la enunciación —las estrategias de la narración— lo que se presenta poco fiable de antemano?

Esos tramoyistas muertos, locos, asesinos...

Desde hace tiempo la enunciación audiovisual queda custodiada por muertos, locos o asesinos. En *Los Otros* (The Others, Alejandro Amenábar, 2001) y en *El sexto sentido* (The Sixth Sense, M. Night Shyamalan, 1999) al espectador se le revela que había compartido punto de vista e identificación con unos protagonistas que *estaban muertos*. En las películas de David Fincher *The Game* (1997) y

El club de la lucha (Fight Club, 1999) o en la más actual *Shutter Island* (2010) de Martin Scorsese, los finales dejaban en evidencia su narrativa tramposa. Esta autoconsciencia del dispositivo como elemento engañoso ya la encontrábamos en las vueltas manieristas del cine de Alfred Hitchcock o en la *Nouvelle Vague* francesa, que insistía en subrayar la intervención de la enunciación en el discurso al dejar entrar las cámaras (esos dispositivos al servicio de la mentira) en el campo fílmico. Ahora bien, la retórica delirante contemporánea revela (si es que llega a revelarlo) el engaño del discurso solo al final del relato, la trampa se quiere trampa inesperada y efecto de la confianza que el espectador había depositado en la transparencia de la enunciación (y en sus buenas intenciones). Y es que los mecanismos del engaño de la enunciación también se asientan en la forma. La puesta en escena entra en juego. En *Los otros*, *El sexto sentido* y *El club de la lucha* será, ante todo, la planificación la que organizará el equívoco del discurso; en *Shutter Island* será la grandilocuencia de los recursos expresivos y narrativos la que irá apuntalando el relato como una ficción subjetiva del protagonista. De este modo, la puesta en escena socava de forma manifiesta la credibilidad de la enunciación. Sin embargo, el juego de esta será deliberadamente tan sostenido y medido, y la confianza que tiene el espectador en esta es tan fuerte que puede que no sea hasta el final del relato cuando el discurso muestre todas sus cartas y el espectador se declare cómplice ignorante de ese engaño. Por contra, ese espectador también puede quedar sonriente y satisfecho por haber descodificado el juego con antelación, por haber ganado el desafío de la enunciación. En cualquier caso, todo parece indicar que la retórica delirante de nuestros días se propone como un juego, pero ya sabemos... nunca algo solo es un juego. Jacques Lacan dijo que «todo el mundo está loco» para ironizar sobre la imposible conquista de una normalidad común, para anotar la paranoia necesaria que el hombre de a pie necesita para al levantar cada mañana *creer*, como el protagonista de *Memento* apunta, «*en un mundo que existe fuera de mi cabeza. [...] Tengo que creer que cuando cierro mis ojos, el mundo sigue ahí. ¿El mundo sigue ahí?*» ■

La enunciación fílmica articula sus trampas apoyándose en el punto de vista de personajes cuya identidad se va agujereando. Esto ocurre en *Shutter Island*



_discusión

1. Sospechamos que las narrativas dislocadas de hoy están diciendo algo sobre el triunfo de las neurociencias en los años noventa; los cambios en el espacio y el tiempo del sentido común que nos proponen los viajes temporales y demás teorizaciones de la física cuántica; el triunfo de lo digital, lo virtual y el hipertexto; y, en definitiva, de la sociedad del espectáculo. ¿Qué pueden aportar los discursos de la física y las neurociencias, del psicoanálisis, de la teoría cinematográfica y, en general, de la cultura visual sobre esta retórica delirante?

.....

Antoni Vicens

El psicoanálisis es el arte de conversar con la locura. Ningún discurso hoy es más integrador de la locura que el psicoanalítico. Cuando Lacan formula: «Todo el mundo está loco, o sea, es delirante», está sosteniendo que el mundo está sostenido por una locura fundamental a la que nadie escapa. Sobre esto, cualquier forma de orden que se quiera imponer, es añadir locura a la locura. Más vale reconocer todo lo que la psicosis (nombre técnico de la locura) ha aportado y aporta a la civilización. Toda retórica es delirante, lo que no quiere decir que sea desdeñable, sino que el relato del mundo es un delirio. En el que vivimos. Y no siempre mal.

Josep M. Català

Es cierto que el cine que podríamos denominar posmoderno recoge tendencias que antes se habían manifestado en otros ámbitos. No sé si precisamente en las neurociencias, que como mentalidad me parece reaccionaria —regresa a un fundamentalismo materialista propio del siglo XIX, aunque con engañosos ropajes de la tecnología contemporánea: vuelve a Lombroso e incide en el conductismo, entre otras cuestiones—. Los planteamientos espacio-temporales de las narrativas fílmicas contemporáneas tienen que ver ciertamente con la desmaterialización de la realidad que supone la física cuántica, pero el vector lo recogen especialmente de la literatura de ciencia-ficción, que ya había planteado paradojas temporales complejas mucho antes que el cine actual. El psicoanálisis es una buena herramienta, dicho así en general, para combatir los estragos de las neurociencias, por ejemplo. En fin, que la *retórica delirante* contemporánea implica, por un lado, la descomposición de un realismo, e incluso de una realidad, estable, homogénea, objetivista, etc., y por el otro, lo que podríamos denominar una mentalidad paranoica que sería el rasgo característico del imaginario contemporáneo, desde la política a la estética.

Lauro Zavala

Estas narrativas dislocadas responden a los cuatro condicionantes señalados (neurociencias, física cuántica, medios digitales y sociedad del espectáculo). Pero también tienen antecedentes cinematográficos en el expresionismo alemán de entreguerras, el surrealismo de los años veinte y treinta, la paranoia del *film noir* estadounidense de fines de los años cuarenta y las paradojas de los viajes en el tiempo de los años ochenta. Estas narrativas se suman a una tradición melancólica de carácter apocalíptico que va del cine de catástrofes que alcanza cada día más fuerza, especialmente a partir de los años noventa, hasta llegar hoy en día a la apoteosis de las películas sobre el fin del mundo. Lo importante es que estas narrativas dislocadas, parcialmente *beckettianas* y *kafkianas*, coinciden con el estado de una economía internacional igualmente dislocada.

Juan Gómez Chova

Durante los últimos doscientos años ha habido novelistas y más tarde cineastas que se han inspirado en los descubrimientos científicos de su época y los han llevado un paso más allá en sus historias. La teoría de la relatividad, cuyos efectos han sido de sobra comprobados, predice que moviéndonos cerca de un objeto muy masivo, como un agujero negro, o viajando a una velocidad cercana a la de la luz, el tiempo se ralentiza. Por tanto el transcurrir del tiempo puede ser distinto para diferentes individuos. Desde el punto de vista de las neurociencias, los avances en microcirugía y nanotecnología ya han hecho posible que pacientes ciegos tengan una visión rudimentaria con ayuda de una cámara y unas conexiones neuronales. Si, como decía el personaje de Morfeo en *Matrix* (Andy Wachowski, Larry Wachowski, 1999), lo real no son más que patrones de impulsos eléctricos interpretados por nuestro cerebro, entonces solo es cuestión de tiempo que podamos manipular la realidad. Además, las experiencias con potenciales evocados revelan, por ejemplo, que al pensar que corremos se observan patrones de actividad en el cerebro muy similares a cuando corremos de verdad. De hecho, ya existen prótesis de brazo que se pueden mover con el pensamiento. Esto significa que la amplificación y distorsión de la realidad también pueden darse en el sentido eferente, es decir, de dentro a fuera.

2. ¿En qué medida estos modos del decir son un efecto de nuestra época? ¿Hay algo nuevo o particular en ellos?

.....

Antoni Vicens

La ventaja es que sale a la superficie lo que fue censurado: que la civilización es destructiva, que el amor está ligado a la muerte, que nuestro cuerpo no es natural. El peligro reside en creer que todo eso surge de nuevas formas de placer.

Josep M. Català

Los modos del decir vienen de unos determinados modos de comprender el mundo. Y, obviamente, a partir de los años ochenta se produce un cambio sustancial en la concepción del mundo, con sus aspectos positivos y negativos, que significan la acomodación de transformaciones que en determinados campos, como el de la ciencia o el de la literatura, ya habían sido experimentados anteriormente. En cualquier caso, las transformaciones no son totales, los cambios de paradigma pueden parecer bruscos cuando se contemplan a distancia, pero en el momento, o en el plazo largo, en el que suceden los aspectos nuevos y viejos, se superponen constantemente.

Lauro Zavala

Algo particular de estas narrativas es que están acompañadas por las incipientes posibilidades tecnológicas, no solo digitales, que van del videoclip de Wagner en la secuencia inicial de *Melancolía* (*Melancholia*, 2011), de Lars von Trier, a los múltiples planos de realidad y sueño en *Origen* (*Inception*, 2010), de Christopher Nolan. La diferencia cualitativa con el cine anterior es abismal, como la que hay entre las seis versiones preliminares y muy primitivas de *El planeta de los simios* (de la inicial en 1976 a la de Tim Burton en 2001), que no resisten la menor comparación con la versión más reciente —*El origen del planeta de los simios* (*Rise of the Planet of the Apes*, Rupert Wyatt, 2011)—, lo cual muestra cómo esas posibilidades propician la elaboración de narrativas más complejas e incisivas. Con los últimos recursos digitales se crea una verosimilitud particular, que ya no se conforma con la ironía del cine vanguardista y construye una nueva estética del asombro.

Juan Gómez Chova

Desde el punto de vista de la inspiración para estas historias o la manera de contarlas, ya se ha comentado que los mayores avances en las neurociencias se han producido en los últimos veinte años. También hay muchas aportaciones recientes de la física que han influido a los cineastas. Los postulados de la física cuántica, a pesar de tener ya un siglo, están empezando a observarse ahora en sistemas cada vez menos microscópicos: se ha conseguido que una lámina de un trillón de átomos aislada a muy baja temperatura esté simultáneamente en dos estados distintos en los que absorbe y no absorbe un paquete de energía lanzado contra ella. La computación cuántica, de resultados bien palpables, está cada vez más cerca. La teoría de cuerdas, que unificaría otras teorías existentes, todavía no ha sido probada pero sugiere que podría haber universos paralelos, muy juntos al nuestro en una cuarta dimensión espacial que no podemos percibir, y regidos por leyes físicas completamente diferentes. Los agujeros negros podrían ser puntos de contacto entre distintos universos. También tenemos el concepto de los agujeros de gusano, que son huecos infinitamente pequeños en la dimensión temporal que hipotéticamente podrían aumentarse de tamaño para pasar a su través y viajar hacia el futuro. Viajar al pasado es más difícil porque podrían generarse paradojas: esto puede explicarse argumentando que los agujeros de gusano al pasado se destruirían por retroalimentación electromagnética, de forma similar a lo que ocurre cuando se acoplan un micro y un amplificador.

3. El uso de estas narrativas funambulistas o complejas parece imitar los saltos de lectura hipertextual de los textos electrónicos. ¿Está el hipertexto adoptando una postura hegemónica en nuestra cultura o aún es la secuencia lineal el modo por el que entendemos el mundo?

.....

Antoni Vicens

La narrativa lineal sirve para dormir. La no lineal se basa en la angustia y en el delirio. Para apreciar esta hay que entregarse al texto y dejar que la letra nos posea. Llamo letra a cualquier unidad imaginaria que se acerca a lo real, como el corte de plano en el cine, la desarmonía en la música, la puntuación en la escritura, por ejemplo. Lo invisible, lo inaudible, la discontinuidad, apuntan a un goce más allá del principio de placer-dolor. Que se puede elegir, cuando la vida desborda la vida.

Josep M. Català

El hipertexto es un dispositivo que acompaña la transformación. Pero además alegoriza la nueva mentalidad. Supone, en principio, una fragmentación del texto clásico, pero al mismo tiempo una recomposición de los fragmentos. En este sentido es posmoderno y supera la típica fragmentación de la modernidad. Pero el hipertexto supone también un pensamiento en red que empieza a ser hegemónico y a superar la linealidad clásica. La crisis de la temporalidad clásica de las narrativas populares contemporáneas, ejemplificada por los saltos temporales, es algo que, de todas formas, viene de lejos. Bergson, Nietzsche, Freud, entre otros, ya expresaron formas de comprender el tiempo y la historia que no eran lineales. El propio Benjamin, en sus tesis sobre la historia, hace una lectura del progreso que incide en su bancarrota ética. Pero el pensamiento en red, la mentalidad-red, tiene que ver también con el aspecto paranoico como rasgo contemporáneo: la voluntad de encontrar conexiones entre diferentes aspectos de la realidad y construir concepciones globales tiene un aire conspiratorio y, en cierta manera, delirante. Estoy hablando metafóricamente, pero se puede ir más allá. No se trata de una enfermedad social, sino de una psicología social. Ya habló Castilla del Pino de un delirio necesario. Y Lacan estaba de acuerdo. Claro que luego este aspecto paranoico se traduce también en acciones políticas como vimos en los EE.UU. post 11-S o en la doctrina actual del miedo y del shock.

Lauro Zavala

Cada día es más natural la coexistencia pacífica de ambas formas de narrar e interpretar el mundo. Las narrativas que siguen una secuencia lineal son inevitables, debido a la condición humana en el mundo real, y son el referente necesario para entender los juegos que se alejan de esta secuencia lógica y cronológica (*nachslag* y *vorschlag*, en la terminología de Eisenstein). Pero las narrativas paratácticas, que ya fueron estudiadas por Aristóteles en su *Retórica*, ahora dejan de ser experimentales, excepcionales y subversivas, para adquirir un sentido más lúdico, como una herramienta narrativa que nos permite acceder a múltiples planos de la experiencia, y que llegan a ser simultáneos o incluso inexistentes. Ambas estrategias narrativas son ya parte de nuestra vida cotidiana, es decir, de nuestros sueños y de nuestro cine.

Juan Gómez Chova

Cada vez vivimos más en una cultura del hipertexto, en la que el acceso inmediato a la información proporcionado por las nuevas tecnologías hace que se prime a veces la cantidad de datos dispersos, procesados de manera rápida y superficial, sobre la calidad de los conocimientos adquiridos: es la cultura del *zapping*, la vida administrada en cómodas (e insípidas) píldoras o, como decía el monólogo introductorio de *El club de la Lucha*, en raciones individuales. No se enseñan criterios de selección y de priorización, por lo cual no se distingue lo importante de lo accesorio. Tampoco se fomenta el escepticismo ni el análisis crítico de la información que se recibe, con lo que a veces no distinguimos lo verdadero de lo falso. Y a menudo nos fijamos más en el continente que en el contenido, que se pierde entre la gran variedad de formatos disponibles (Tuenti, Facebook, Twitter, WhatsApp...); los medios acaban pues eclipsando a los verdaderos fines, que son la comunicación y el conocimiento. Esta *infoxicación* es en parte responsable del estado de ansiedad y la continua mutación de la propia identidad de los que habla la teoría de la modernidad líquida. Esta tendencia al *zapping* se extiende también a las redes sociales en Internet, donde a veces la frontera entre lo virtual y lo real se torna difusa, confundiéndose a los interlocutores con personajes de un videojuego que se puede abortar sin consecuencias, lo que contribuye a una pérdida de la empatía y un mayor aislamiento del individuo.

4. En el relato clásico el sentido es ese objeto de brillo que el espectador paciente puede vislumbrar al final del relato. Gran parte del cine postclásico juega a dificultar tal tarea interpretativa. Si tenemos en cuenta que en la historia del arte resquebrajar o prescindir del sentido siempre ha supuesto un aletazo de vanguardia que demanda al espectador un trabajo de interpretación ¿podemos considerar que los filmes de narrativa dislocada que juegan a no ofrecerlo tan fácilmente son de algún modo subversivos o suponen un semblante de complejidad del código que recubre nuevas fórmulas de espectacularización?

.....

Antoni Vicens

El brillo es la esencia del mercado. Ahí es donde creemos que nos mira, o que mira por nosotros. El sentido acaba tapando siempre la fractura.

Josep M. Català

El problema de la sociedad del espectáculo tal como la contemplaba Debord es que se basaba en una consideración periclitada de la sociedad. Debord miraba, es verdad que con mucho acierto, al pasado y hacía un diagnóstico sobre las posibilidades de una sociedad que estaba agotándose a marchas forzadas. Por lo tanto, de lo que hablaba era de la cultura audiovisual que se estaba iniciando, pero lo hacía exclusivamente desde la perspectiva de la cultura textual, sin tener en cuenta las posibles bondades, que las había y las hay, de la transformación. Es en este contexto que hay que situar las fórmulas de espectacularización. Se trata de un proceso complejo, con sus luces y sus sombras. Debord nos ayuda a pensar las sombras, pero faltan las luces. En este sentido, el relato postclásico, o posmoderno, implica una absorción de la sensibilidad vanguardista por la cultura popular, lo cual supone un enriquecimiento de esta cultura y, por consiguiente, de la sensibilidad social. Normalmente, este proceso se había considerado negativo, como una desactivación, por parte del sistema, del potencial revolucionario de la vanguardia. Ahora debemos contemplarlo de forma distinta: la vanguardia como tal ha terminado. Es decir, el juego minoritario ya no es posible. Pasamos a una post-vanguardia que implica transformaciones estéticas de carácter social. La situación es más difícil, ya que en estas operaciones están implicados muchos ámbitos, algunos de los cuales son claramente contrarios a la innovación. Antes era mucho más fácil, puesto que los vanguardistas se situaban explícitamente al margen de la sociedad en su conjunto, pretendiendo que sus acciones la transformarían a distancia. Mientras, la industria cultural, esa que tan acertadamente exploró la Escuela de Frankfurt, seguía su curso, sin preocuparse de los experimentos vanguardistas. Finalmente, cuando la industria absorbía el impulso vanguardista, se consideraba que el mismo había periclitado. Ya no es así, ahora todos nos encontramos en el mismo campo de batalla, lo cual implica también un incremento de la responsabilidad social que tiene, en compensación, una mayor y más directa incidencia de las operaciones estéticas en la sociedad.

Lauro Zavala

Son subversivos solo para espectadores excesivamente decimonónicos. Pero al mismo tiempo, son algo más que nuevas fórmulas de espectacularización, porque todo espectáculo exige una distancia del espectador para apreciar la novedad del recurso. Por eso, en las nuevas generaciones de espectadores, lo espectacular parece ser lo natural (al menos cuando se tiene en la pantalla una película de acción). El cine introspectivo, orientado a la cámara fija, el plano secuencia y la narración minimalista (el llamado *cine de festival*) no pretende ser espectacular. Pero frente a este extremo anti-narrativo encontramos la tendencia a saturar la pantalla de aventuras y giros inesperados, como una forma de sorprender al espectador con estructuras narrativas dislocadas (que son parte de lo que Warren Buckland, en la Universidad de Oxford, ha llamado *películas difíciles*).

Juan Gómez Chova

Podemos encontrar ejemplos de los dos casos. Partamos del nacimiento de la MTV y la estética vertiginosa de los videoclips: algunos eran creativos e innovadores, pero dicha espectacularidad se quedaba en la superficie, en el fondo no había ninguna subversión. Directores como David Fincher, Spike Jonze o Michel Gondry pasaron de la MTV a la gran pantalla, utilizando similares técnicas de rodaje y edición. Pero un *mind-game film* que se precie debe preocuparse por el contenido, no solo por la forma; adopta esta forma porque es consciente del problema de pérdida de identidad y de incertidumbre acerca de la realidad misma en la época actual. Sus protagonistas, como Leonard Shelby en *Memento*, intentan buscar un sentido en el caos de su realidad. Estas películas, que realmente innovan y triunfan por méritos propios, suelen ir acompañadas por imitadores que usan las narrativas dislocadas como vacíos fuegos de artificio para satisfacer a un público poco exigente y con un *attention span* reducido, resultando un videoclip de dos horas: volvemos pues al punto de partida. Es lícito utilizar estos recursos cuando un esfuerzo extra por parte del espectador le permite descubrir uno de los posibles sentidos de la historia, y la interpretación final es coherente con lo mostrado; pero a veces el enrevesado envoltorio formal no permite llegar a ninguna interpretación coherente. Un bonito regalo se valora todavía más cuando para llegar a él tienes que abrir una caja dentro de una caja dentro de una caja... pero si estas cajas resultan estar vacías, lo que se amplifica es la sensación de engaño.

_conclusión

Insidioso sentido común

Shaila García Catalán

Los psicoanalistas constatan con su clínica que para los psicóticos las palabras son cosas porque falta algo del orden de lo simbólico que medie en la representación, y, por tanto, en la metáfora, en el doble sentido... Por ello la psicosis no sirve al sentido común. Esto nos advierte que las palabras no son *cualquier cosa* en un mundo en el que no podemos decir que no estamos locos y que la realidad no es más que un delirio de normalidad, una arquitectura de lo esperado, delicadamente construida, en la que el cine clásico hegemónico ha tenido bastante que ver. Cada época anida un íntimo deseo de catástrofe y contra él trata de construir lógicas del sentido común. Aquellos que nos estamos interrogando por las psicosis hoy advertimos que cada vez son menos espectaculares y locas, más ordinarias y *comunes*. Aquellos que nos estamos interrogando por las *dificultades* narrativas contemporáneas en el cine somos conscientes de que no son nuevas y lo que nos sorprende es que no se quieran vanguardistas ni para pocos, sino que parecen quererse destinadas a grandes públicos. Ahora bien, cuidado, el amo siempre es generoso y no trabaja por exclusión, sino por inclusión y consenso. Los enunciados universalistas (los de la religión, la ética, la ciencia, la política y la universidad) consuelan porque parecen exitosos: si son para todo el mundo no podrán fallar. Sin embargo, nada es bueno para todos y son los enunciados que se resisten a



Las conciencias (lo único que el pensamiento moderno a partir de Descartes podía reconocer como certeza) se desploman literalmente en *FlashForward*

la generalidad los que nos seducen: en lugar de incluirnos, nos buscan. Este es el reto del arte. Acostumbrados a que la sociedad del conocimiento dice que el lenguaje comunica, el lenguaje compromete e interroga. Nos pone en desacuerdo. Y es que a las gentes no nos interesa tanto entendernos como amarnos (esto es, y odiarnos). Aquí reside el aplomo de nuestra lógica cultural, por ello ser optimista sin ser integrado supone leer más allá de las buenas intenciones. Los papeleos institucionales nos piden que esponjemos nuestras demandas de forma ordenada y clara, así facilitamos la clasificación. Y sabemos también que cuando queremos pedir algo al poder le molesta que nos desordenemos en la

calle, fuera del aparato del Estado. Con todo esto, sostenemos que con sus luces y sus sombras la retórica delirante contemporánea es subversiva por su carácter reñido y su contradicción lógica. En muchos de los *mind-game films* el extrañamiento de su forma está encarado al espectáculo, pero, a pesar de ello, siempre es mucho más: consigue en el espectador el disenso, no tiene pretensiones neutrales ni universalistas al revelar que los textos nos necesitan como intérpretes en soledad. Si estas gramáticas irreverentes abruma, cuando no desquician, es porque son incisivas, no nos dejan dormir, y nos sacan del sentido común, ese insidioso amigo que entorpece el pensamiento. ■

Antoni Vicens (Tarragona, 1948) es psicoanalista miembro de la Escuela Lacaniana de Psicoanálisis y de la Asociación Mundial de Psicoanálisis (AMP). Es profesor de filosofía en la Universitat Autònoma de Barcelona. Publica en las revistas *Freudiana* y *El Psicoanálisis*.

Josep M. Català (Tarragona, 1946) es catedrático de Comunicación Audiovisual, doctor en Ciencias de la Comunicación por la Universitat Autònoma de Barcelona, y Licenciado en Historia Moderna y Contemporánea por la Universitat de Barcelona. Master of Arts in Film Theory por la San Francisco State University de California. Premio Fundesco de ensayo (1992) por *La violación de la mirada*; premio de ensayo del XXVII Certamen Literario de la ciudad de Irún (1996) por *Elogio de la paranoia* y premio de la Asociación Española de Historiadores de Cine (2001). Es coeditor del volumen *Imagen, memoria y fascinación: notas sobre el documental en España* (2001), así como autor de *La puesta en imágenes: conceptos de dirección cinematográfica* (2001), *La imagen compleja* (2006), *La forma de lo real* (2008), *Pasión y conocimiento* (2009) y *La imagen-interfaz* (2010). Actualmente, es decano de la Facultad de Ciencias de la Comunicación, donde imparte las asignaturas de *Estudios visuales* y *Teoría y Práctica del Documental*. También es director académico del Máster de Documental Creativo.

Lauro Zavala (Ciudad de México, 1954) es doctor en Literatura Hispánica, profesor e investigador en el Departamento de Educación y Comunicación en la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) de México, Unidad Xochimilco, donde

coordina el Módulo de Cine y la comisión para crear la maestría en Teoría y Análisis Cinematográfico y el doctorado en Humanidades. Como presidente de SEPANCINE (la Asociación Mexicana de Teoría y Análisis Cinematográfico) coordina desde 2005 el Congreso Internacional de Teoría y Análisis Cinematográfico.

Juan Gómez Chova (Valencia, 1974) es licenciado en Física y diplomado en Óptica y Optometría por la Universitat de València. Realizó su tesis doctoral en el campo de la percepción visual y la psicofísica y neurofisiología del sistema visual humano, área en la que ha publicado diversos artículos de investigación en importantes revistas nacionales e internacionales. Ha sido técnico de investigación, profesor asociado y profesor ayudante en el Departamento de Óptica de la Universitat de València, y actualmente es profesor de Física en la British School of Valencia. También es miembro del equipo que gestiona el Aula de Cinema de la Universitat de València.

Shaila García Catalán (Castellón, 1983) es doctora en Ciencias de la Comunicación por la Universitat Jaume I de Castellón. Licenciada en Comunicación Audiovisual y en Publicidad y Relaciones Públicas, es también Máster en Nuevas Tendencias y Procesos de Innovación en Comunicación. Como becaria de investigación en el Departamento de Ciencias de la Comunicación de la UJI ha impartido Teorías de la Información Audiovisual y Sociedad del Conocimiento, y Teorías de la Comunicación Audiovisual. Actualmente centra sus investigaciones en los *mind-game films* y en la tensión cultural entre lo secuencial y lo hipertextual.