

Título: Las concepciones del tiempo y de la narración en una nueva generación de cineastas

Grupo de Sociología de la comunicación y del lenguaje

Primera Sesión: Universos simbólicos y esfera pública

Autor: Jorge Martínez Lucena

Institución: Universitat Abat Oliba CEU

Dirección: C/ Bellesguard, 30

08022 Barcelona

E-mail: jmartinez@uao.es

LAS CONCEPCIONES DEL TIEMPO Y DE LA NARRACIÓN EN UNA NUEVA GENERACIÓN DE CINEASTAS

1. Introducción

Nuestra intención en esta comunicación está muy acotada. Se trata de hacer emerger las concepciones de tiempo y narración (y, por tanto, de experiencia) propias del sujeto y de la cultura posmodernos en la observación de un número por fuerza limitado de filmes, escogidos estratégicamente en el supermercado cultural globalizado.

El criterio de selección de las películas sometidas a estudio ha sido triple: 1. Los realizadores de la obra son nacidos entre los años 1967 y 1974, es decir, todos ellos son socializados dentro de un Occidente ampliamente influenciado por los presupuestos culturales del Mayo del 68, que creemos claves para entender la idiosincrasia o condición posmoderna; 2. Los directores son, por lo menos, coguionistas de la obra, lo cual garantiza una mayor participación e implicación existencial tanto en cuanto a la forma como en cuanto al contenido del filme; 3. Gozan de un cierto prestigio y difusión en el mercado cultural globalizado, cosa que nos permite deducir que no son productos o fenómenos marginales en nuestra sociedad, ya que se puede reconocer un cierto grado de empatía con el gusto del consumidor.

Aplicando este criterio, y siendo conscientes de que el resultado podría haber sido otro distinto, hemos escogido los siguientes doce films, intentando distribuir las muestras a estudiar entre USA y Europa (UK y España):

1. *Las vírgenes suicidas* (1999), de Sofia Coppola (1971) USA
2. *Lost in translation* (2003), de Sofia Coppola
3. *María Antonieta* (2006), de Sofía Coppola
4. *Réquiem por un sueño* (2000), de Darren Aronofsky (1969) USA
5. *Magnolia* (1999), de Paul-Thomas Anderson (1970) USA
6. *Punch-Drunk Love* (2002), de Paul-Thomas Anderson
7. *Mallrats* (1995), de Kevin Smith (1970) USA
8. *Memento* (2000), de Christopher Nolan (1970) UK
9. *Shaun of the Dead* (2004), de Edgar Wright (1974) UK
10. *Smoking Room* (2002), de Julio D. Wallovits y Roger Gual (1973) España
11. *Remake* (2006), de Roger Gual
12. *En la ciudad* (2003), de Cesc Gay (1967) España

Entremos ya plenamente en el intento de mostrar cómo una cierta mutación antropológica propia de la Revolución Cultural del Mayo del 68 se ha convertido en una constante cultural en nuestros tiempos, rastreable también en el producto cinematográfico y en el modo en que en él se articula el tiempo a través de la narración.

2. El narcisismo cultural

Foucault, en la culminación del pensamiento del 68, afirma en *Las palabras y las cosas*, que el hombre es un invento reciente y que tiene los días contados, fruto de las transformaciones del saber protagonizadas por el psicoanálisis y la etnografía (Foucault, 1997). Lasch, sin compartir la radical afirmación post-estructuralista, pero conociendo a fondo la teoría psicoanalítica, pretende encontrar en el fenómeno del narcisismo descrito por Freud, la clave de vuelta de la mutación antropológica que se ha producido en nuestras sociedades bienestantes (Lasch, 1999). Con él compartiría diagnóstico algún psiquiatra social (Anatrella, 1994).

En un intento de síntesis, sorteando todas las mutables distinciones que establece el padre del psicoanálisis en torno a este concepto, podríamos decir que el narcisismo consiste en una afección del sujeto según la cual la alteridad perdería relevancia ontológica con respecto a la existencia del yo. Es decir, se trataría de un endémico *debilitamiento del nexo entre el yo y el otro*, debido a que *el sujeto se concibe a sí mismo como su propio ideal*, con los consiguientes efectos que esto tiene en cuanto al modo autorreferencial en que el narcisista va a gestionar el sentido de cualquier acción. El hombre ya no es el animal social de Aristóteles, sino alguien que se percibe como un producto terminado y autosuficiente, y que vive rodeado de *sujetos* (Verdú, 2005) - subjetivización de los objetos de consumo en tanto que otorgadores simbólicos de identidad; y objetualización de los otros sujetos como objetos de lujo- puestos a su disposición por la Gran Madre (Risé, 2003), que es la sociedad de consumo, para que satisfaga su insaciable principio de placer, su deseo de reencantamiento (Ritzer, 2000).

Este fenómeno lo podemos encontrar ampliamente documentado en todas y cada una de las películas que hemos sometido a estudio, tanto en la textura existencial de los personajes, como en cuanto a los modos expositivos que el realizador escoge para la narración. Pero, antes de entrar en este detalle, vamos a intentar mostrar teóricamente

algunas de las consecuencias de este fenómeno cultural que parece caracterizar al sujeto contemporáneo.

2.1.El yo emancipado: la no-presencia del principio de realidad

Es Marcuse, uno de los gurús del pensamiento del 68, el que retoma al Freud de *El Malestar de la cultura*, en su *Eros y civilización*. Rescata los principios de placer y de realidad y nos explica la sociedad actual como un juego de fuerzas entre ambos. El principio de placer lo satisface la ya mencionada sociedad de la abundancia, mientras que el principio de realidad, que tradicionalmente había sido ocupado, primero por el padre y luego por el Estado, ahora lo cumplen la abstracta administración, la todopoderosa tecnología, la omnipresente economía.

Así, la sociedad globalizada es la que provee simbólicamente al sujeto actual tanto de placer como de orden. Se consigue, de este modo, que el posmoderno se convierta en un sujeto ambivalente (Bauman, 2004). El proceso dialéctico que observamos en la historia moderna de la cultura occidental a través de la alternancia de la afirmación de dos polos del individuo –razón y sentimiento- concebidos como opuestos (Ilustración; Romanticismo; Positivismo; Nihilismo) encuentra su lugar en la inmanencia del sujeto, donde pasan a instaurarse dos lógicas diversas comunicadas únicamente por compensación de fuerzas: la lógica racionalista desencantada, fría y calculadora, en el ámbito público, científico y laboral; y la lógica afectivo-irracional reencantadora, cálida y pulsional, en el ámbito privado, íntimo, auténtico y del ocio. Racionalismo y Romanticismo, habitan hoy al sujeto de modo que la síntesis experiencial se hace difícil, generando esto una cierta esquizofrenia individual y cultural (Baudrillard, 1984).

La figura que tradicionalmente había posibilitado la síntesis experiencial era la de la autoridad (Borghesi, 2005) –hoy, una de las palabras tabú de Marcuse-, que se concretaba en la presencia del maestro (Steiner, 2004) y/o del padre (Risé, 2003), ha sufrido una gran devaluación cultural a lo largo de toda la modernidad que se ha consolidado con la “Rebelión de los niños” del 68. Éste hecho coincide plenamente con el fenómeno del narcisismo y su delirio de omnipotencia, ya que la ausencia del padre es una de las causas de la aparición de Narciso (el ideal del niño coincide así con la instantánea satisfacción de su principio de placer), pero, además, resulta su consecuencia, pues el sujeto empieza a percibir la presencia del principio de realidad

como una agresión contra el yo y su lógica emotivista, según aquél adagio sartreano de que “el infierno está en los otros”.

De esto, podemos deducir no que el principio de realidad haya dejado de existir, sino que se ha hecho abstracto y que, por tanto, el interlocutor del sujeto para su elaboración no comparece en forma de presencia, sino que es suplido por un sistema altamente racionalizado que organiza la vida social y da determinados cauces “neutrales” a la libertad emancipatoria del “prohibido prohibir” sesentayochero que ostenta el posmoderno.

2.2.El yo y la alteridad

Otra de las consecuencias del narcisismo la encontramos en el modo en que el posmoderno aborda las relaciones con la alteridad, tanto en cuanto al *tú* como en cuanto al *nosotros*, que se retroalimentan y autoimplican. Por un lado están las “relaciones líquidas” (Bauman, 2005) y, por otro, las “comunidades virtuales” (Verdú, 2003), el “neotribalismo” (Maffesoli, 1997) o la “solidaridad” típicamente posmoderna (Lipovetsky, 1994). Todos estos fenómenos serían los representantes del “simulacro” (Baudrillard, 1984) en lo concerniente a la realidad de la alteridad. Pueden ser leídas como la exteriorización social de una carencia del sujeto a la vez que como una incapacidad de éste, y, además, como una herramienta del poder para cultivar la soledad del individuo –a través del “desarraigamiento” y de la “superfluidad”-, y con ello conseguir su fácil dominación (Arendt, 2004).

En cuanto a las relaciones de pareja es fácil convenir que han sufrido un cambio ostensible en la segunda mitad del S.XX. Esto no es sólo un fenómeno cinematográfico –en todas las películas visionadas se nos ha hecho imposible encontrar una relación amorosa inscrita en la duración-, sino que también es observable a nivel social (formas sociales alternativas al matrimonio –vivir juntos, parejas de hecho, “living apart together”,...-, redefinición del matrimonio, alta tasa de divorcio,...). Este fenómeno de las “relaciones líquidas”, de la desinstitucionalización de las relaciones amorosas, se nos aparece también como emparentado con este narcisismo cultural del que venimos hablando. Puede potenciar el narcisismo en la medida en que el modelo de pareja que se estandariza en la juventud es el de la afirmación emotivista del propio proyecto de vida y de los propios derechos individuales frente al posible aunamiento de “conyugalidad” y

“filiación” que pretendía defender el matrimonio tradicional institucionalizado. Y puede ser causado por el narcisismo en la medida que toda relación amorosa es vista por Narciso como una ocasión de bienestar y placer que está muy lejos de ser una constante en una vida siempre supeditada a contingencias no necesariamente favorables.

Pero este debilitamiento del nexo con la alteridad también es observable en un nivel más colectivo. Es una evidencia sociológica el decrecimiento de las tramas sociales de calidad. El individualismo producto del narcisismo cultural parece haber generado una merma en el capital social (Putnam, 2003), ya que la implicación subjetiva en las relaciones sociales disminuye en la medida en que el yo no parte de una certeza existencial acerca de la necesidad de la relación con el otro en la propia construcción, sino que, sabiendo que la soledad no es placentera, utiliza al otro como producto de consumo y se implica en el intercambio humano de un modo superficial, calculando y reservando fuerzas y preservando siempre el espacio de la privacidad como el lugar del placer. Así, el criterio de la relación no parte de “gratuidad” y de la “reciprocidad” (Donati y Terenzi, 2005), sino de un criterio utilitario (entretenimiento, distracción, placer, negocios, identidad...) y, lo peor, queda estrictamente ligado a dicho móvil, de alta volatilidad.

Pero, además, también funciona la inversa: cuanta menor sea la calidad de la trama relacional en la que un individuo habita, mayores razones existenciales tendrá éste para no confiar en la alteridad e instalarse en una concepción superflua de ésta. Es decir, también el debilitamiento del capital social podría implicar un incremento del narcisismo cultural.

2.3.La soledad y la depresión

Antes hemos mencionado a Arendt. Es ella la que nos explica los métodos que el poder totalitario utiliza para conseguir que el ciudadano sea incapaz de tener ninguna convicción, es decir, de tener ninguna experiencia ni certeza acerca de la existencia de un ideal distinto de él mismo. En ese sentido el narcisista sería un sujeto eminentemente dominable y manipulable. Sólo habría que conocer qué polariza su placer y ofrecérselo para colaborar en el sistema.

Como decíamos antes, según Arendt, esto se consigue fomentando la soledad (entendida como ausencia de significado, como condición nihilista) a través de dos

métodos que se autoimplican: el desarraigamiento y la superfluidad. Estar desarraigado significa no tener en el mundo un lugar reconocido y garantizado por los demás – ausencia de la experiencia comunitaria; ser superfluo significa no pertenecer en absoluto al mundo –quizás sí a una sinécdoque del mundo que hemos llamado, con Baudrillard, “sinulacro”. El desarraigamiento puede ser la condición preliminar de la superfluidad, de la misma manera que el aislamiento puede ser (aunque no lo sea forzosamente) la condición preliminar de la soledad (Arendt, 2004).

Volviendo a la perspectiva de la psiquiatría social, el síntoma que parece confirmar la existencia de este proceso de aislamiento provocado por el narcisismo cultural fomentado desde el poder es el incremento en nuestra sociedad de las afecciones psíquicas que provocan ansiedad y estrés, entre las que destaca, por su gravedad y su incidencia social, la depresión (Anatrella, 1994). Ésta sería la evidencia de que el narcisismo no deja de ser una sinécdoque de lo humano, una simplificación antropológica que convierte la histórica “caída de las ideologías” en la escéptica afirmación de que no hay más ideal que el propio yo. Ante lo cual, el sujeto manifiesta su malestar existencial.

2.4.Los paraísos artificiales

Sin embargo, los métodos de reencantamiento de nuestra sociedad son diversos. El simulacro opera constantemente. Lo importante en la globalización no es lo que las cosas son sino lo que éstas parecen ser. El nihilismo consiste en eso: no existen nada más que apariencias. Como decía Nietzsche, el mundo verdadero se ha convertido en fábula. Como dice Ramonet, ahora se cree que viendo ya se conoce.

Es decir, que el malestar producido por la superfluidad festiva (Postman, 2001) vivida en nuestra sociedad globalizada, encuentra en el supermercado posmoderno su intento de respuesta en la re-creación de paraísos artificiales posibles a través de la tecnología (Maldonado, 1998), las catedrales del consumo, todo el mercado del entretenimiento (Ritzer, 2000), las drogas ilegales (Anatrella, 1994), legales, e, incluso, con prescripción médica (Verdú, 2005), de las vacaciones seguras (Botturi y Vigna, 2004), las asociaciones formadas en torno a valores posmodernos como la ecología (Barraycoa, 2003), el multiculturalismo (Hughes, 1994), la solidaridad (Lipovetsky, 1994), ...

Así, en nuestra sociedad existen muchas modalidades según las cuales un narcisista puede vivir el espejismo de apurar el vaso de la vida y de la realidad, cuando, en el fondo, las está viviendo superficial y banalmente, distraído de la ausencia de ideal y de sentido unitario que supone el simulacro, que opera como vientre materno, porque protege de la irrupción todo elemento no deseado en esa agua primordial en la que habita el Narciso.

Aquí también descubrimos al narcisismo tanto en el origen como en el fin de los paraísos artificiales. A más consolaciones más habitable se hace el narcisismo, y a mayor narcisismo también observamos una mayor demanda en cuanto a los servicios requeridos para una huxleyana y llevadera alienación.

2.5.El sadomasoquismo

Recordando de nuevo a Freud, podemos intentar establecer un paralelismo, aunque sea excesivamente esquemático –por motivos de espacio-, entre el narcisismo y el sadomasoquismo social. El narcisismo, en ausencia de un ideal en función del cual dirigir las energías que el sujeto atesora, a través de un compromiso con un proyecto de construcción más o menos constante y permanente en el tiempo, supone una acumulación pulsional subjetiva que no encuentra objeto en el que volcarse. De esto surgen dos tendencias en absoluto excluyentes una de la otra (Anatrella, 1994 y Risé, 2003): a) una tendencia sádica, que consistiría en una liberación instantánea y violenta de estas energías acumuladas contra alguien otro, que aliviaría, por un lado, la tensión psíquica, y, por otro, nos permitiría vengarnos de la alteridad en la figura del chivo expiatorio (Girard, 2002); b) una tendencia masoquista, que consistiría en la autoagresión o en la búsqueda de castigo ocasionada por la percepción de una omnipresente soledad anómica e insatisfactoria de la cual el sujeto narcisista se culpabiliza y deduce una necesidad de castigo debido a la comparación entre su Superyó arcaico –fruto de una sociedad altamente permisiva- y sus deseos prohibidos (Lasch, 1999).

Ambas tendencias, que pueden perfectamente combinarse de un modo oscilante en el tiempo, se pueden registrar también hoy a nivel social. Por ejemplo, en cuanto al sadismo, podríamos incluir todas aquellas actividades que consisten en una concentración de explosividad energética dirigidas a la competición, como la práctica de

determinados deportes, pero también lo podemos ver en fenómenos que despiertan alarma social como en el incremento de la criminalidad, en los delitos de tipo sexual, malos tratos físicos y psíquicos, “mobbing”,... En cuanto al masoquismo, lo podemos detectar, por ejemplo, en la proliferación de los trastornos alimenticios, en el hiperconformismo social, en ascetismos deportivos excesivos o en la práctica de los deportes de riesgo, en la drogadicción, en el alcoholismo, en la depresión, en el suicidio,...

Como en el resto de los casos, la relación entre narcisismo y sadomasoquismo es bidireccional. Como ya hemos explicado, el narcisismo cultural puede ocasionar tendencias sadomasoquistas. Pero esto también funciona a la inversa, ya que tanto el sadismo como el masoquismo operan como verificaciones de la profecía del narcisismo. Es decir, practicando el sadismo uno verifica la sensación de omnipotencia típica del narcisista, mientras que, practicando el masoquismo uno vive el dolor como satisfacción aparente, lo cual no abre la vía existencial hacia la alteridad, cuya experiencia positiva es la única que permite al sujeto superar el narcisismo.

3. Tiempo y alteridad

La soledad es una ausencia de tiempo. El tiempo no remite a un sujeto aislado y solitario, sino que se trata de la relación misma del sujeto con los demás (Levinas, 1993). Si ésta relación no existe o es insubstancial –como en el narcisismo entendido como mutación del sujeto- puede suponer también una metamorfosis temporal. A la luz de esto, podemos entender en cascada el “fin de la historia” de Fukuyama y “la caída de los grandes relatos” que nos anuncia Lyotard en su célebre *La condición postmoderna*.

Igual que el narcisismo cultural no ha eliminado al hombre sino que lo ha simplificado obviando en él determinadas exigencias antropológicas, lo que observamos en el mundo globalizado no es la supresión del tiempo, sino la de uno de los elementos que culturalmente era connatural al sujeto: la maltratada y cauterizada sociabilidad humana –a lo largo del pensamiento político de la modernidad ha sido una constante el silencio o abominación con respecto a este particular.

Si es en la pertenencia a un conjunto de relaciones sociales como el sujeto recibe una hipótesis cultural acerca del significado de la existencia (tradicón: otra de las palabras tabú en nuestra neolengua) tanto individual como colectiva, en una comunidad

“simulada” se tenderá a comunicar una hipótesis superflua y nihilista, es decir, una hipótesis de significado en la que se parte de la afirmación de que no hay significado más allá de la multiplicidad y de la apariencia.

Si esta hipótesis de significado, según una lógica narcisista, es eminentemente individual y subjetiva, esto produce un par de fenómenos: a) se dificulta la reconciliación de la historias individual y colectiva, ya que el tiempo deja de ser histórico, deja de perseguir un sentido unitario (el individuo se da subjetivamente sentido a la vida, mientras que la globalización, en tanto que proceso/realidad, persigue un sentido abstracto, que no tiene nada que ver con la propia satisfacción); b) tras el espejismo de la pura libertad para la construcción del yo y ante la imposibilidad de que adolece el sujeto para explicarse a sí mismo, éste no puede más que entregarse a relatos particulares, fragmentarios, efímeros, fungibles y no verificados con anterioridad por alguna presencia de confianza, todos ellos suministrados por la publicidad, los medios de comunicación (Kapuscinski, 2003), los videojuegos, los cómics (Eco, 2004), los chats y demás ámbitos del entretenimiento, o bien concebidos como relatos neotribales que otorgan al perteneciente una identidad que ningunea al individuo frente al todo comunitario.

Arendt, en *Entre el pasado y el futuro*, nos da una explicación de esto al hilo de la interpretación de una frase de René Char que reza: “Notre héritage n’est précédé d’aucun testament”. Ella sostiene que se ha operado una transformación en nuestra cultura tal que se ha imposibilitado la transición entre naturaleza e historia (Arendt, 2003). Dicha metamorfosis consiste en el paso de una tradición entendida como *testamento*, que entrega existencialmente las posesiones del pasado al futuro, sin saltarse el presente del individuo, sino iluminándolo y requiriéndolo a una tarea existencial y, por tanto, libre, de construcción; a una tradición entendida, en un sentido orientalizante y mítico, como *destino*, que se descarga en el presente, con todo su peso, inmovilizándolo (Borghesi, 2005) y eternalizándolo (Barraycoa, 2005). Éste segundo modo de concebir la tradición coincidiría con una hipótesis de significado que sugiere que no hay significado en la vida de los individuos y de los pueblos, sino un absurdo nacer y morir en un tiempo ciego y universal.

Esto, evidentemente, afecta a todas las películas que hemos sometido a estudio. Si nos remontamos en el tiempo, podemos encontrar alguna super-producción, como el *Ben-Hur* (1959), de William Wyler, o el *Espartaco* (1960), de Stanley Kubrick, donde todavía se puede percibir nítidamente la clara convergencia entre la vida personal del

héroe y la vida de la comunidad. Incluso en una de las obras maestras del último Ford, *El hombre que mató a Liberty Valance* (1962), es evidente que la narración funciona con ese doble plano que se inter-comunica, el hombre y el pueblo, con toda la dramaticidad en cuanto a la coincidencia entre la realización de la vida de Tom Doniphon (John Wayne) y la liberación del pueblo, Shinbone. Tom se convierte en un héroe atormentado y anónimo, sin oropel público alguno. Sin embargo, entre las obras escogidas, no es posible encontrar una sola donde esta relación positiva entre felicidad personal y crecimiento de la comunidad se dé. En la mayoría de ellas, ni siquiera se menciona algo parecido a la comunidad, y la historia transcurre en las geografías intimistas de lo que antes hemos llamado relaciones líquidas.

Pongamos unos cuantos ejemplos de cómo se trata la existencia del factor comunitario. En la mayoría de los casos se retrata como algo vago, opresor, y nocivo para los fines personales de los protagonistas. En *Las Vírgenes Suicidas*, Lux (Kirsten Dunst) y sus hermanas se suicidan para librarse de la arácnida opresión de la puritana madre (Kathleen Turner), la ausencia de un padre alienado en sus experimentos de ciencias naturales (James Woods), el absurdo de sus clases en el instituto y la falsedad de las relaciones amorosas adolescentes.

En *María Antonieta*, la adolescente Reina de Francia (Kirsten Dunst), igual que su marido, el Rey (Jason Schwartzman), hace todo lo posible por no tener ningún contacto con el pueblo francés, con la historia del momento y con todos aquellos que le recuerdan una vertiente desagradable de la realidad. El resultado, como se sabe, es que le cortan la cabeza.

En *Shaun of the Dead*, parodia del género zombie, se intenta mostrar la alienación en la que viven los ingleses posmodernos del S.XXI. Toda la sociedad está infestada de zombies. Algunos porque han sido mordidos por otros zombis, otros porque ni se enteran de la gravedad de la situación. Al final, el protagonista, Shaun (Simon Pegg, coguionista) toma cartas en el asunto e intenta salvar a su pseudo-comunidad, formada por su amigo impresentable, una novia que le acaba de dejar, sus dos amigos insoportables, su madre y su padrastro. La solución es una suerte de diáspora hacia “The Winchester”, el bar donde los amigos van a tomar unas copas todas las noches. Es el único lugar seguro donde se puede fumar que conoce. El resultado es que todos se convierten en zombie excepto el protagonista y su novia que, ante el acto de heroicidad, se conmueve y vuelve a salir con él. Al final, observamos como Shaun y su novia viven juntos, pasada la noche de los muertos vivientes, y siguen

tan alienados por la televisión y los hábitos consumistas como antes. Incluso, cuando ven la televisión observamos que ya se han creado ONG's para la defensa del zombie, que se fabrican *reality-shows* en los cuales se nos habla de la difícil relación de pareja entre los vivos y los zombis,... Por tanto, en un nivel narrativo, no parece que exista una relación positiva entre la comunidad y los protagonistas, a no ser que entendamos por positiva la unidad en la alienación.

En *En la ciudad*, se observa una cruda oposición entre los deseos y los derechos individuales, y la alteridad y el compromiso con ésta. Sin detenerme en todos los personajes, que son muchos, vemos momentos de frustración sexual en una mujer de tendencias homosexuales que vive infeliz en su matrimonio heterosexual, la infidelidad en varias de las parejas que aparecen en el filme como intento de colmar una insatisfacción en distintas relaciones de pareja,... En general, se puede deducir una doble moral (individual/colectiva) que no consigue aunarse en ninguno de los casos.

La única película donde quizás se intuye la posibilidad de reconciliación entre lo individual y lo colectivo es *Magnolia*. Ésta pertenece al posmoderno género coral, donde, en algunos casos, se ensaya, desde la incapacidad posmoderna, unir estos dos aspectos. Ejemplo de ello son películas como *Crash* (2004), de Paul Haggis, *Babel* (2006), de Alejandro González Iñárritu, *Vidas Contadas* (2001), de Jill Sprecher o *Smoke* (1995), de Wayne Wang. En todas ellas, una especie de destino ciego utiliza a la alteridad para que se produzca un acontecimiento reconciliador para los diversos sujetos que deambulan por las distintas historias. Pese a todo, esto no sucede siempre y, a pesar de que cuando sucede se nos aparece como correspondiente en su carácter casi mágico, no siempre está implicada la libertad de los que protagonizan la acción y, además, no existe ningún hilo de Ariadna explicativo deducible de la historia o historias contadas que sirva como hipótesis para afrontar el futuro. Por eso, en cierto sentido, el protagonista de la redención humana no deja de ser el azar en última instancia.

De todo esto, podemos concluir, en cuanto a la relación existente entre tiempo y alteridad que anunciábamos al principio de este apartado, que, en las películas estudiadas, o bien se obvia completamente a la alteridad comunitaria (como la capaz de introducir en un tiempo propiamente narrativo, es decir, histórico o con pretensión de sentido), o bien se la retrata como una relación no sólo conflictiva sino dialéctica y contradictoria, o bien se nos muestra como una unidad exenta de drama gracias a la individual y comunitaria inmersión en los diferentes elementos de alienación. Con lo cual, podemos ver en estos filmes una exteriorización del narcisismo cultural

posmoderno que se manifiesta en la reducción del tiempo a tiempo natural, eterno o cósmico producida por la incapacidad narcisista de llegar al otro.

4. Algunas notas sobre la narración posmoderna

La narración requiere de un arte, el de tramar o intrigar. Consiste principalmente en la selección y combinación de acontecimientos y acciones relatados de modo que éstos se conviertan en historia, en tiempo unido por un sentido inteligible. Así, la trama o intriga es la responsable de la mediación entre el acontecimiento, del que nos surte la realidad, y la historia. Es la encargada de reconocer el acontecimiento como un componente narrativo (Ricoeur, 2006).

Dicho esto, podríamos tener la tentación de pensar que el arte de tramar o intrigar es algo estrictamente subjetivo. Sin embargo, descubrimos una relación entre el paradigma y la obra particular, que señala una alternancia entre sedimentación e innovación, entre tradición y desviación creativa. El desvío creativo sólo es posible en el marco de una tradición que crea en el lector expectativas que el artista se complace en estimular y frustrar. Así, podemos afirmar que sólo es pensable una imaginación regulada (Ricoeur, 2006).

Esto nos indica de nuevo la relevancia narrativa de la relación entre la comunidad y el individuo. Si atendemos a la psicología evolutiva, encontramos el concepto de “urdimbre primigenia” (Rof Carvalho, 1997). Ésta representaría el tejido existencial que se empieza a tramar en todo individuo gracias a su relación, en los primeros años, con sus progenitores. Sobre esta urdimbre el individuo va a tejer, viviendo en relación con la alteridad, el tapiz de su existencia, es decir, su experiencia, y, con ella, su competencia para tramar. La experiencia sería, pues, el modo antropológico en que se favorece el desarrollo de la conciencia y el crecimiento del individuo. De lo cual, se puede deducir que no la hay si el individuo no se percibe de que “crece” en ella (Borghesi, 2005).

Sin embargo, el posmoderno, como ya se ha insinuado antes, encuentra una dificultad cultural al respecto. La mutación cultural mencionada provoca una “disolución de su experiencia” (Botturi y Vigna, 2004), o una confusión de ésta con un mero probar vanguardista.

Así, los elementos necesarios para componer la experiencia no se dan en el sujeto contemporáneo standard: a) unidad (vs. Esquizofrenia y vs. Individualismo); b) selección de acontecimientos (vs. Olvido); c) inteligibilidad (vs. Abstracción).

Contra esto, Andrei Tarkovski, en uno de los libros clásico sobre cine, *Esculpir en el tiempo*, afirma que el hombre moderno va al cine por el tiempo perdido, fugado y aún no obtenido. Va al cine buscando experiencia de la vida, porque precisamente el cine amplía, enriquece y profundiza la experiencia fáctica del hombre mucho más que cualquier otro arte (Tarkovski, 2002). Esto, que podría ser verdad en películas de dicho realizador, como *Sacrificio* (1986), no parece verificarse en el modo de ver cine de la mayoría de la población, ni tampoco en la intención de la mayor parte de la producción cinematográfica de los últimos años, donde el ritmo majestuoso de la grandes narraciones ha cedido el paso al frenesí y al espectáculo del cine de acción y de los efectos especiales, donde la trama queda siempre tremendamente adelgazada.

4.1.La forma narrativa

Vamos a intentar ver cómo es la forma narrativa de las obras a estudiar. Nos fijaremos en tres idiosincrasias:

a) Desorden temporal: En *Memento* nos encontramos con un cierto desafío que consiste en la alteración radical de la normativa narrativa. La diégesis se explica a través de una inversión del sentido del tiempo. Toda la película nos cuenta la historia de Leonard (Guy Pearce), un hombre que ha perdido la memoria totalmente –exceptuando la inmediata- y que debido a ello ha tenido que inventar un complicado sistema de signos para advertirse a sí mismo sobre cuál es su misión y en quién puede confiar. Sin embargo, el director lo que está intentando es explicarnos por qué Leonard hace lo que hace. Por ello, todo el filme es un progresivo viaje hacia el pasado, a través de continuas y fragmentarias analepsis externas que intentan indagar el origen de su extraña situación. El resultado es, como mínimo, desconcertante, y una llamada a la recuperación de un pasado olvidado crucial para afrontar el presente, y que, así, el futuro no quede bloqueado, como sucede en el caso del protagonista. Es el grito de socorro del sujeto posmoderno ante su desnudez existencial, fruto de esa disolución de la experiencia, provocada por el narcisismo cultural del que venimos hablando.

b) Fragmentación de la imagen: Tanto en *Réquiem por un sueño*, como en *Smoking Room*, o en *Lost in translation*, observamos, según distintas modalidades un intento de representación metafórica de la metamorfosis que sufre la realidad cuando se afronta desde una hipótesis de significado que consiste en afirmar que la realidad no tiene significado unitario. Ésta se hace añicos. Al sujeto le cuesta ponerla junta. En *Réquiem por un sueño*, hay momentos en los cuales se acelera la superposición de planos –a veces maquinales y repetitivos- que describen, pero que no explican, lo que está pasando. El espectador se encuentra ante una sucesión de hechos proyectados informativamente a ritmo frenético cuya única explicación es la pura dinámica pulsional, un destino ciego que se manifiesta a través de la desbocada ansiedad del individuo, que busca un objeto (droga, sexo, medios de comunicación, ingesta de alimentos compulsiva,...) en el que aplacarse. En *Smoking Room* la cámara se complace en mostrar planos parciales, como si lo que está sucediendo en la historia se explicase mejor enfocando los pies de los protagonistas que su rostro, esa máscara que sólo simula la verdad. En *Lost in translation*, aparece la influencia de los video-clips, y su rápida sucesión de planos que pretenden dar un mensaje efímero, hijo de la urgencia, sobre todo en los momentos de especial intensidad vital –donde los ritmos musicales normalmente melifluos se aceleran arrastrando a un momentáneo vitalismo irracional y sincopado-, relacionados con la vida nocturna, la diversión, los salones de juegos electrónicos, el consumo de estupefacientes, el karaoke,... Parece como si la narratividad sucumbiese en esos momentos a algún principio dionisiaco que hiciese saltar por los aires ese *tempo* eternal que la Coppola impone en sus películas

c) Eternalización o implosión del tiempo: Como acabamos de mencionar, todo el cine de Sofia Coppola (*Las Vírgenes Suicidas*, *Lost in translation* y *María Antonieta*) muestran un tiempo que no es histórico sino cósmico. La belleza de la imagen y de la música intenta captar el interés, substituyendo el atractivo de una trama casi mínima: la luz de las distintas estaciones, retratada metódicamente en su primera película, que apacigua el ambiente, mostrando una indiferencia natural ante la inminente y anunciada tragedia, que se masca a lo largo de todo el filme; el gigante prometeico de un Tokio insensible al drama de los habitantes de los vientres de sus rascacielos, los amables retratos de los templos budistas, iconos de una cultura milenaria, que persiste en el tiempo, inerme ante el grito de cada uno de los hombres, que se resisten inútilmente a la insignificancia de sus vidas; la Francia absolutista, el Versalles inmenso, naturalista y rutilante, la muchedumbre formalista y dieciochesca de la corte, que ahoga a la

protagonista en su afán de realización personal, condenado a la fuga de un mundo de obligaciones, compromisos y burocracias la sepultan, ensordecido su voz en el mundo. Todo esto parece situar a los protagonistas, en absoluto titanes nietzscheanos, sino frágiles y contingentes personajes, en un mundo trágico, entregado a ese eterno retorno de lo mismo, a ese tiempo eterno que estrangula el particular difuminándolo con su mera presencia. Lo mismo sucede, aunque de un modo no tan lírico, en el caso de *Mallrats*, de Kevin Smith. La mayor parte de la trama transcurre en el interior de un centro comercial, lugar privilegiado de la implosión del tiempo (Baudrillard, 1999 y Ritzer, 2000), es decir, donde éste es abolido o suspendido. En la película esto se refleja claramente en la diégesis, que, a pesar de que sabemos lo que dura –aproximadamente un día- en ningún momento se preocupa de situar la acción temporalmente, generando esto un ambiente de amoralidad que se contagia casi inmediatamente al espectador durante el visionado.

c) Las historias corales: Aunque ya hemos explicado anteriormente esta estrategia expositiva, creemos que merece aquí la pena apuntarla, ya que no deja de ser un intento de construir una forma narrativa que reflexiona de por sí sobre la incidencia de la experiencia de uno –por muy insignificante que sea- en la del resto de los hombres. De entre las películas escogidas, encajarían en esta tipología *Magnolia* y *En la ciudad*, con un resultado muy distinto en cada una de ellas. Mientras que en la primera existe una mirada cálida hacia todos y cada uno de los personajes que por ella desfilan, en la segunda se yergue la evidencia de que “el hombre es un lobo para el hombre” por muy buena persona que parezca o crea ser.

4.2.El contenido del relato

Vamos ahora a intentar mostrar la coincidencia entre el narcisismo y sus consecuencias y la fisonomía de los personajes que desfilan por los relatos que en estas películas se nos cuentan. Seguiremos el orden expositivo del segundo punto de esta comunicación.

Ya hemos dicho que, en cuanto al narcisismo, existe unanimidad entre los protagonistas de los filmes. Sin embargo, cada uno lo es según su propia idiosincrasia. Todos son sujetos emancipados, o que intentan emanciparse, sin un principio de realidad presente y encarnado. En *Réquiem por un sueño*, la figura del padre está

ausente, y Harry Goldfarb (Pared Leto) tiene una relación de amor/odio con su madre, cargada de posesividad. En *Punch-Drunk Love*, Barry Egan (Adam Sandler) es el hijo menor entre muchas hermanas mayores, que intentan controlar su destino, cosa que le ha generado un carácter compulsivo. En *Mallrats*, Brodie Bruce (Jason Lee) no parece tener padre y no le quiere presentar su madre a la novia, porque teme que aquella tenga un juicio negativo y severo sobre ella. En *Shaun of the Dead*, Shaun (Simon Pegg) no tiene padre, sólo padrastro, y no lo soporta, mientras que la madre vive constantemente pendiente de él. En *Remake* se adivina en Ernesto (Gustavo Salmerón), Fidel (Álex Brendemühl) y Víctor (Juan Navarro) una indiferencia supina o incluso odio hacia los padres.

En cuanto a las relaciones líquidas también existe unanimidad. En ninguna película de las escogidas existe una relación de pareja que no encaje dentro de esta etiqueta baumaniana. No aparece ni un solo matrimonio tradicional que funcione, en el sentido de mejorar la vida de cada uno de los cónyuges y de procurar una estabilidad en la filiación a los descendientes.

En cuanto a las pertenencias “light”, encontramos, en *Mallrats*, la de Brodie a la de los fanáticos del cómic, mundo en el que se encierra a menudo, en *Magnolia*, el club medio de autoayuda medio de donjuanes de manual que capitanea Frank T.J. Mackey (Tom Cruise), y, en *Shaun of the Dead*, la de Shaun y su amigo Ed (Nick Frost) a la extraña sub-cultura de “The Winchester”, donde ahogan sus penas “friquis” redomados.

En cuanto a la soledad y la depresión también encontramos sobrados ejemplos. En *Punch-Drunk Love*, Barry Egan es un hombre solitario hasta que encuentra a Lena Leonard (Emily Watson). En las películas de la Coppola, todos los personajes destilan una soledad descontenta que busca solucionarse sin cumplimiento total: Lux en *Las Vírgenes Suicidas*, Charlotte (Scarlett Johansson) y Bob Harris (Hill Murray) en *Lost in translation*, y la protagonista (Kirsten Dunst) en *María Antonieta*. En *Réquiem por un sueño*, se nos retratan personajes que, en última instancia, cuando la vida aprieta, no pueden esperar nada del otro, especialmente en el caso de Marion Silver (Jennifer Connelly). En *Smoking Room*, se retrata un durísimo mundo laboral, en el que la monotonía encubre un individualismo recalcitrante y enmascara la ley de la selva, en la que cada uno intenta sobrevivir con sus recursos.

En cuanto a los paraísos artificiales, podríamos dividirlos en: a) el lumínico mundo del consumo; b) video-juegos y tecnologías del entretenimiento; c) medios de comunicación; d) drogas. En cuanto al consumo, encontramos ejemplos en *Mallrats*,

que, como ya hemos contado, transcurre en casi su totalidad en un centro comercial; en *Remake*, que muestra a los centros comerciales como devoradores de la autenticidad del campo y de la vida a través de los ojos de sus personajes; en *Maria Antonieta*, donde aparecen claros anacronismos a lo largo del metraje, entre ellos unas zapatillas marca “Converse” en el inmenso zapatero de la Reina, que se pasa la vida olvidando su infelicidad comprando compulsivamente; en *Punch-Drunk Love*, donde Barry Egan es alguien que vive consagrado a descubrir fallos de marketing en las promociones de los super-mercados.

Películas donde podemos reconocer el fenómeno de las tecnologías del entretenimiento como paraísos artificiales presentes son: *Lost in translation*, donde se despliega visualmente todo el fasto tecno-comercial japonés secuencia tras secuencia, especialmente en el momento en que entramos con los personajes un impresionante salón de video-juegos; *Shaun of the Dead*, donde se percibe la dependencia que tiene el personaje principal de la consola casera de video-juegos a través de varios detalles - cuando, recién levantado, se pone casi maquinalmente a jugar, a pesar de tener que ir a trabajar, o, cuando, al acabar la película, le vemos irse al cobertizo, escondiéndose de la novia, donde tiene atado a su zombi-amigo Ed, para jugar libremente a la consola; *Remake*, donde Fidel confiesa que ya prefiere jugar a la consola que practicar el sexo; o *Mallrats*, en la que Brodie prefiere jugar a la consola de su habitación antes que hablar con su novia.

Podemos ver cómo los medios de comunicación verifican aquello de que “el medio es el mensaje” en: *Réquiem por un sueño*, en la que Sara Goldfarb (Ellen Burstyn) es una adicta a los *reality-shows*; *Remake*, donde Fidel descubre a la generación posterior a la suya, mientras pasea desnudo por el campo a las tres de la madrugada, “videando” películas “gore” y se da cuenta de que los niños que suben todavía están más majaras que él; *Shaun of the Dead*, en la que parece que el modo que tienen los personajes de relacionarse con la realidad, y, sobre todo, de enterarse de la nueva epidemia de zombis, pese a estar completamente rodeados de ellos y de sus efectos en la vida cotidiana, es a través de la caja tonta; *Lost in translation*, donde Bob y Charlotte pasan sus horas de insomnio conectados a la televisión por cable japonesa pese a que no entienden absolutamente nada, y, también, donde Bob visita, en tanto que famoso actor americano, el show del ridículo Johnny Carson japonés, donde la banalidad de lo que allí sucede podría operar de paradigma para cualquier análisis apocalíptico sobre la televisión.

Y, si nos fijamos en las drogas, también tenemos diversos ejemplos: en *Mallrats*, los omnipresentes en el cine de Smith, Jay (Jason Mewes, yonqui en la vida real) y Bob el silencioso (el mismo Kevin Smith), consumen y trafican con droga desde una amoralidad simpática e insospechada; en *Remake*, la generación hippie recuerda sus años locos con laxitud mientras que sus hijos consumen alcohol hasta aturdirse y correr desnudos por la calle como modo de diversión; en *Réquiem por un sueño*, todos los personajes son adictos a distintas drogas que les llevarán a la autodestrucción –los tres jóvenes consumen habitualmente y trafican con heroína y cocaína, mientras que Sara, la madre, intenta adelgazar mediante una severa dieta de anfetaminas prescritas por un matasanos; en *Shaun of the Dead*, también vemos que Ed es un traficante de marihuana; y en *Las Vírgenes Suicidas* y *Lost in translation*, aparecen momentos en los que se trata con normalidad el consumo de marihuana y de alcohol.

En último lugar, revisemos la presencia o no del sadomasoquismo: en *Punch-Drunk Love*, Barry tiene impulsos violentos, aunque en principio inofensivos, hacia su novia, Lena; en *Las Vírgenes suicidas*, todas las hermanas se suicidan, es decir, se autoagreden definitivamente, con métodos diversos –una salta por la ventana ensartándose en un saliente de la orfebrería de la barandilla del jardín, otra se cuelga, otra mete la cabeza en el horno, otra se encierra en el parking con el coche encendido, mientras que otra opta por envenenarse- debido a un malestar existencial del que no son capaces de desembarazarse; en *Réquiem por un sueño*, observamos cómo un mundo propiamente masoquista como el de la droga llega a su culmen en tres personajes -Sara, que somete a su anciano cuerpo a una severa dieta de anfetaminas con el fin de adelgazar, llegando hasta un crapuloso y definitivo internamiento psiquiátrico; Marion acaba vendiendo su cuerpo por una dosis a Little John (Keith David), que la obliga a prácticas sexuales humillantes; y Harry llega a sufrir una amputación de su brazo gracias a su indiferencia ante una progresiva y galopante gangrena que carcome su brazo, provocada por una reiterada e indolente venopunción-; en *Remake*, tenemos el ejemplo paradigmático de Fidel, alguien que de niño comió la mierda de López –el perro de Max (Mario Paolucci)- por una apuesta, y presencié el sexo en grupo de su madre con unos cuantos hombres, y que en la actualidad es de una pusilanimidad masoquista que resulta entre cómica y trágica.

5. La búsqueda de un relato al que pertenecer

Dicho todo esto, de esta nueva generación de cineastas creemos poder señalar lo siguiente:

a) En su mayoría, los cineastas son conscientes de que existe un problema cultural en el mundo en el que viven, que es el que intentan retratar. Cada uno lo hace a su manera y con mayor o menor profundidad. Esto nos parece interesante porque la conciencia es necesaria, aunque no suficiente, para abordar un problema. Detectamos especialmente una crítica en el metarrelato en: *Las Vírgenes Suicidas*, *Lost in translation*, *María Antonieta*, *Réquiem por un sueño*, *Magnolia*, *Shaun of the Dead*, *Remake*, y *Smoking Room*.

b) En bastantes de las filmes se señala claramente la relación con el otro como el método para salir del malestar existencial al que aboca el narcisismo. Ejemplos los tenemos en: *Las Vírgenes Suicidas*, *Lost in translation*, *María Antonieta*, *Réquiem por un sueño*, *Punch-Drunk Love*, *Magnolia*, *Mallrats*, *Memento*, *Shaun of the Dead* y *En la ciudad*. Aunque, en muchos casos, la promesa que es esa relación queda incumplida por el modo narcisista en que los personajes tienden a relacionarse fusionalmente.

c) También observamos, tanto en el trabajo de los directores, como en los personajes que protagonizan sus películas, una cierta fascinación por lo real en tanto que *acontecimiento* bello y reconciliador. Se percibe en casi todos ellos.

Dicho esto, creemos que el cine estudiado adolece de una sola carencia narrativa: la de una hipótesis de significado que permita la permanencia de la volatilidad endémica de la experiencia posmoderna. Si es verdad que el cine, como el texto, entra necesariamente en colisión con el mundo real, para rehacerlo, confirmándolo o negándolo (Ricoeur, 2006), esta nueva generación podría suponer una cierta terapia cultural en la medida en que: 1. Permaneciese alejada de las hipótesis ideológicas, dogmáticas y abstractas que caracterizaban a una gran cantidad de cineastas de la generación anterior; 2. Solucionase su inercial deslizamiento hacia el vaivén sentimental y el nihilismo sin fijación temporal posible, encontrando en la experiencia un acontecimiento que, a la vez, fuese portador de una hipótesis de significado estable capaz de unificar la ambivalencia del individuo posmoderno, y de reconciliar al individuo con el resto de individuos.

BIBLIOGRAFÍA

- Anatrella, Tony (1994) *Contra la sociedad depresiva*, Santander, Sal Terrae
- Arendt, Hannah (2003) *Entre el pasado y el futuro. Ocho ejercicios sobre la reflexión política*, Barcelona, Península
- (2004) *Los orígenes del totalitarismo*, Madrid, Taurus
- Barraycoa, Javier (2003) *Sobre el poder en la modernidad y la posmodernidad*, Barcelona, Scire
- (2005) *Tiempo muerto. Tribalismo, civilización y neotribalismo en la construcción cultural del tiempo*, Barcelona, Scire
- Baudrillard, Jean (1984) *Las estrategias fatales*, Barcelona, Anagrama
- (1999) *El sistema de los objetos*, México, S.XXI
- (2000): *Pantalla total*, Barcelona, Anagrama
- Bauman, Zygmunt (2005) *Amor líquido*, Madrid, Fondo de Cultura Económica
- Borghesi, Massimo (2005) *El sujeto ausente. Educación y escuela entre el nihilismo y la memoria*, Madrid, Encuentro
- Botturi, Francesco y Vigna, Carmelo (coord.) (2004) *Affetti e legami*, Milano, Vita e Pensiero
- Donati, Pierpaolo y Terenzi, Paolo (a cura di) (2005) *Invito a la sociologia relazionale*, Milano, FrancoAngeli
- Eco, Umberto (2004) *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Random House Mondadori
- Foucault, Michel (1997) *Las palabras y las cosas*, Madrid, Siglo XXI
- Freud, Sigmund (1999) *El malestar en la cultura*, Madrid, Alianza
- Fukuyama, Francis (1992) *El fin de la historia y el último hombre*, Barcelona, Planeta
- Girard, René (2002) *El chivo expiatorio*, Barcelona, Anagrama
- Hughes, Robert (1994) *La cultura de la queja. Trifulcas norteamericanas*, Barcelona, Anagrama
- Kapuscinski, Ryszard (2003) *Lapidarium IV*, Barcelona, Anagrama
- Lasch, Christopher (1999) *La cultura del narcisismo*, Santiago de Chile, Andrés Bello
- Levinas, Emmanuel (1993) *El tiempo y el otro*, Barcelona, Paidós
- Lipovetsky, Gilles (1994) *El crepúsculo del deber*, Barcelona, Anagrama
- Liotard, Jean-François (1984) *La condición posmoderna*, Madrid, Cátedra

Maffesoli, Michel (1997) Elogio de la razón sensible, Barcelona, Paidós

Maldonado, Tomás (1998) Crítica de la razón informática, Barcelona, Paidós

Marcuse, Herbert (2003) Eros y civilización, Barcelona, Ariel

--- (2001) El hombre unidimensional, Barcelona, Ariel

Nietzsche, Friedrich (1993) Crepúsculo de los ídolos, Madrid, Alianza

Postman, Neil (2001) Divertirse hasta morir. El discurso público en la era del “show business”, Barcelona, La Tempestad

Putnam, Robert (ed.) (2003) El declive del capital social. Un estudio internacional sobre las sociedades y el sentido comunitario, Barcelona, Círculo de Lectores

Ramonet, Ignacio (2001) La tiranía de la comunicación, Madrid, Debate

Ricoeur, Paul (2006) Del texto a la acción, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica

Risé, Claudio (2003) Il padre l'assente inaccettabile, Milano, San Paolo

Ritzer, George (2000) El encanto de un mundo desencantado, Madrid, Ariel

Rof Carballo, Juan (1997) Violencia y ternura, Madrid, Espasa-Calpe

Steiner, George (2004) Lecciones de los maestros, Madrid, Siruela

Tarkovski, Andrei (2002) Esculpir en el tiempo, Madrid, Rialp

Verdú, Vicente (2003) El estilo del mundo. La vida en el capitalismo de ficción, Barcelona, Anagrama

--- (2005) Yo y tú, objetos de lujo. El personismo: la primera revolución cultural del S.XXI, Barcelona, Debate