

# El oráculo como dispositivo narrativo

## El futuro como motor del presente

Diogo Alves Graça

Tutor: Xavier Pérez Torío

Curso 2021-2022

Trabajo de Fin de Máster de los Programas de Postgrado del Departamento de  
Comunicación

Departamento de Comunicación

Universitat Pompeu Fabra



**Resumen:**

¿De qué manera el oráculo reconfigura la estructura narrativa referencial de principio, medio y fin? Partiendo de los conceptos de configuración narrativa de Paul Ricoeur y de ilusión oracular de Clément Rosset, así como de un conjunto de obras (audiovisuales) que utilizan el dispositivo oracular en sus más variadas modalidades, la presente investigación propone una taxonomía de 3 grandes modelos de configuración oracular y sistematiza 7 propiedades filosófico-narratológicas invocadas por el oráculo como dispositivo narrativo. También presenta la miniserie *Watchmen* (2019) como estudio de caso y ejemplo paradigmático de estas 7 dinámicas argumentales activadas por el oráculo.

**Palabras clave:**

Oráculo; dispositivo narrativo; estructura; narrativa; tiempo; ficción audiovisual; *Watchmen*; televisión; cine.

**Abstract:**

How does the oracle reconfigure the referential narrative structure of beginning, middle and end? Starting from Paul Ricoeur's concepts of narrative configuration and Clément Rosset's oracular illusion, as well as from a set of (audiovisual) works that use the oracular device in its most varied modalities, the present research proposes a taxonomy of 3 major models of oracular configuration and systematizes 7 philosophical-narratological properties invoked by the oracle as a narrative device. It also presents the miniseries *Watchmen* (2019) as a case study and paradigmatic example of these 7 narrative dynamics activated by the oracle.

**Keywords:**

Oracle; narrative device; structure; narrative; time; audiovisual fiction; *Watchmen*; television; cinema.

## **Agradecimientos**

Gracias a todas y todos mis docentes que me enseñaron

Gracias a Xavi. Para siempre *mi tutor*

Gracias a mi familia de casa, que lo es todo

Gracias a mis amigas y amigos, a los que amo y que me hacen ser mejor

# Índice

I.	<b>Introducción</b>	7
1.1	Hipótesis y objetivos	10
1.2	Marco teórico y metodológico	11
1.3.1.	La configuración del tiempo en <i>Tiempo y Narración</i> , de Paul Ricoeur	11
1.3.2.	La ilusión oracular en <i>Lo real y su doble</i> , de Clément Rosset	14
II.	<b>Los 3 grandes modelos de configuración oracular</b>	18
2.1.	El oráculo singular aceptado. <i>Macbeth – Lost Highway</i>	19
2.2.	El oráculo singular rechazado. <i>Edipo Rey – Minority Report</i>	23
2.3.	El oráculo plural. Oráculo de Delfos - Serialidad contemporánea	26
III.	<b>Las 7 propiedades del oráculo. El oráculo como...</b>	30
3.1.	...detonante de la historia	30
3.2.	...catalizador de la psicología del personaje	33
3.3.	...vertebrador de la intriga	36
3.4.	...motor de conflicto. Destino vs. Libre Alberto	38
3.5.	...(re)configurador del tiempo narrativo	41
3.6.	...traductor del <i>kairós</i> al <i>khronos</i>	44
3.7.	...promotor de una clausura final	48
IV.	<b>Del mitológico/religioso al contemporáneo/científico</b>	51
V.	<b>Estudio de caso: <i>Watchmen</i> (2019)</b>	58
5.1.	El pasado <i>cómic</i> y cinematográfico de <i>Watchmen</i>	58
5.2.	Los 2 principales momentos oraculares de la miniserie	59
5.3.	Las 7 propiedades del oráculo en <i>Watchmen</i> (2019)	
	El oráculo como...	60
5.3.1	...detonante de la historia	60
5.3.2	...catalizador de la psicología del personaje	62
5.3.3	...vertebrador de la intriga	63

5.3.4	...motor de conflicto. Destino vs. Libre Alberto	.	.	.	.	.	65
5.3.5	...(re)configurador del tiempo narrativo	.	.	.	.	.	66
5.3.6	... traductor del <i>kairós</i> al <i>khronos</i>	.	.	.	.	.	67
5.3.7	...promotor de una clausura final	.	.	.	.	.	69
VI.	<b>Conclusiones</b>	.	.	.	.	.	71
VII.	<b>Referencias</b>	.	.	.	.	.	73
7.1.	Bibliografía	.	.	.	.	.	73
7.2.	Filmografía	.	.	.	.	.	76
7.3.	Obras pictóricas	.	.	.	.	.	78

*“el fenómeno fundamental del tiempo es el futuro”*

Martin Heidegger

## I. Introducción

Comencemos con un ejemplo sencillo: cuando aprendemos la gramática del mundo en la escuela primaria, aprendemos a conjugar los verbos en pasado, presente y futuro. Se nos enseña que las historias tienen un principio, un medio y un final y el tiempo se nos presenta como una entidad lineal y cronológica. Pero, ¿el tiempo tiene realmente esta configuración? ¿El pasado siempre precede al futuro?

En el libro *El orden del tiempo*, del físico e investigador Carlo Rovelli, se hace una historiografía del tiempo. Partiendo del mundo que lo pensaba como una existencia real, pasamos por un punto intermedio marcado por la teoría de la relatividad de Einstein y por el concepto de entropía - un mundo sin tiempo - y, en un último momento, se rescata el fenómeno temporal, pensándolo como un flujo plástico que no tiene una configuración física concreta, pero que, según la percepción humana, se presenta como algo lineal, vectorial y cronológico.

La respuesta de Rovelli, a pesar de tener una génesis científica muy diferente a la de Paul Ricoeur, comulga directamente con la filosofía sobre el tiempo de este último. Ambos parecen intuir que el tiempo es una existencia compleja que supera los límites de la inteligencia humana. Aunque, paradójicamente, es el ser humano quien lo lee, quien lo interpreta. Y según nuestras directrices, es algo que tiende a orientarse hacia el futuro. Nos parece evidente que las causas preceden a los efectos, que el pasado precede al futuro.

Sin embargo, la curiosidad por lo que aún no es parece ser inherente a nuestro código genético. Algo antiguo y transversal a varios puntos del planeta. El *tiempo* se nos presenta como una figura seductora y misteriosa. Una existencia tan intrigante que es el foco de interés de colectivos tan distintos como los científicos y los filósofos.

Es indiscutible que el fenómeno temporal se ha convertido en un vórtice de atención para pensadores tan dispares como Aristóteles, Isaac Newton, Albert Einstein, Edmund Husserl, Paul Ricoeur, Martin Heidegger, Georges Didi-Huberman y Giorgio Agamben.

“Desde principios de la historia de la humanidad existen el anhelo y el empeño de conocer el futuro.” (Rink, 1997: 7). Desde astrólogos, chamanes, lectores de tarot, lectores de humo de huesos, conchas de cauri, posos de café... las técnicas para acceder

a ello son múltiples y representativas del gran impulso de desvelarlo. Es decir, más que el propio tiempo, el futuro es un tema que ha perturbado a comunidades de distintos siglos y diferentes partes del globo. Sin embargo, el futuro persiste como una incógnita a la que ni filósofos, ni científicos, ni magos, escritores, guionistas... parecen tener respuesta. El futuro es un gran punto de interrogación.

Entonces, ¿qué sucede cuando este futuro, supuestamente inaccesible, se revela?

De repente, lo desconocido se convierte en conocido. Y, al no poder sustraerse lo que ya se sabe, inevitablemente, la psicología del sujeto en cuestión, su acción y la configuración de su vida – o sea, de esa historia – resultarán en una historia diferente a las organizadas linealmente. Las que se componen de un principio, un medio y un final orientados de modo cronológico. Las que no tienen el futuro fagocitado por el presente. Así surge el quid de nuestra pregunta fundamental:

¿De qué manera el oráculo reconfigura la estructura narrativa referencial de principio, medio y fin?

El arte del relato, como propugna Ricoeur, reside en la articulación del tiempo. Es a través de la narración de su vida que el ser humano le confiere sentido. Siendo la ficción audiovisual una de las artes del relato por excelencia, formulamos una teoría del tiempo articulada por el oráculo como dispositivo narrativo.

Desde el crisol de los *media studies*, que en los últimos años se han ocupado de *puzzle movies*, *complex narratives*... se fue generando un creciente interés académico, paralelo al de parte del público, hacia formas no lineales de narración. Un interés que se extendió a la esfera de la política y los estudios medioambientales, a través de discursos que anticipan un futuro catastrófico del planeta, el cambio climático, la extinción de especies... Se respira un ambiente en el que la fuerza oracular se utiliza de diversas maneras y en varios contextos, consciente o inconscientemente. Asistimos a una vibración académica, social y cultural que tiene como ingrediente principal el tiempo y el futuro (re)configurados.

En el campo de la ficción audiovisual este interés se hace más evidente con los estudios de Melissa Ames en *Time in Television Narrative* y de Toni Pape en *Figures of Time*. Pape cita a películas como *Memento* (2000), *Inception* (2010) o *Edge of Tomorrow*



(2014), y a series como *Revenge* (2011-2015), *How to Get Away with Murder* (2014-2020), *Quantico* (2015-2018) y *Big Little Lies* (2017-2019) para defender que "las narrativas de predictivas han proliferado en los últimos años". (Pape; 2019: 12)<sup>1</sup>.

Con todo, a pesar de estos acercamientos académicos a formas más complejas de narración, así como de la relevancia otorgada por el público y la crítica a este tipo de relatos, parece que se ha dejado un vacío por cubrir. Hablamos de narrativas que empiezan por el final diegéticamente. Narrativas que presentan un oráculo al principio, no para el público, sino para el personaje implicado con su propio futuro. Este tipo de historias, como es el caso de la miniserie *Watchmen* (2019), parecen no haber recibido todavía una atención consistente y organizada por parte de la comunidad científica. Por ello, nos proponemos llenar este vacío.

No se trata de narraciones proféticas, que comportan en sí la dualidad de un final apocalíptico, pero con un giro final: un mesías que lo salvará todo y cambiará el destino del mundo. Estamos hablando de un final definitivo. Las profecías presentan el final como un principio de otra cosa. Los oráculos presentan el fin como un fin en sí mismo. No un final como trampolín a otra narrativa, sino un final autoconcluyente.

Tampoco son las narraciones con *flashforwards* destinados meramente al público las que nos interesan.<sup>2</sup> Sería otro trabajo, que encontraría un terreno muy fértil planteado desde las teorías de la recepción. Pero lo que centra nuestra atención son las prolepsis que se le presentan al personaje. Lo que nos interesa es el personaje enfrentado a su futuro. Y cómo esta anticipación afecta a la estructura de una narrativa.

Estas historias iniciadas por un oráculo tienen la capacidad de unir el punto inicial y el punto final de una narrativa. Confundir el final con el principio. Convocar el futuro en el presente y hacernos reflexionar sobre si el presente realmente está antes que el futuro.

---

<sup>1</sup> Para facilitar la fluidez de la lectura, todas las citas que no estén escritas originalmente en español aparecerán a lo largo de la obra en español, con traducción propia de los autores.

<sup>2</sup> Como el episodio piloto de *Breaking Bad* (2008-2013), que comienza con una escena que reaparecerá al final del episodio. Vemos al protagonista con una pistola en un ambiente tenso, seguido de los créditos iniciales y la leyenda "Hace 3 semanas". Sólo entonces arranca la historia cronológica del episodio, que culmina con la realización del adelanto del principio.

## 1.1. Hipótesis y objetivos

Es del encuentro entre las fuerzas narrativas trabajadas por Paul Ricoeur en *Tiempo y Narración* y la noción de ilusión oracular propuesta por Clément Rosset<sup>3</sup> en *Lo real y su doble. Ensayo sobre la ilusión*, que surge la hipótesis principal de esta investigación: que el oráculo como dispositivo narrativo constituye un modelo arquetípico en el campo de la ficción audiovisual. Más: que el oráculo es un dispositivo narrativo que singulariza determinadas ficciones audiovisuales en relación a otras más clásicas y tradicionales (compuestas por un principio, un medio y un final definidos) a través de propiedades dramáticas muy concretas.

De este modo, el presente trabajo explora el mecanismo oracular con el objetivo principal de establecer una guía de estructuras subyacentes a este y de inventariar sus propiedades. El objetivo final es delimitar y definir estos modelos y características, así como comprender su formulación y modelización a través de distintos ejemplos – obras (sobre todo) audiovisuales.

Así, el diseño de nuestra investigación pasa por localizar 3 grandes modelos oraculares, en un primer momento. Presentar una teoría original compuesta por 7 propiedades evocadas por el oráculo como dispositivo narrativo, en un segundo momento. Y, por último, rematar con un caso de estudio: la miniserie *Watchmen* (2019). Pretendemos de este modo acercarnos a la, intuimos, potente génesis dramática que supone el oráculo cuando se aplica a la estructuración de una obra audiovisual.

En la primera parte, distinguiremos los tres grandes modelos de configuración oracular: singular aceptado, singular rechazado y plural; asociando a cada uno de estos bloques dos ejemplos paradigmáticos como referentes capitales.

En un segundo momento, formularemos una teoría que presenta 7 propiedades convocadas por el oráculo como dispositivo narrativo. Siete fuerzas narrativas invocadas por él. Hablamos del oráculo como: 1) ...detonante da história; 2) ...catalizador de la psicología del personaje; 3) ...vertebrador de la intriga; 4) ...motor de conflicto. Destino vs. Alberto Livre; 5) ...(re)configurador de tempo narrativo; 6) ...traductor del *kairós* al *khronos* y 7) ...promotor de una clausura final.

---

<sup>3</sup> Clément Rosset (1939-2018) fue un filósofo francés con más de 40 libros publicados en torno a ideas como la idiotez, la lógica del mal, el principio de crueldad y la ilusión.

Finalmente, presentaremos un estudio de caso que pretende corroborar la propuesta teórica que planteamos con esta investigación. Para ello, hemos seleccionado la miniserie *Watchmen* (2019) de la cadena de televisión estadounidense HBO. Porque es un objeto de estudio reciente, de gran interés académico y aún poco explorado, y por su capacidad singular para corroborar la taxonomía y las propiedades mencionadas en los párrafos anteriores.

Aunque la miniserie *Watchmen* nos sirva como una especie de llave maestra que lo encierra todo, trabajamos con un corpus de trabajo abierto. Un corpus que convoca la mitología griega, obras teatrales, literatura de ficción, películas, series de televisión, cómics y, ocasionalmente, obras pictóricas. Todas ellas expresiones artísticas que tienen una fuerte herencia narrativa. De este corpus podemos destacar textos dramáticos como *Edipo Rey* y *Macbeth*, películas como *Lost Highway* y *Minority Report*, series como *FlashForward* y *Foundation*, narraciones como *El crimen del Lord Arthur Savile* y cómics como *Civil War II* o el *Watchmen* original.

En resumen, promovemos un recorrido que se inicia con el establecimiento de una base filosófica útil e imprescindible para la comprensión de este proyecto, seguida de una categorización de tres grandes configuraciones oraculares, la explicitación de 7 propiedades generadas por la narrativa oracular y un estudio de caso que se proyecta como una confirmación final de nuestro emprendimiento filosófico y narratológico.

## **1.2. Marco teórico y metodológico**

Con un gran pie en la hermenéutica narratológica de Paul Ricoeur y otro en la filosofía de Clément Rosset, este trabajo de investigación convoca otras disciplinas como los *film studies*, los *media studies* y la mecánica cuántica como materias auxiliares. Básicamente, convocamos disciplinas que, en su génesis, o en algún momento de su práctica, reflexionan sobre la compleja noción del tiempo, para elaborar un análisis de contenido funcional y comparativo.

También cabe mencionar el trabajo realizado en los libros *Time in Television Narrative*, de Melissa Ames, y *Figures of Time*, de Toni Pape, que exploran las configuraciones temporales específicamente en el ámbito del relato audiovisual norteamericano. Además

de las teorías sobre el tiempo de Einstein y de físicos como Carlos Rovelli, las pautas argumentales exploradas por Xavier Pérez y Jordi Balló en *La semilla inmortal y El mundo, un escenario*, el estructuralismo de Vladimir Propp, las técnicas de guionización de Robert McKee y Syd Field, las notas narrativas de David Bordwell en *La narración en el cine de ficción*, las consideraciones de Glòria Salvadó y Fran Benavente sobre la noción de destino en el artículo "La imagen-laberinto en la ficción televisiva norteamericana contemporánea. Series de tiempo y mundos virtuales", así como las de María Augusta Babo en "Consideraciones sobre la máquina narrativa" se incorporarán al discurso de las páginas siguientes siempre que sea oportuno, de forma orgánica y quirúrgica. Bajo una hipotética lógica heliocéntrica, Ricoeur y Rosset son el sol de esta investigación y las demás lecturas son masas espaciales que orbitan a su alrededor. No obstante, salvaguardando el protagonismo señalado, en esta constelación cada uno de los astros es necesario y fundamental para que todo se mantenga a flote.

### **1.2.1. La configuración del tiempo en *Tiempo y Narración*, de Paul Ricoeur**

Entre 1983 y 1985 Paul Ricoeur publicó cada año un nuevo volumen de su gran proyecto *Tiempo y Narración*. Partiendo de la teoría de la intriga explicitada en la *Poética* de Aristóteles y de la teoría del tiempo elaborada en las *Confesiones* de San Agustín, Paul Ricoeur desarrolla en un total de 3 tomos una teoría que pretende, según sus propias palabras "considerar la narrativa como la guardiana del tiempo" (1985: 417).

A lo largo de los tres volúmenes, Ricoeur se sirve de disciplinas como la fenomenología y la historiografía para defender que "el relato, la trama narrativa, (es) el medio privilegiado para esclarecer la experiencia temporal inherente a la ontología del ser-en-el-mundo". (Ricoeur; 1983: 26).

En el primer volumen, la tesis es que "la narratividad determina, articula y clarifica la experiencia temporal" (Ricoeur; 1983: 26), es decir, que es la máquina narrativa la que hace del tiempo una experiencia inteligible para el ser humano. El tiempo sólo se torna accesible y comprensible a través de la narración. En un trayecto que disecciona en dos grandes bloques las consideraciones de Agostinho y Aristóteles, se convocan también las nociones de Martin Heidegger, Robert Jauss, Edmund Husserl y Vladimir Propp,

creando así un mapa de conceptos y consideraciones multidisciplinares que delimitan la intriga como una operación mediadora entre el tiempo y la narrativa.

Para sostener su tesis de este primer volumen, el filósofo señala tres grandes justificaciones. En primer lugar, defiende que la intriga articula lo que son acontecimientos o eventos singulares para constituir una historia como un todo. Luego, apunta que la intriga articula existencias tan heterogéneas como la acción, los personajes, las estructuras, las reflexiones... Y, por último, argumenta que la intriga organiza el relato temporalmente, sus principios, medios y finales.

En el segundo volumen, el filósofo se dedica a poner a prueba su tesis propuesta en el volumen I en el ámbito específico de la ficción narrativa. Explorando las tensiones del tiempo narrativo, no sólo en el contexto de la teoría aristotélica (que partía de la tragedia, la comedia y la epopeya como ejemplos guía), entran en este menú otros géneros como la novela moderna. Su objetivo es profundizar y enriquecer la noción de configuración narrativa a otros contextos narrativos. A partir de esta ampliación, también florecen las reflexiones sobre el carácter teleológico de las narrativas, así como una relectura de la *Morfología del cuento* de Propp y de la *Lógica de los posibles narrativos* de Claude Bremond.

En el último volumen de esta trilogía, Ricoeur profundiza en sus consideraciones sobre el tiempo narrado, explorando la poética y las aporías de la temporalidad a partir de un punto de vista filosófico.

Desde un ángulo más estrecho, nos interesa un concepto central y transversal a los tres tomos: el concepto de síntesis de lo heterogéneo, también llamado configuración narrativa. Según Ricoeur, "este acto configurativo consiste en considerar conjuntamente las acciones de detalle o lo que llamamos los incidentes de la historia; de esta diversidad de acontecimientos, se extrae la unidad de una totalidad temporal" (1983: 104). Esta categoría "impone a la secuencia indefinida de incidentes 'el sentido del punto final'", permite "leer el final en el principio y el principio en el final".

También nos interesa una reflexión que Paul Ricoeur parece intuir, pero a la que no da especial cuerpo ni atención, cuando nombra el argumento de la profecía y destaca los momentos en los que "predecimos acontecimientos que ocurren tal y como los habíamos anticipado (1983: 26). Afirma además que "es gracias a una expectativa

presente que las cosas futuras se nos presentan como por venir". Volveremos a esta idea en la parte III de nuestro trabajo, cuando especifiquemos las propiedades que subyacen a las historias oraculares.

De manera holística, con los tres tomos de *Tiempo y Narración*, Ricoeur demuestra irrefutablemente que la temporalidad desempeña un papel determinante en la experiencia humana. Más aún: que este papel sólo se cumple gracias a la facultad humana de articulación del tiempo en narrativa. *La narrativa es el lenguaje que nos permite leer el tiempo.*

### **1.2.2. La ilusión oracular en *Lo real y su doble*, de Clément Rosset**

En 1976, el filósofo francés Clément Rosset publicó *Lo real y su doble. Ensayo sobre la ilusión*, un ensayo que tiene como origen de su reflexión la tragedia *Edipo Rey*, una de las obras (teatrales) fundamentales de esta investigación. Hablar de oráculos sin hablar de *Edipo Rey* es lo mismo que hablar de la evolución de las especies sin hablar de Darwin.

En este ensayo, el filósofo defiende que el ser humano, ante una realidad difícil e incómoda, tiende a huir de esa confrontación, aunque siempre acaba siendo atrapado por dicha realidad. *Nadie puede escapar de su destino*. Esta es la tesis central de Rosset. En este sentido, el filósofo elabora una teoría de la ilusión (como mecanismo de huida de la realidad/destino) basada en tres grandes tipos de ilusión: la oracular, la metafísica y la psicológica. Centraremos nuestra atención en el primero, que comunica más íntimamente con el núcleo de nuestro objeto de estudio.

Según Rosset “El iluso convierte (...) el hecho único que percibe en dos hechos” (2015: 19). Es decir, lo que Rosset parece captar con precisión sobre el funcionamiento oracular es que este anuncia un acontecimiento con antelación para que el sujeto crea que es capaz de anticiparse y eventualmente cambiar su destino. Sin embargo, como él mismo aboga “no se puede haber tenido una impresión (una sensación) de algo que *no* ha ocurrido aún. La ilusión del doble – aquí, la ilusión oracular – consiste justamente en esa «impresión» de haber visto por adelantado «otra cosa» que lo que ocurrirá *realmente*. La ilusión es en efecto evidente: ¿qué se ha visto antes de que el evento

ocurriese? Nada. Pero se tiene la impresión de haber visto, y haber querido evitar, «algo». ¿Qué es ese «algo»? Al no haberse visto nada (al no tenerse impresión ni sensación del futuro), no es posible responder a la última pregunta. El evento «alternativo» no ha sido siquiera imaginado.” (2015: 28)

El resultado de esta operación mental es que la atención del iluso se fija (ya sea por creencia o por oposición) en una realidad futura que no admite alternativas: “La víctima intenta huir de la realidad creyendo que esta ocurrirá «de cierta manera», siempre «otra» o «diferente» de la que ocurre, sin poder pensar realmente *cuál* es dicha manera” (Rosset; 2015: 35).

Citando a *Edipo Rey*<sup>4</sup>, Rosset apunta que, para escapar del fatídico destino que le fue comunicado y salvar a sus padres de un final aterrador, el protagonista huye de donde vive, iniciando una jornada que culmina con la realización de lo oracularmente previsto. Es decir, tratando de escapar de sus padres (adoptivos), Edipo concretiza lo anticipado con sus progenitores biológicos. Una prueba absoluta de que: “quien se esfuerza por impedir el evento temido se vuelve el artesano de su propia perdición” (Rosset; 2015: 25).

Esto se verifica en muchos relatos audiovisuales contemporáneos. Vamos a tomar como ejemplo el episodio 17 de la serie *FlashForward* (2009-2010)<sup>5</sup>, a la que nos referimos con más detalle en el apartado 2.3 En él aparece el cuadro "Edipo y la Esfinge" de Jean-Auguste Dominique Ingres:

---

<sup>4</sup> Para corroborar su tesis, Clément Rosset cita otras tres historias/fábulas que utilizan el mecanismo oracular como elemento estructural de su *storytelling*: *El hijo y el león pintado*, una fábula de Esopo (a la que regresaremos con más detalle en el capítulo 3.4.); la historia de Segismundo en *La vida es un sueño* de Calderón de la Barca y *Esta noche en Samarcanda*, un cuento árabe de Jacques Deval.

<sup>5</sup> En 2009, Brannon Braga y David S. Goyer adaptaron el libro de ciencia ficción “FlashForward” de Robert J. Sawyer para el universo televisivo, creando una serie donde ocurre un gran apagón y la población mundial se duerme por 2 minutos e 17 segundos. En ese intervalo de tiempo, cada personaje antevé su futuro dentro de 6 meses. Así, la narrativa de la serie está basada en dos grandes vectores de historia: la individual de cada personaje, asociada a su *flashforward* único y personal; y la investigación del FBI para descubrir quien provocó este evento y como pueden impedir que se repita.



**Figura 1.** Edipo y la Esfinge (Jean-Auguste-Dominique Ingres, 1808)

La referencia podría funcionar simplemente como un *easter egg* para el público más atento, pero el guion va más allá y la obra asume un papel estructural para el desarrollo argumental de ese episodio. Es el nombre del cuadro que conduce al protagonista al cautiverio de su amigo Demetri Noh (John Cho) y que, en última instancia, le salva la vida. ¿Cómo? Cuando el protagonista Frank Benford (Joseph Fiennes) intenta encontrar su mejor amigo para salvarle la vida, se ve delante de los últimos destinos GPS del secuestrador de Demetri y uno de ellos es: "Calle *Ingres* 423". Nada menos que el nombre del pintor del cuadro. Inmediatamente, el protagonista conecta los puntos e interpreta el cuadro de Edipo enviado por el secuestrador como una pista sobre el paradero de Demetri.

Pero más que un *macguffin* del guion, como menciona Melissa Ames, en este episodio "la mención a Edipo apunta a decisiones que en última instancia conducen a la muerte" (2012: 120). Por otras palabras, la referencia a Edipo subraya la premisa de toda la



temporada y de este episodio en particular. Según la premonición de otro personaje, sería al final de este episodio cuando Demetri debía morir, por la pistola y la mano de su mejor amigo, el protagonista Mark y lo que el cuadro subraya, tanto en su primera aparición como en su reverberación a través del GPS, es que, al tratar de evitar el destino, lo que Mark puede estar haciendo es precisamente provocarlo. Mark puede estar siendo Edipo tornándose agente de su propia concretización al intentar contrariar el destino. De hecho, el episodio 17 termina con Mark con su pistola en sus manos, apuntando a Demetri (atrapado por un sistema casi imposible de desentrañar), todo tal cual como previsto.

Es decir, en el episodio 17, los creadores señalan la inspiración obvia en la tragedia de Sófocles, rescatando para el centro de la narrativa la génesis de *FlashForward* y de otras narrativas oraculares en general: la inevitabilidad del destino.

Rosset afirma que “la profecía simplemente anuncia, en suma, el desafortunado gesto empleado para esquivar. Esta estructura irónica, o, más precisamente, elíptica, de la realización de los oráculos es bastante frecuente e incluso constituye uno de los temas favoritos de la literatura oracular.” (2015: 26-27)<sup>6</sup>. Será a partir de la idea de estructura elíptica apuntada por Rosset que abriremos otra luz sobre la configuración narrativa aportada por un oráculo. La de un movimiento teleológico: la trayectoria argumental de un protagonista que va, pero vuelve al mismo sitio de partida. *El oráculo funciona como un boomerang narrativo.*

---

<sup>6</sup> A diferencia de nosotros, Rosset no hace una diferenciación consciente entre ‘profecía’ y ‘oráculo’, los utiliza casi como sinónimos.

## II. Los tres grandes modelos de configuración oracular

En *Lo real y su doble*, Clément Rosset ensaya el funcionamiento del oráculo pero, además de no citar ningún ejemplo audiovisual, sus consideraciones no están organizadas de forma tripartita. El investigador francés analiza un amplio modelo oracular, con ejemplos variados, pero sin terminar de diferenciarlos de forma sistematizada. Al identificar esta laguna, nos comprometimos a proponer una categorización original que distinga los diversos modelos de configuración oracular, por lo que la taxonomía que se detalla en los capítulos 2.1, 2.2 y 2.3 de esta investigación es de nuestra autoría.

Esta clasificación se fundamenta en la lectura de obras de ficción, el visionado de obras audiovisuales y su posterior comparación. A partir de estos objetos de estudio, confrontamos sus estructuras y mecanismos narrativos, así como las pautas de comportamiento de los personajes y, articulando estas dos dimensiones, comenzó a hacerse evidente la emergencia de dos grandes masas argumentales oraculares. Una en la que un protagonista se veía afectado por un oráculo y toda la acción se estructuraba a partir de ese hecho singular; y otra que presentaba múltiples oráculos como elementos destabilizadores de varios personajes. Inmediatamente, se trazaron dos grandes grupos.

Tras este análisis de estructuras dramáticas, también empezó a hacerse evidente que, dentro del primer grupo, los relatos analizados tendían a dos grandes tipos de comportamiento diferenciados: personajes que creían en el oráculo y personajes que no creían o creían que podían cambiarlo. Una vez hecha la distinción entre estos dos modos de reacción, también nos dimos cuenta de que la orientación otorgada a la historia tras cada una de estas reacciones también obedecía dos tipos distintos de intriga. De este modo, uno de estos grandes grupos se subdividió en dos y acabamos estabilizando nuestra propuesta con tres grandes modelos.

Una vez estabilizada esta propuesta tripartita, repasamos todas las obras analizadas a través de los prismáticos de esta nueva taxonomía e, inevitablemente, todas las obras terminaron encuadrándose en uno de los tres grandes modelos que distinguiremos y describiremos con más detalle en las próximas páginas.

## 2.1 El oráculo singular aceptado. *Macbeth* – *Lost Highway*

¿Qué sucede cuando en un universo narrativo no hay un manantial de oráculos, sino sólo uno en el que el protagonista cree? Esta es la preocupación que subyace al primero de los tres modelos que describimos.

El modelo de oráculo singular aceptado está caracterizado por el hecho de que 1) el protagonista afectado cree en la predicción y 2) típicamente emprende una trama marcada por una ambición con trazos de obsesión.

En este sentido, se hace imperativo destacar a *Macbeth* como objeto clave. Es una obra teatral que presenta un universo narrativo en el que 1) el protagonista cree en lo que se le dice y 2) emprende una trama paranoica marcada por la ambición y la sangre. Además, es una obra señalada como génesis de otras tantas historias que siguen esta premisa; tal y como plantean Xavier Pérez y Jordi Balló en *La Semilla Inmortal: los argumentos universales en el cine*, en el capítulo “El ansia de poder. Macbeth.”

Como indica Gordillo Álvarez, la adaptación de “la tragedia de Shakespeare ha seguido caminos diversos: la fidelidad al texto original, la modernización del mismo o el cambio de registro genérico – hacia la comedia o el cine de gánsteres – son algunos de ellos. Por otro lado, la herencia que los personajes de la obra shakesperiana dejan en el universo filmico va mucho más allá de las adaptaciones más o menos declaradas.” (2007: 187)

Nuestro trabajo no consiste en hacer una historigrafía de las adaptaciones literales de *Macbeth*, como las de Orson Welles (1948), o Roman Polanski (1971). Hablamos, de forma más holística, de relatos que obedecen, de forma más o menos rigurosa, a los dos rasgos que caracterizan el modelo oracular singular aceptado. Y que, cuando puestos en diálogo unos con otros, la idea de obra fundacional se disuelve, generando una especie de red dramática o masa argumental transversal a todos.

En este sentido, empecemos por centrar nuestra atención en el caso paradigmático de *Scarface* (1932). Una película cuyo protagonista “ha sido víctima, al igual que Macbeth, de una engañosa profecía: el anuncio que se ilumina cada noche delante de su casa, con las palabras THE WORLD IS YOURS. (...) La conciencia supersticiosa de que su destino está escrito en las estrellas le lleva a bañar de sangre una trayectoria ascendente que ha de convertirlo en tiránico rey de su comunidad: la gran familia de la mafia” (1995: 213).” (Álvarez; 2007: 199). Lo mismo ocurre en el *remake* protagonizado por

Al Pacino, en 1983. El anuncio, ahora en forma de dirigible, también utiliza la frase “The Word is yours”, animando al ambicioso protagonista, respaldado por el supuestamente incuestionable oráculo, a matar más, resultado de su obsesión por el poder y por el dinero. El presunto mensaje divino, celestial y etéreo (tema al que volveremos más adelante con más detalle, en el capítulo IV) atrae y falsea una promesa de futuro que convierte al protagonista de cualquiera de estas dos versiones en un auténtico Macbeth, un iluso, según la concepción de Rosset.

En el caso de *Scarface* (1983), la primera parte de la película puede interpretarse casi como un prólogo, una historia de fondo del protagonista hasta el verdadero comienzo de su historia: cuando el dirigible pasa e impulsa la segunda parte de la película. Es el oráculo que desencadena la sensación de invencibilidad del protagonista, retornando, irónicamente, en la última escena - como buen oráculo - en un *travelling* de cámara que evidencia la verdadera jerarquía.

Por encima de la vida del protagonista:



**Figura 2.** El cuerpo muerto de Tony Montana en *Scarface* (De Palma, 1983)

... está el poder soberano del oráculo:



**Figura 3.** La fuerza oracular por encima de Tony Montana *Scarface* (De Palma, 1983)

En un tono muy diferente, pero dentro de la misma categoría oracular, en el relato *El Crimen del Lord Arthur Savile*, de Oscar Wilde, el protagonista se ve afectado por una anticipación leída en sus manos, se cree la anticipación y la hace realidad. Lady Windermere, su amiga, predice que "todos deberíamos hacernos leer las manos una vez al mes, para saber qué debemos evitar. Evidentemente, acabamos haciéndolo de todos modos, pero es estupendo estar prevenido" antes de presentar al protagonista a un quiromántico, quien le va a predecir un asesinato... que el Lord Arthur lleva a cabo.

El mecanismo que opera sobre Lord Savile (al igual que Macbeth y las múltiples versiones del Scarface), cuando se anticipa la sangre en sus manos, desacredita y repele la idea de una alternativa. Le(s) parece obvio que tendrá(n) que matar. El

cuestionamiento deja de ser un elemento de la ecuación y se formula una operación matemática simple, unidireccional y con una sola solución: "El matrimonio tendría que ser aplazado, a toda costa. (...) era plenamente consciente de que no tenía derecho a casarse hasta haber cometido el crimen". (Wilde; 2008: 37)

Este tipo de oráculo singular crea, pues, una trampa que reduce el horizonte mental del personaje a un solo paisaje. Un paisaje que es obsesivo porque no permite la creación de alternativas reales.

La obsesión está íntimamente relacionada con este lugar de singularidad: "Lo único, lo real, el evento, poseen luego la extraordinaria cualidad de ser de alguna manera lo *otro de nada*, de aparecer como el doble de «otra» realidad que se desvanece perpetuamente en el umbral de toda realización" (Rosset: 2015; 41).

Repasemos ahora un último ejemplo que rima con el *Macbeth* original y que explica esta dinámica psicológica con especial rigor. La de una psique que se focaliza en una sola forma de pensar, una sola carretera psicológica... que es una *carretera perdida*.

Todavía aludiendo al estudio de Bergson, Rosset cita a alguien que describe un sentimiento de dualidad de personalidad acompañado de una conciencia latente de que en realidad es una misma persona, destacando que este "sentimiento de desdoblamiento solo existe en la sensación; las dos personas forman una sola desde el punto de vista material." (2015: 40). Un caso extremo de lo que clínicamente se denomina 'fuga psicógena', el trastorno que afecta al protagonista de *Lost Highway*.

Como afirman Xavier Pérez y Jordi Balló, "el protagonista escindido del filme de David Lynch *Carretera Perdida (Lost Highway, 1996)* se precipita por un onírico viaje hacia el cambio de personalidad, para olvidar que ha asesinado a su esposa." (2005: 146) Esta dualidad se exterioriza, siguen: "con el literal desdoblamiento del personaje protagonista en dos actores."

*Lost Highway* arranca con un oráculo muy claro: "Dick Laurent is dead." anunciado por Mystery Man (Robert Blake) a través del interfono de la casa del protagonista Fred Madison (Bill Pullman). Exactamente la misma frase con la que termina la película. "Dick Laurent is dead." Un *full circle* oracular. Un futuro conectado al pasado.

La película comienza con este mensaje que Fred escucha desde el interior de su casa. Cuando alguien llama al timbre, Fred pulsa el botón de "escuchar" del interfono y oye lo

que la figura fantasmal del Mystery Man, en el exterior, tiene que decirle. Es en ese mismo momento cuando la semilla oracular se planta en su cabeza. La anticipación de la muerte de Dick Laurent (Robert Loggia) es lo que desencadena su trayectoria obsesiva y paranoica.

Aunque Fred literalmente desarrolle una fuga disociativa y experimente su vida en el cuerpo de otro ser humano (Balthazar Getty), esta anticipación, previa al asesinato efectivo de Dick, es tan potente que genera un efecto de no retorno en el que el protagonista Fred se ve atrapado. Él empieza a encontrarse con esta figura oracular fantasmal en fiestas, empieza a vislumbrarla en el rostro de su propia esposa... este futuro se le clava en la mente y no lo suelta hasta que consuma el asesinato de Dick Laurent, al final de la película, como estaba previsto.

*Lost Highway* presenta un oráculo singular que 1) no permite al protagonista sustanciar un camino realmente alternativo (pues a pesar de la huida psicógena, Fred Madison mata a Dick Laurent), lanzando así al protagonista a 2) una trama paranoica y obsesiva que culmina con sangre macbethiana en sus manos.

## **2.2 El oráculo singular rechazado. *Edipo Rey - Minority Report***

Este es un modelo que se caracteriza por proveer narrativas en las cuales 1) típicamente el protagonista afectado rechaza dicho futuro y 2) emprende una lucha contra el tiempo tratando de escapar de su destino.

A diferencia del modelo anterior, el protagonista canónico de este modelo apuesta por el libre albedrío. Es decir, el protagonista cree que es efectivamente posible escapar de su propio destino y construir otro. Pero, al escapar de lo que está premeditado para él, este individuo se convierte en víctima de su propia intención.

Así ocurre con Edipo, que resume su propio destino, diegéticamente, así: “estaba fijado que yo tendría que unirme a mi madre y que traería al mundo una descendencia insoportable de ver para los hombres y que yo sería asesino del padre que me había engendrado” (Sófocles; 2014: 115, v.792-794) Desde un universo griego en el que la consulta de oráculos era relativamente frecuente, Edipo se convierte en un ejemplo de alguien que, tratando de escapar de su futuro, se convierte en un agente activo de esa

realidad venidera. “Al abandonar Corinto, Edipo va al encuentro de sus verdaderos padres” (Rosset; 2005: 31).

Se han realizado varias adaptaciones audiovisuales de *Edipo Rey*, como las de Tyrone Guthrie (1957), Pier Pasolini (1967) y Philip Savile (1968), pero, como se ha señalado en el apartado 2.1, nuestro objeto de estudio no es edificar tal historiografía. Nos interesan más las narraciones que poseen las características de este modelo edípico, pero que conservan cierta diversidad argumental. Este es un modelo que, al igual que los otros dos, se reconfigura y renueva: la llamada ficción cuántica. Nos interesan sobre todo las matrices y los matices que se esconden tras el ejemplo capital de Edipo y que pueden observarse, por ejemplo, en *12 Monkeys* (1995)<sup>7</sup>, que deriva de un cortometraje – *La Jetée* (1962) – y que a su vez originó una serie con el mismo nombre.

Por ahora, centrémonos en *12 Monkeys* – la película – que se abre con el oráculo “5 millones de personas morirán a causa de un virus mortal en 1997”, seguido de los créditos y la visión del protagonista de una muerte en el aeropuerto asociada a la difusión de este virus. Sin sorpresas, este es el oráculo con el que comienza... y termina la película. Como dicen Xavier Pérez y Jordi Balló, “*Doce monos* (...) pone sobre la mesa la inexorabilidad del destino en la más pura tradición helénica, la imposibilidad de cambiar lo que está escrito, o, más paradójico, la tendencia inconsciente a cumplir el mandato del destino cuando se interviene para evitarlo.” (2015: 146). Es decir, 1) el protagonista James Coles rechaza este oráculo singular y 2) entra en una lucha contra el tiempo con la ayuda de la doctora Katheryn Raily (Madelein Stowe), para evitarlo.

De la misma manera que Edipo trató de evitar el parricidio y el incesto previstos, el personaje interpretado por Bruce Willis intenta evitar la propagación del virus. Sólo que, al hacerlo, termina siendo él quien le da al villano la idea de liberar este virus, y también es él quien termina revelando su secreta ubicación... un claro ejemplo de lo que señala Rosset: “Si ocurre que uno sea advertido de antemano (...) y que luego uno se sienta teóricamente capaz de evitarlo, el destino responderá empleando un ardid que burlará el esfuerzo de precaución.” (Rosset; 2015: 25). El protagonista lucha con todas sus fuerzas contra el tiempo, pero el destino gana el pulso.

---

<sup>7</sup> Volveremos a esta película en la página 47, a propósito de la definición del oráculo como dispositivo (re)configurador del tiempo narrativo.



Casi al final, todavía luchando contra su destino, el protagonista parece, sin embargo, empezar a ser consciente de las consecuencias de conocer el futuro cuando dice “Quiero que el futuro sea desconocido.” (01:37:30). La propia película plantea incluso un discurso paralelo sobre la cuestión del destino, aludiendo al complejo de Casandra a partir de Kathryn Raily, una psiquiatra e investigadora que publica un libro sobre el complejo de Casandra, un concepto que alude al personaje mitológico en el que nadie confiaba, a pesar de sus genuinos poderes premonitorios. Es decir, es una película que, más que activar este modelo, utiliza los diálogos y el metalenguaje para señalar que lo utiliza con conciencia.

Como no es de extrañar, el protagonista se muere al final, autovalidando su destino, y las últimas frases proferidas son “Los próximos en peligro somos nosotros... los seres humanos.”, al cual el científico dispuesto a acabar con el mundo, con el virus en su mochila, responde “Creo que tienes razón.”

Al igual que *12 Monkeys*, *Minority Report* nace de la adaptación de una obra preexistente y es, a la vez, la génesis de una adaptación televisiva. *Minority Report* es una novela, una película y una serie televisiva. Tres propuestas narrativas con características particulares de sus propios formatos, pero que comparten las características matrices de *Edipo Rey*, de *12 Monkeys*, del relato oracular singular rechazado. Todos tienen protagonistas que no creen en lo que está previsto para ellos y luchan contra la fuerza del destino, como se pone de manifiesto en esta declaración del protagonista de la novela: "Voy a salir. (...) Mientras aún hay tiempo". (Dick; 2008: 5)

La película *Minority Report* presenta una empresa de predicción de crímenes como escenario principal y comienza justamente con las tres entidades fundamentales para esta precognición – los *precogs* — presagiando que el protagonista – agente principal de esta empresa – matará a otro hombre. El protocolo de la empresa dicta que, en consecuencia, debe ser detenido por el delito. Pero él niega que esto ocurrirá y trata de escapar. Le parece demasiado inconcebible que esta sea su realidad. Psicológicamente, se produce la ya citada dinámica del doble.

Rosset dice que existe “una relación muy profunda entre el pensamiento oracular y el fantasma de la duplicación” y, citando “El recuerdo del presente y el falso reconocimiento” de Bergson, defiende que la lógica del doble oracular es en realidad la lógica del uno. El personaje cree que es capaz de trazar un camino alternativo al

previsto, pero acaba dando fuerza a lo que se ha anticipado. El sujeto edípico anticipa sus propios movimientos, sus acciones para llegar al punto X, y no elabora alternativas, resultando así en un camino unico *inevitable*. “Las cosas suceden *como si* uno se desdoblara, sin que, no obstante, uno se desdoble efectivamente.” (Rosset; 2015: 40). Para el filósofo, “toda duplicación supone un original y una copia, y cabe preguntar cuál de los dos, el «otro evento» y el evento real, es el modelo y cuál es el doble. Entonces se descubre que el «otro evento» no es verdaderamente el doble del original. Más bien al revés: el evento real es el que aparece como doble del «otro evento». De modo que el evento real es el que, finalmente, es «el otro»: el otro es este real, o sea, el doble de otro real que sería por su parte lo real mismo, pero que siempre escapa y del que nunca podrá decir ni saber nada. (2015: 41).

Cuando Edipo “se golpeó con ellos las cuencas de los ojos” (Sófocles; 2014: 139 v.1270), el rechazo de lo real es tal que hay una voluntad visceral de ‘*desver*’ la realidad. En *Minority Report*, John Anderson también se somete a una operación para cambiar sus ojos, intentando cambiar su pasado y, en consecuencia, su futuro. Pero “no hay escapatoria – no hay doble: eso es lo que enunciaba el oráculo por adelantado, y con razón. «No se escapa al destino» significa sencillamente que no se escapa a lo real.” (Rosset; 2015: 46), por mucho que se corra contra el tiempo o se arranquen los ojos.

Edipo, James Cole y John Anderson responden, pues, a este modelo de “quien se esfuerza por impedir el evento temido se vuelve el artesano de su propia perdición” (Rosset; 2015: 25). En otros casos, sin embargo, el dispositivo oracular se expandirá a su mayor amplitud.

### **2.3 El oráculo plural. Oráculo de Delfos - Serialidad contemporánea**

El modelo plural será el exponente máximo del oráculo. Es donde el dispositivo se activa de forma casi infinita o, como mínimo, múltiple. Hablamos de un modelo que se caracteriza por 1) situarse en un universo en el que varios personajes se ven afectados por diferentes oráculos y por 2) proporcionar una amplia gama de reacciones y, por tanto, una diversidad de líneas narrativas. El oráculo plural sirve con especial éxito a las necesidades de las narrativas seriales.

En cierto modo, la serialidad televisiva contemporánea que hace uso de este modelo replica lo que ocurría con el oráculo de Delfos. Ambas máquinas generan varios futuros. Una especie de *slot machine* de historias. Citando a Bloom, Manuel Garin afirma que “La estructura narrativa de las series oscila entre el fractal y el vector. Por un lado, presenta siempre una «regla especial de auto-contenerse» a la manera del rondó, por otro, se abre al desarrollo inter-episódico de tramas y arcos de personaje, al telos, un vector dramático” (2017: 217). Lo que el oráculo permite es precisamente la garantía de estas dos fuerzas.

Sobre la serie *Flashforward*, Toni Pape afirma: "Toda la historia (...) parece haber sido provocada por su final determinado y anunciado". (2019: 133). Pero no es el único caso, como afirma Moussoutzanis: “La última década ha sido testigo de la aparición de una cantidad de series de televisión de ciencia ficción estadounidenses que han demostrado una creciente experimentación con la temporalidad, como *Lost*, *FlashForward*, *Alias*, *24*, *Fringe* y *The Sarah Connor Chronicles*, entre otros.” (2012: 97)

Los propios *12 Monkeys* y *Minority Report*, referentes de los puntos 2.1. e 2.2., fueron extendidos al contexto serial con 1 temporada de 10 episodios y 4 temporadas con 47 episodios en total, correspondientemente, multiplicando el recurso oracular a lo largo de su extensión de forma similar al mecanismo aplicado a *That's So Raven* y a su *spin-off* *Raven's Home*, que ya cuenta con más de 90 episodios, y *Ghost Whisper*, que terminó con 5 temporadas y 107 episodios en total.

Estas máquinas seriales juegan con la dinámica oracular de que el personaje intenta huir de la realidad pensando que esta ocurrirá de determinada manera (amnteniendo siempre un margen de incertidumbre) y distribuyen por varios episodios múltiples oráculos, a diferentes personajes, que reaccionarán necesariamente también de distintas maneras. Con resoluciones argumentales igualmente imprevisibles, está permitido un reciclaje constante del modelo oracular, desafiando el alcance de su fuerza dramática y su plasticidad como modelo.

Veamos un caso muy concreto de cómo el mecanismo predictivo puede ampliar y estructurar toda una serie en sus más diversas formas y recuperemos el ejemplo, ya mencionado en el punto 1.2.2: *FlashForward*.

Como el propio nombre de la serie sugiere, el recurso narrativo del *flashforward* representa un elemento central de su discurso. Por un lado, alude al mecanismo

narrativo, por otro, a la experiencia que cada personaje atraviesa. Todos los personajes, sin excepción, ven sus vidas ser afectadas por la antelación del futuro que experimentan el 6 de octubre de 2009 y que se deberá concretar el 29 de abril de 2010. Algunos porque tratan de evitar lo que han visto, otros porque luchan por concretizarlo... nadie sigue indiferente después de contactar directamente con su (posible) futuro. Es decir, los *flashforwards* del primer episodio convocan y abren puertas para el desenrollo de varias tramas y, en los 21 episodios siguientes, todos los personajes tratarán justamente de potenciar y solucionar esas tramas. “La cuestión sobre la alteración del futuro se convierte en la principal tensión de la serie”. (McDuffie; 2012: 198)

En el primer episodio, Mark ve el mapa de su investigación y se nota que está alcoholizado. Bryce Varley (Azachary Knighton) se ve en un restaurante con una chica que no conoce. Aaron Stark (Brían F. O’Byrne) ve su hija (supuestamente muerta) con vida. Olivia Benford (Sonya Walger) se ve en su casa con un hombre que no conoce. Demetri no ve nada en su *flashforward*... Los puntos de partida son delineados en el piloto para que, en los episodios siguientes, cada personaje trate de interpretar, evitar o ayudar a concretar lo que vio. Además, “en el caso de Mark Benford, decide el guion de la teleserie. Todas las líneas de investigación parten del mural que él vio.” (Carrión; 2015: 108)

¿Por qué la Dra. Olivia Benford se ha visto con otro hombre que no su marido? ¿Por qué la investigadora Janis Hawk (Christine Woods) se vio haciendo una ecografía, si actualmente está soltera y tener hijos no está en su horizonte de expectativas? ¿Si Demetri no ha visto nada; eso significa que estará muerto dentro de 6 meses? “Cada personaje tiene la suya (prolepsis) y regresa a ella una y otra vez en busca de orientación y de respuestas.”. (Carrión; 2015: 108)

Todas las tramas de *FlashForward*, de una manera o de otra, se encajan en algún de los cánones oraculares propuestos por Rosset y descritos en el capítulo 1.2.2. El personaje Al Gough (Lee Thompson Young), por ejemplo, se suicida en el episodio 7. (Tras ver que dentro de 6 meses estaría en una llamada telefónica diciendo que no quería haber matado a Celia Quiñones (Lena Georgas)<sup>8</sup> y provocado dos hijos huérfanos, el agente de FBI Al Gough decide matarse). Es decir, con el objetivo de evitar ese desenlace, y por

---

<sup>8</sup> Celia Quiñones – personaje secundario que surge en apenas 2 episodios y que termina muriendo, más tarde que lo previsto, pero exactamente de la forma prevista: en un accidente de coche.

no poder soportar esa “realidad”, el personaje aniquila el futuro suicidándose. Pero también se proveen otro tipo de reacciones. Como la de Bryce, que cree en la visión que tiene - él muy enamorado de una mujer que no conoce - y lucha por encontrarla. Al igual que el protagonista, que lucha contra su adicción a la bebida, pero, viéndose ebrio, vacila entre creer y no creer en la visión. O como su esposa Olivia Benford que categóricamente no cree en la visión. La diversidad de *inputs*, *feedbacks* y *outputs* a los oráculos del primer episodio son tan diversas como el número de personajes de la serie.

El universo creado por *FlashForward*, así como los de las otras series citadas, es una encrucijada de oráculos, de los dos modelos anteriores, de múltiples combinaciones de ambos y de derivaciones de los mismos. Al igual que con el templo de Delfos, se crea un universo con la capacidad de dar a luz relatos que tienden a ser infinitos y diferentes entre sí. La combinatoria adyacente es inmensa.

### **III. Las propiedades del oráculo. El oráculo como...**

Basándonos en el proyecto académico *Tiempo y Narración* de Paul Ricoeur, en el cual el filósofo francés elaboró una teoría que sistematizaba una serie de funciones narrativas evocadas por cualquier relato canónico, proponemos con esta investigación un conjunto de 7 funciones activadas específicamente por el relato oracular.

Aunque a partir de los conceptos narratológicos de Paul Ricoeur y Robert McKee, de las notas de Martin Heidegger y Carlos Rovelli sobre el fenómeno temporal, así como de algunas consideraciones sobre la máquina oracular de investigadores como Clément Rosset, Glória Salvadó y Fran Benavente, entre otras referencias, estas 7 propiedades narrativas no existen por sí mismas en ninguno de los textos fundamentales de la bibliografía trabajada, se trata de una propuesta de clasificación original nuestra.

Según nuestra propuesta narratológica, siempre que el oráculo como dispositivo narrativo desempeña un papel fundamental en lo que es la narración de determinada historia, se activan cada una de estas 7 propiedades dramáticas.

#### **3.1 ...detonante de la historia**

Tal y como lo define Robert McKee, toda historia tiene un detonante, sea éste más o menos evidente. Definido por McKee como un "incidente incitador", ese detonante debe "cambiar radicalmente el equilibrio de fuerzas que existe en la vida del protagonista" (2019: 233) y "el protagonista debe reaccionar ante el incidente incitador" (236).

En *Todo sobre mi madre* (1999) de Pedro Almodóvar, toda la narrativa nace de la muerte de Esteban. Es el atropello del hijo de la protagonista que la hace volver a Barcelona – donde se desarrolla toda la trama – en busca de su ex marido, el padre de su hijo. La muerte de su hijo es el detonante de la historia. En *8 1/2* (1963), de Federico Fellini, es un bloqueo creativo lo que saca al protagonista de su mundo ordinario e impulsa todo el arco narrativo de la película. En el caso de *Annie Hall* (1977) de Woody Allen, el encuentro entre el alter ego de Woody y el personaje que da título a la película es lo que impulsa toda la historia del filme. Lo que la introducción de un oráculo al principio de una historia proporciona es exactamente esto. Una justificación argumental

que detona una acción del protagonista. El hecho de que el personaje se enfrente a su futuro le hace actuar. En palabras de Toni Pape, la "anticipación (...) evoca una amenaza indeterminada del futuro para modular y potencializar el presente" (2019: 10).

Atendamos al ejemplo de *Throne of Blood* (1957), una adaptación libre del argumento de *Macbeth*. Cuando los dos samuráis Washizu y Miki regresan victoriosos de una batalla al castillo de Tsuzuki, los dos escuchan una anticipación de su futuro. Según la misteriosa figura vestida de blanco, Miki se convertirá en comandante de la primera fortaleza y el protagonista se convertirá en el Señor del Castillo del Norte. Y es a partir de este acontecimiento que Washizu vuelve al castillo y cuenta lo ocurrido a su mujer, su gran cómplice. Cuando la primera parte del oráculo se cumple, su mujer droga a los soldados, dejándolos inconscientes, e incita al protagonista a matar a Tsuzuki, para que pueda ocupar su lugar de poder inmediatamente.

O sea, la premonición lanza al protagonista al asesinato del señor feudal Miki al mismo tiempo que plantea la duda sobre quién sucederá en el poder. Eso es lo que impulsa a la ambiciosa lady Washizu a querer matar a Miki y a su hijo – señalados como probables sucesores – y, consecuentemente, desencadena un episodio de locura del protagonista... Es decir, la relación causal de los eventos que forman el guion de *Throne of Blood* la inicia el primer oráculo.

Sobre la noción de detonantes argumentales McKee afirma que "Cuando una historia comienza, su protagonista vive una vida que está más o menos equilibrada. Tiene éxitos y fracasos, altos y bajos. (...) Pero la vida la tiene relativamente controlada. Entonces, quizá de repente, pero siempre de forma decisiva, se produce un acontecimiento que altera de manera radical ese equilibrio, la carga del valor que tiene la realidad del protagonista oscila hacia lo positivo o hacia lo negativo." (2002: 233-234). En el caso de *Throne of Blood*, la anticipación de un futuro lleno de poder es lo que da al protagonista y a su esposa la motivación para moverse. Es lo que les saca de su vida más o menos equilibrada, impulsa la tensión entre ellos y, sobre todo, lo que les hace accionar. Sin este acontecimiento, la historia de *Throne of Blood* no existiría, o sería otra. Es la antelación del futuro lo que hace que el protagonista se ensucie las manos y convierta el trono en un trono de sangre.

Veamos otro ejemplo que no sólo corrobora esta propiedad, sino que se presenta como un empleo lúcido y consciente de este recurso narrativo. Estamos hablando de la

continuación del cómic *Civil War*. Coincidiendo con el décimo aniversario de la publicación del original e impulsada por el éxito de la adaptación cinematográfica *Capitain America: Civil War* (2016), Marvel avanzó con la edición de un *reboot* llamado *Civil War II*. En las primeras páginas del libro, el editor Julián M. Clemente explica que “fueron necesarios diez años para que en el Bullpen se atrevieran (a producir una continuación de *Civil War*)” (2016: 6) una vez que, de entre las propuestas presentadas, “ningún planteamiento parecía suficientemente ambicioso para llenar un espacio tan especial”.

Los personajes y el universo estaban creados, y aprovechando un momento en el cual este imaginario estaba recibiendo una amplia atención mediática, los editores aprovecharon para lanzar más capítulos de esta historia. Sin embargo, faltaba un *plot*, una trama argumental capaz de impulsar y sostener esta deseada continuación. Hasta que surgió la idea de: “¿Qué ocurriría si un nuevo personaje consiguiera predecir el futuro, adelantándose así a los ataques de los más terribles villanos?” (Clemente; 2016: 7).

A partir de esta premisa se generó una segunda parte de la historia. Es la predicción del futuro por parte de un nuevo inhumano del universo - Ulysses - lo que impulsa los nuevos 8 capítulos que constituyen esta narrativa. Son sus predicciones las que separan el universo Marvel en dos bandas. Uno que no se cree la predicción, la banda capitaneada por Iron Man, y el uno que sí cree, la banda liderada por Capitana Marvel. Una tensión que incita a la nueva gran guerra civil que pone a superhéroes contra superhéroes.

La misma estrategia de utilizar el oráculo como detonante activador de historia fue utilizada también en la adaptación de *Foundation* (2021-presente) por parte del creador David S. Goyer – un profundo conocedor de las potencialidades de este recurso.<sup>9</sup>

En los dos casos, se trata de universos considerados inabarcables. Ambos basados en obras literarias de las proporciones homéricas, la dimensión de inmensidad de la propuesta original es aún más evidente en el segundo caso. Inspirada en la saga de Isaac Asimov, *Foundation* fue considerada durante décadas un proyecto "inadaptable". Pero

---

<sup>9</sup> También creador de *FlashForward* (2009-2010), una historia que, como ya hemos visto, va de juegos temporales y de cómo una anticipación de futuro puede cambiar el presente de los personajes afectados.



David S. Goyer parece tener la clarividencia de que el uso del oráculo como herramienta argumental conlleva una capacidad única de centrifugar y detonar una historia.

Así, ante una inmensa saga de 7 libros, proyectados para convertirse en 80 episodios, el *showrunner* toma la decisión de inaugurar la serie y su arco dramático con... nada menos que... un oráculo. La promesa de que la muerte de la dinastía gobernante está llegando, junto con una gran guerra inter galáctica que promete ser fatal, es el detonante que impulsa todos los conflictos de *Foundation*. Que hace que los héroes luchen por evitar este fin catastrófico y que los villanos luchen por conservar su poder despótico.

Ya sea resultado de una práctica consciente como estos dos últimos ejemplos, o como en *Throne of Blood*, está claro que la introducción del oráculo al comienzo de una narrativa se presenta como un poderoso detonante de historia. *El crimen de Lord Arthur Savile*, de Oscar Wilde, empieza con una premonición de que el protagonista va a matar a alguien y eso es lo que impulsa toda su trayectoria psicótica, en *Minority Report* (2002) es la premonición de que el personaje de Tom Cruise va a cometer un asesinato lo que hace que entre en una jornada contra el tiempo para demostrar lo contrario, en *FlashForward* lo que incita literalmente todos los arcos de los personajes son los 2 minutos y 27 segundos de futuro a los que la población mundial tuvo acceso... Es decir, el oráculo es alérgico a la inercia. Opera el movimiento. Detona una historia al proporcionar una motivación para la acción del protagonista, afectando así necesariamente a su psicología.

### **3.2...catalizador de la psicología del personaje**

¿Cómo reacciona alguien cuando se entera de lo que le va a pasar? ¿Especialmente si esta anticipación del futuro implica una muerte o un infortunio?

En *Lo real y su doble*, Clément Rosset presenta varias hipótesis de respuesta cuando afirma que el «rechazo de lo real puede revestir formas muy variadas. La realidad puede ser rechazada radicalmente, considerada pura y simplemente como no ser: “Esto - que creo percibir – no es”. (...) Puedo aniquilar lo real aniquilándome a mí mismo: fórmula del suicidio. (...) También puedo suprimir lo real sin tantos gastos, y concederme la vida salva a costa de un desmoronamiento mental: fórmula de la locura. (...) Puedo,

finalmente, sin sacrificar nada de mi vida ni de mi lucidez, decidir no ver una realidad cuya existencia, por lo más, reconozco: actitud de ceguera voluntaria simbolizada en el gesto de Edipo reventándose los ojos, al final de Edipo Rey, y que encuentra aplicaciones más comunes en el uso inmoderado del alcohol o de la droga” (215: 13). No obstante, el autor reconoce que estas formas de reacción son radicales y relativamente excepcionales. Lo que sí parece unir a la mayoría de las experiencias oraculares, ya sean más extremas o más moderadas, es que “el iluso (...) no ve: está *ciego, obcecado*” (Rosset; 2015 p. 15, énfasis añadido).

Aunque ya hemos citado en diferentes ocasiones *El crimen de Lord Arthur Savile*, vamos a rememorar su argumento con cierto detalle. En esta obra, Oscar Wilde nos cuenta la historia de un joven que se enfrenta a su destino cuando un quiromántico le predice un acto homicida. En una fiesta a la que asisten aristócratas, el protagonista es presentado por Lady Windermere a ese quiromántico que le lee la mano y anticipa que va a matar a alguien. Un acontecimiento que congela la atención del protagonista. Estando a punto de casarse, y aceptando la propiedad inoxidable de su futuro, Arthur decide realizar la previsión antes de casarse, para poder vivir su matrimonio libre de este destino. Medita la idea del envenenamiento, acude a una biblioteca en busca de información sobre venenos, fracasa en el primer intento de matar, busca alternativas, negocia con un especialista en dinamita, prueba un sistema de explosivos asociado a los relojes... su obsesión no cesa hasta que consigue matar a alguien y, finalmente, se casa. Sumamente, su único objetivo gira en torno a esto: encontrar una forma de efectuar su futuro lo más rápido posible.

El paradigma psicológico de la ilusión oracular ocupa una zona de obsesión. Sea por hundimiento en lo previsto o por ilusión de que se puede seguir un camino alternativo al rogado, sin nunca llegar a imaginar un camino alternativo. En los dos casos, el destino previsto se clava en la mente del personaje, como si fuera una garrapata. Este es uno de los peligros del oráculo y que afecta a la psicología del *dramatis personae*: no permite que la mente se centre en otro futuro posible, porque lo que se ha visto ya ha sido real de alguna manera, ya ha sucedido y ya se ha experimentado. La vaguedad del futuro da paso a un futuro-pasado muy concreto del que el cerebro no puede despegarse.

En *Figures of Time*, Toni Pape formula la siguiente pregunta: "¿Pero qué ocurre a la percepción cuando el futuro es ya un recuerdo, destinado a repetirse?" (2019: 116). Puede que de forma inconsciente, pero la propia pregunta del investigador apunta a una

posible respuesta. Cuando Toni presenta el futuro como un recuerdo. Quizá esa sea la clave.

Según Proust, "la realidad sólo se forma en la memoria". (1987: 182). De alguna manera lo que el dispositivo oracular funesto propone es la lectura del futuro como una memoria. Así, lo que concretamente se opera en la psique del personaje es la fijación de una imagen de muerte al terreno de la memoria, ya no como una existencia abstracta, sino como una imagen muy concreta de ese momento; como si se tratara de una muerte pasada que deja huellas. El concepto de ser para la muerte de Heidegger de "ya lo sé, pero no pienso en ello" (2011: 44) se convierte entonces en un 'ya lo sé, y *no puedo pensar en otra cosa que no sea en ello*'.

Mientras que en el caso de una vida cronológicamente lineal el ser humano "tiene en sí mismo la posibilidad de encontrarse con su muerte como la posibilidad más extrema de sí mismo (...) esta certeza está caracterizada a su vez por una indeterminación absoluta" (Heidegger; 2011: 43), en el caso de una vida (re)configurada por un oráculo fatídico, esta mencionada certeza se intensifica fuertemente. De ahí que Macbeth sea un hombre que se vuelve loco, que Arthur Savile se obsesione con matar a alguien, que Edipo entre en una espiral de cuestionamientos y acabe sacándose los ojos, que la protagonista Ángela en la serie *Watchmen* haga todo lo posible por evitar el catastrófico final de su historia de amor... Lo que el oráculo hace es provocar un desequilibrio que el personaje trata de restaurar a toda costa.

Según McKee, la regla básica de todo guion exitoso es que, aunque se produzca un rechazo inicial, el protagonista responda siempre "al cambio repentino positivo o negativo que se produce en el equilibrio de su vida" (2019: 233), es decir, al detonante. El teórico justifica esta reacción diciendo que "todos buscamos una soberanía razonable sobre nuestra vida" y que, si algo tan fuerte como una muerte desequilibra esa estabilidad, la reacción inmediata es, en sus palabras, lo que "quieren todas las personas": restaurar ese equilibrio. Es en la búsqueda de ese reequilibrio que el personaje, cegado, cae en un pozo de obsesión.

En suma, en el caso de las narraciones oraculares, el futuro anticipado se convierte en un presente-pasado que se cristaliza como recuerdo traumático y fija la atención del destinatario en ese futuro por venir, obcecándolo. Esto se percibe muy claramente en el verso 1176 de nuestra biblia referencial *Edipo Rey*, cuando el Servidor confiesa por qué

Edipo fue entregado a otra familia: "Por temor a funestos oráculos." En otras palabras, la introducción de un oráculo funesto al principio de una historia es un catalizador de la psicología del personaje, pero también de todo su arco argumental. Esa obsesión por escapar o hundirse en el futuro anticipado confiere una intención, un vector, un objetivo muy concreto y único al personaje como agente narrativo.

### **3.3...vertebrador de la intriga**

Después de que el oráculo funcione como detonante de la historia y afecte a la psicología del personaje, el efecto inmediatamente posterior es una contaminación de la columna vertebral de la historia narrada.

En cuanto a estructuración de relatos y diseño narrativo, Robert McKee afirma que "el incidente incitador empuja al protagonista a perseguir de forma activa su objetivo o meta (...) y *sale en su busca*." (2019: 236, énfasis añadido). Y particularmente en el modelo oracular, ocurre lo mismo, como señala Glória Salvadó y Fran Benavente: "alimenta la narración, posibilita la acción del héroe" (2011, 52). En definitiva, existe una manifiesta tendencia a que los relatos oraculares tengan como denominador común un viaje que se sustenta en una respuesta directa a una visión de futuro. Ya sea una lucha contrarreloj para que ésta no se produzca – lo más frecuente – o una escalada causal hacia dicho momento, los relatos oraculares son historias que centrifugan las otras posibles tramas de sus correspondientes universos de ficción. El oráculo encuentra manera de situarse en el centro de la historia alrededor de la cual gravita todo lo demás.

Sucintamente, *Macbeth* es la historia del ascenso al poder de un hombre que recibe una visión de un futuro prometedor; *Lost Highway* es la historia de un hombre que huye de su destino a través de una fuga disociativa; *Minority Report* es la misión de un agente que lucha a contrarreloj para escapar del destino que le ha sido anticipado; *FlashForward* es una serie que está tan estructurada por el fenómeno de la prolepsis que su propio título hace referencia a ello; *Foundation* es una serie que se vende como una gran guerra entre pueblos para evitar un futuro catastrófico; *Watchmen* nos presenta una trama que gira en torno a las predicciones del Dr. Manhattan... el oráculo funciona como un esqueleto alrededor del cual se construye el restante cuerpo dramático.

En *El crimen de Lord Arhur Savile* encontramos un caso paradigmático de esta vertebración narrativa. Una vez escuchado el destino del protagonista, las historias de los demás personajes secundarios y los propios arcos secundarios del personaje principal comienzan a adquirir un papel accesorio. No en sentido peyorativo, pero declaradamente jerárquico. Como si la trama oracular fuera la columna vertebral o raíz de la cual surgen y parten todos los conflictos, tramas y reflexiones del cuento.

Pero más allá de esta lógica de esqueleto aplicada a narraciones literarias, cinematográficas y arcos narrativos de macro escala, el valor centrífugo del oráculo parece haber encontrado un otro eco: la dinámica episódica.

Compruébese la dinámica argumental aplicada a las series *The Dead Zone* (2002-2007), *That's so Raven* (2003-2007) y *Ghost Whisper* (2005-2010). Entre el 2002 y el 2005 se estrenaron estas tres series, curiosamente después de que *Minority Report* reactivara de algún modo este dispositivo oracular. En las tres series el/la protagonista tiene algún tipo de habilidad paranormal que le permite anticiparse a (posibles) futuros. Y es a partir de esta premisa que estas series están pensadas en una lógica más o menos fija de que en cada episodio el/la protagonista tiene una visión de futuro que hay que evitar. Una estructura similar a la de *Minority Report* - la película.<sup>10</sup>

"Siempre esperamos que lo anunciado por el oráculo ocurra de manera diferente". (Salvadó; 2011: 53) El hecho de que el oráculo conlleve esta duda, que Rink define como un problema cuando afirma que "a toda predicción subyace un problema: la siempre insuficiente certeza de si lo que afirma el vidente sobre el futuro ocurrirá de verdad" (1998: 7), al final se convierte en una fuerza. Como si fuera una garantía de sólida columna argumental que no deja que la historia se pierda sin rumbo. Carrión y Pape parecen darse cuenta exactamente de esta característica, aunque inconscientemente o sin dedicarle mucha atención, cuando analizan la serie *FlashForward*: "en Flashforward la prolepsis es fundacional y única. Cada personaje tiene la suya y regresa a ella una y otra vez en busca de orientación y de respuestas." (Carrión; 2015: 108). "Toda la historia de Flashforward parece haber sido provocada por su específico y anunciado final." (Pape; 2019: 133).

---

<sup>10</sup> Curiosamente, también se intentó reactivar este mecanismo de oráculo + lucha contra el tiempo + resolución, sin mucho éxito de audiencia, en el 2015, con una serie de título homónimo - *Minority Report* - en la que en cada episodio el protagonista tenía flashes de un posible futuro y los 40 minutos restantes del episodio presentaban un viaje para intentar evitar ese futuro catastrófico.

Si consideramos la línea argumental de un personaje como si fuera una persona real, podemos pensar estas líneas argumentales vertebrales como un paralelo a la idea de Heidegger del *ser para la muerte*. Cuando el mismo elabora que: “¿Qué significa eso de *tener en cada caso la propia muerte? Consiste en que el ser-ahí se encamina anticipadamente hacia su haber sido como su posibilidad más extrema, que se anuncia inmediatamente con certeza y a la vez con plena indeterminación.*” (2011: 43-44) podemos pensar que lo que hace el oráculo es intensificar este proceso. Esta tensión, que es una dualidad y al mismo tiempo un camino único, parece estar detrás del sustento argumental del oráculo como dispositivo vertebrador de historia.

Cuando McKee afirma que “Para mejor o para peor, un acontecimiento desequilibra la vida del personaje, lo que le provoca un deseo consciente y/u otro inconsciente por aquello que siente que restaurará el equilibrio y le lanza a la búsqueda de su objeto del deseo contra las fuerzas antagonistas (internas, personales, externas). *Tal vez lo consiga o tal vez no. Eso es, en resumen, una historia*” (2019: 241, énfasis añadido) se ponen de manifiesto los bastidores del oráculo como esqueleto: lo que alimenta una historia es, en el fondo, una tensión. Una bifurcación que es un uno.

### **3.4 ...motor de conflicto. Destino vs. Libre Alberto**

Cuando Rosset escribe que el oráculo “hace el favor de anunciar el evento por anticipado, de manera que aquel a quien dicho evento le es destinado tiene oportunidad de prepararse y, eventualmente, de intentar evitarlo.” (2015: 23), lo que la entretela de esta consideración deja medio al descubierto es que el dispositivo oracular acarrea en su génesis una tensión entre determinismo y libre albedrío. Un conflicto que lleva siglos "atormentando" a la especie humana y para el que parece no haber aún una respuesta consensual y tajante. Un conflicto que el oráculo convoca al núcleo de su existencia.

Esta dualidad es utilizada muy claramente en *Civil War II*. Cuando el nuevo inhumano llega a este universo Marvel y revela que tiene la capacidad de ver el futuro, una habilidad que permitiría detener a los villanos antes de que lleven a cabo su villanía, se forman dos grupos, uno que apoya a este chico y otro que desprecia su habilidad. El primero, liderado por la Capitana Marvel, parece creer en estas anticipaciones y les da crédito, y el segundo, liderado por Iron Man, no cree en sus visiones. Así, esta tensión

que suele mantenerse en el ADN más subrepticio de las intrigas oraculares o como conflicto interno del personaje afectado, pasa a expresarse de forma manifiestamente externa. De hecho, la propia portada del libro lo deja claro, cuando letras en negrita destacan visualmente: "Elige: proteger el futuro o cambiar el futuro". Una dicotomía que reverbera en el interior del libro, entre el preludio y el capítulo I:



**Figura 4.** Confrontación visual entre las posturas de Capitana Marcel y Iron Man en *Civil War II* (2016)

Una dualidad expresada aquí estéticamente, pero en tantos globos de discurso enunciada de manera verbal. En momentos como "...tenemos un cierto *dilema* moral entre manos" (120), "estamos divididos" (120) o "...una línea *moral* muy fuerte nos dividió" (149). Es decir, esta idea de dualidad, de tensión y confrontación es algo que encuentra ecos estéticos, dramáticos y verbales en esta obra y en tantas otras de formato oracular.

El guionista y productor David S. Goyer parece ser consciente de esta propiedad cuando, en una entrevista de promoción de su nueva serie *Foundation* para Apple TV afirma que:

“Cuando tienes un personaje que puede predecir el futuro, la pregunta es: '¿Está prediciendo el futuro o un futuro posible? (...) ¿Importa las decisiones que tome?’”

En esencia, lo que el guionista está fomentando es una cuestión sobre la existencia o no existencia del destino. Sobre el margen de acción del libre albedrío.

Sobre ese margen de maniobra, Oscar Wilde evoca una poderosa imagen ilustrativa de lo que hemos articulado en este subcapítulo. "Y ahora, por primera vez, tomó conciencia del terrible misterio del Destino (...) ¿No somos mejores que figuras de ajedrez movidas por una fuerza invisible (...)?" (2008 :23) Es decir, ¿cuánta acción podemos aplicar en el tablero de ajedrez que es nuestra vida? Esa parece ser una pregunta que orbita cualquier historia oracular. ¿Existe realmente una fuerza superior? ¿Y cómo de grande es su influencia? ¿Existe el destino?

Sobre esta tensión Rink señala que "el hombre tiene un margen de acción limitado", añadiendo que a través de la adivinación "la actuación del individuo debe entrar en sintonía con el *movimiento cósmico* del mundo, a fin de garantizar el orden de la realidad total." (1998: 9, énfasis añadido).

Esta imagen de una fuerza de otro orden superior es un denominador común – más evidente o más invisible, pero siempre presente – a los relatos oraculares. Volveremos a esta energía teleológica más adelante, en el capítulo VI, pero aquí nos interesa evocar el conflicto que emerge cuando esta fuerza es puesta en confrontación con la voluntad humana de ejercer el libre albedrío.

La fábula de Esopo "El hijo y el león pintado"<sup>11</sup> ilustra perfectamente esta tesis nuestra: la de que podemos jugar con el destino, pero éste siempre consigue darle la vuelta. O, leído de otra manera: el destino ejerce su influencia, pero no es totalizador. En resumen, "El hijo y el león pintado" cuenta la historia de un hombre temeroso que sueña que su hijo, un cazador, será asesinado por las garras de un león. Para evitarlo, lo encierra en un piso del que nunca podrá salir. Entre otras actividades, el hijo pinta varios animales en las paredes de la casa para distraerse, incluido un león. Todavía, este encierro empieza a aburrirle demasiado, hasta que el aburrimiento da paso a la ira. Y en pleno ataque de cólera, el hijo da un golpe en la pared en la zona del león pintado, una astilla se le clava en la mano y acaba desarrollando un tumor del que nunca pudo recuperarse, acabando por morir. Así, el hijo no se muere atacado por un león de verdad, pero acaba muriéndose a manos de un león de todos modos.

---

<sup>11</sup> citada por Clément Rosset en *Lo real y su doble*, como se refiere en la nota de pie de página 22



Este tipo de ardid también ocurre en *Macbeth*. Cuando, perturbado y corroído por la incertidumbre, el protagonista de la obra vuelve a buscar información sobre su futuro en las tres brujas y éstas ponen en marcha una de las dinámicas fundamentales de la ilusión: el hecho de escuchar correctamente el enunciado, pero malinterpretarlo. Según las palabras premonitorias de las brujas, ningún hombre nacido de mujer podría matar a Macbeth y su vida no estaría amenazada hasta que el bosque de Birnam cambiara de lugar. Dos cosas aparentemente imposibles... hasta que un hombre arrancado del vientre de su madre muerta y un grupo de soldados disfrazados con ramas de los árboles del bosque de Birnam caminan hacia él para derrotarlo.<sup>12</sup>

Conclusión: el destino siempre gana. Como afirma Rosset muy directamente: “quien se esfuerza por impedir el evento temido se vuelve el artesano de su propia perdición” (2015: 25). Hay una fuerza de la que es imposible escapar. Y los cambios que podemos aplicar son siempre limitadas. El libre albedrío está condicionado. También actúa, pero con menor fuerza. Es una libertad que sólo podemos aplicar a algunas de nuestras acciones y de modo sólo parcialmente libre. Como si el destino tuviera una órbita perfilada que el libre albedrío sólo puede cambiar ligeramente, sin que el centro gravitatorio del futuro deje de ejercer su fuerza soberana. Por lo tanto, no existe un futuro 100% *all-mapped-out* o un futuro totalmente *unwritten*. El resultado de este enfrentamiento entre destino y libre albedrío es algo más complejo e interesante que una simple disyunción. Como dice Toni Pape, estas dos fuerzas "trabajan juntas" (2015: 125), en una especie de pulso constante (como sugiere la anteriormente mencionada ilustración de *Civil War II*), que puede desembocar en innumerables combinaciones. El oráculo tiene la capacidad de abrir una intensa reflexión sobre la fuerza del destino y la amplitud del libre albedrío.

### **3.5 ...(re)configurador del tiempo narrativo**

En *Tiempo y narración*, Paul Ricoeur afirma que la intriga promueve un "agenciamiento de los hechos" (2004: 60). Lo que hace el oráculo, como máquina narrativa, es promover exactamente esta organización, como cualquier otra narrativa, pero con una

---

<sup>12</sup> Volveremos a este ejemplo, aunque enfocándolo desde otro ángulo, en la página 50, a propósito de la función narrativa del oráculo como promotor de una clausura final

configuración muy concreta. Estableciendo un orden secuencial, pero no necesariamente cronológico, el oráculo (re)configura el tiempo narrativo de forma elíptica.

¿Pero qué es eso de una estructura elíptica? Partamos de la siguiente afirmación de Walter Benjamin:

“El día con el que comienza un calendario funciona como un acelerador histórico del tiempo.” (2021: 77)

Si pensamos en el oráculo como el metafórico primer día de una narración oracular, lo que éste promueve es exactamente eso: un acto acelerador, un catalizador de energía que lanza la historia hacia adelante, - como se expone con detalle en el punto 3.1.

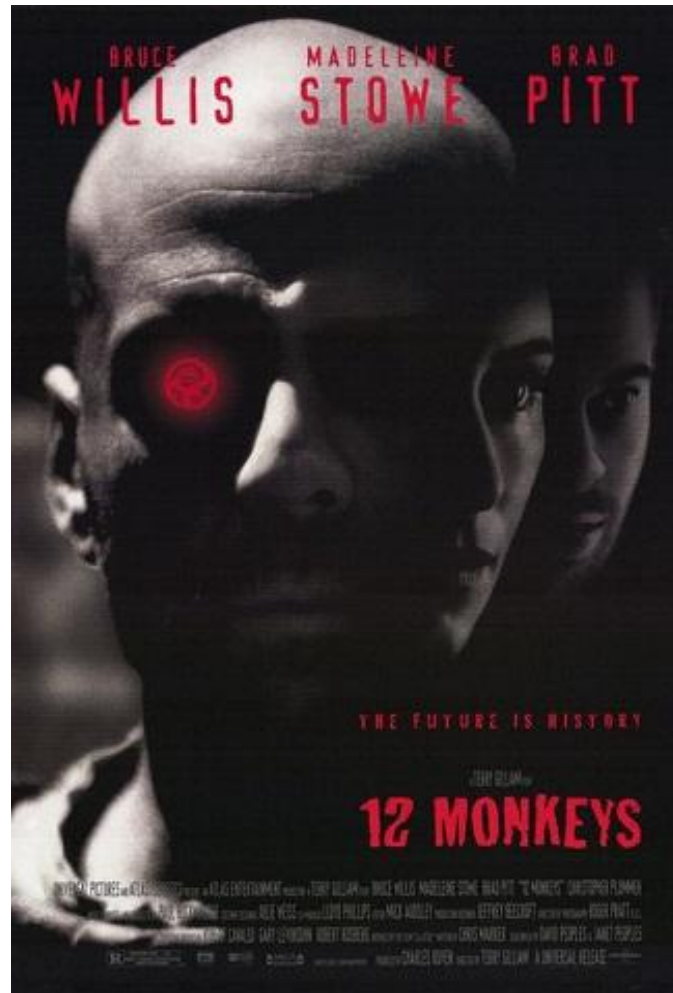
Pero crucemos esta consideración con la siguiente afirmación de Rosset: “Una característica general a la vez que paradójica de los oráculos es que se realizan y que no obstante sorprenden por su propia realización.” (2015; 23).

Partiendo de estas dos afirmaciones, nuestra propuesta teórica saca a relucir una imagen del movimiento promovido por el oráculo: el oráculo cataliza un efecto *boomerang*.

Veamos: impulsa un movimiento que parte de un lugar X, que lanza la historia a un movimiento elíptico y que, a pesar de las expectativas en contra, vuelve al punto de partida. Sea un poco más a la izquierda o a la derecha, siempre vuelve al principio. Es decir, el inicio del camino del *boomerang* se confunde con el destino final, al igual que en el relato oracular. Una fuerza superior parece controlar el movimiento. Por mucho que el agente lance el *boomerang* con toda su fuerza... siempre se conserva la trayectoria elíptica que retorna al principio.

En una de sus reflexiones sobre el tiempo, también Heidegger parece reconocer esta dimensión ovalada, circular y no angular del tiempo cuando, llamando a su disertación el ejemplo del reloj cuando señala que su "repetición es cíclica" (2011; 30). Es decir, la aguja del reloj siempre vuelve a su origen. Una vez que el punto de partida se confunde con el punto de llegada, en su proyección más cotidiana y prosaica – el reloj –, el tiempo no se presenta de forma lineal y constantemente progresiva, sino que baila de forma cíclica. Y este es también el movimiento que el tiempo oracular ensaya.

Para corroborar esta cinesia, consideremos la película *Twelve Monkeys* (1995), de Terry Gilliam. Una película que incluye en su portada un eslogan sintomático de nuestra propuesta:



**Figura 5.** Cartel oficial de *12 Monkeys* (Guilliam, 1996)

“The future is history” puede leerse en el cartel publicitario. Esta fue la frase elegida para vender la película e indicativa de su tema central: una configuración temporal elíptica, en la que el *futuro es historia*. En ella, asistimos al viaje de un personaje que sabe que en 1997 morirán 5.000 millones de personas y su misión es, en 1996, evitar que este hecho se haga realidad. No obstante, a la manera edípica, se convierte en el actor de su propio destino y, a pesar de todos los intentos en contra, sus sueños premonitorios y su conocimiento del futuro se hacen realidad. El futuro final reverbera con el futuro anticipado y el futuro-futuro se presenta, de hecho, como historia. Es decir, como memoria/pasado. Como dice el protagonista: "Esto ya pasó. No puedo salvarte".

(00:23:00), refiriéndose a algo que ya ha ocurrido en el futuro, que es pasado. Expectativa y rastro a la vez.

Parece obvio señalar que el oráculo (re)configura el tiempo en algo circular o, como preferimos definirlo, elíptico. Indudablemente: ¡como algo cíclico! Pero, ¿por qué elíptico y no circular? ¿Por qué preferimos el adjetivo utilizado por Rosset y no el empleado por Heidegger?

Además de que el primero se refiere específicamente a lo oracular y el segundo solamente a lo temporal, de manera más amplia, nuestra elección pasa por otra justificación. Mientras que el circular representa un nivel de previsibilidad superior, geoméricamente presentando siempre la misma distancia hacia al centro de la figura, siempre con la misma medida de rayo; el elíptico también posee un nivel de previsibilidad, pero inferior. La distancia al centro no es siempre la misma, va cambiando. Se crea una sensación de alejamiento que luego, como en cualquier movimiento oracular, regresa a la órbita gravitacional de la cual no puede escapar. El rayo de la elipse parece ir en otra dirección, sin dejar que el centro de gravedad mantenga su ejercicio de fuerza y de control del movimiento.

Así, lo que está claro es que el oráculo imprime al tiempo diegético una forma de elipsis. Establece una distribución de los hechos, situando el futuro cerca del pasado, el final cerca del principio, y proyectando un camino intermedio con forma de elipsis. El oráculo establece este orden de pasado, presente y futuro con una matriz de “pescadilla que se muerde la cola”. El tiempo deja de ser percibido como una línea recta, tal y como en la mayoría de las narraciones canónicas, y adquiere una configuración curvada sobre sí misma. En otras palabras, el oráculo (re)configura el tiempo de Einstein de una manera, aunque enigmática y compleja, inteligible por la perspectiva humana del tiempo.

### **3.6...traductor del *kairós* al *khronos***

Cuando en 1924 Heidegger impartió una conferencia ante la Sociedad Teológica de Marburgo, estaba ensayando lo que serían los fundamentos de su gran emprendimiento *Ser y Tiempo*. En este primer momento, todavía embrionario, ya se denota, sin embargo,

los que son los pilares de su filosofía del tiempo. Una filosofía que aborda la cuestión del tiempo desde la relación del mismo con nuestra propia existencia y que parte de una pregunta matriz muy concreta: "¿Qué es el tiempo?" (Heidegger; 2011: 23)

A partir de los trabajos previos de Husserl en torno a la temporalidad, entre otras consideraciones, Heidegger propone dos posibles lecturas del tiempo: el *kairós* y el *khronos*. El primero como un tiempo en su estado original de totalidad y complejidad - una existencia del ámbito divino - y el segundo como un tiempo lineal y cronológico - una existencia basada en la experiencia humana del tiempo. Partiendo de estos dos conceptos, nuestra propuesta es pensar el oráculo como un dispositivo capaz de articular el tiempo *kairós* desde una lectura del tiempo *khronos*.

Paul Ricoeur parece intuir algo parecido cuando, respecto a la máquina narrativa, afirma que "el tiempo se convierte en tiempo humano en la medida en que se articula de forma narrativa" (2004: 15). Con 'tiempo' el filósofo se refiere a *kairós* y con 'tiempo humano' se refiere a *khronos*. Aunque con conceptos distintos, los dos filósofos reconocen y distinguen estas dos configuraciones temporales.

Detengámonos ahora en la primera noción, la de *kairós*. Como afirma Rovelli, influenciado por la teoría de la relatividad de Einstein y por el concepto de entropía desarrollado en el siglo XX: "en las leyes elementales que describen los mecanismos del mundo no hay diferencia entre pasado y futuro - entre causa y efecto" (2019: 29). Rovelli defiende que "pensamos en el tiempo como algo simple, fundamental, que pasa uniformemente, indiferente a todo, del pasado al futuro, medido por relojes. En el curso del tiempo, tenemos una sucesión ordenada de los acontecimientos del universo: pasado, presente, futuro; el pasado está dado; el futuro, abierto..." (2019: 15) terminando con "todo esto ha resultado ser falso". Según la mecánica cuántica, "el Sol y la Tierra modifican el espacio y el tiempo que les rodea, igual que un cuerpo, al sumergirse en el agua, desplaza el líquido que le rodea". (2019: 21). Ese es el tiempo *kairós*. Complejo, ni lineal ni cronológico.

Aunque la comunidad de pensadores de la antigua Grecia no tenía los conocimientos de matemáticas, mecánica y física cuánticas a los que tienen acceso los pensadores del siglo XXI, como Carlo Rovelli, y que tampoco – hasta donde se sabe – no hayan tenido ninguna experiencia superior similar a la mítica Atlántida, su mitología expresada tanto en obras teatrales como en epopeyas, denota una comprensión algo compleja del

fenómeno temporal. Espacios como el Oráculo de Delfos y figuras como Casandra y Pitia son indicativos de esta intuición de que el *khronos* (el tiempo humano) es una perspectiva limitada de una realidad mucho compleja y no tangible, del orden de lo superior, de lo divino.

Y es en esta atmósfera de limbo, con estas figuras de semidioses y espacios de intercambio entre lo humano y lo divino, donde surge esta noción de traducción del tiempo divino omnisciente, en la que el futuro no se presenta como una incógnita. Como dice Walter Benjamin: “los adivinos que consultaban al tiempo para averiguar lo que albergaba en su seno no lo experimentaban como algo homogéneo ni vacío.” (2021: 81).

Tanto en las obras grecorromanas, como en las reinterpretaciones no oficiales de las mismas en la época isabelina con Shakespeare, o incluso en las obras audiovisuales contemporáneas, las figuras de los semidioses, videntes, adivinos, quirománticos, tarólogos, astrólogos, incluso científicos (en el sentido de que pueden interpretar un lenguaje más difícil, el de las ciencias más exactas, de los números o de la materia, como detallaremos en el capítulo IV) transportan consigo esta idea de puerta entre lo divino y lo humano. Y el oráculo como dispositivo vehiculado por estas figuras denuncia exactamente este proceso de filtración o traducción de una cosa a otra.

¿Quién informa a Macbeth de su futuro? Tres brujas. ¿Quién anticipa el futuro de Elizabeth Gilbert (Julia Roberts) en *Eat Pray Love*? Un lector de manos. ¿Quién tiene la capacidad de predecir el futuro en *Civil War II*? Un personaje que definen, literalmente, como inhumano. Las figuras que operan esta traducción de lenguajes temporales suelen ser figuras con acceso al plano de lo divino, donde el tiempo siempre es presente. Figuras con una experiencia totalizadora similar a la del Doctor Manhattan, pero que tienen la capacidad de comunicar a cuerpos mortales (que tradicionalmente piensan el tiempo como un *khronos*) lo que les va a ocurrir. Son mediadores que, de alguna manera, habitan una zona de limbo.

E incluso cuando el mensaje oracular no es transmitido por una de estas figuras humanas intermediarias, se conserva esa dimensión de lo divino en lo terrenal, de interzona. Revisitemos el universo de *Scarface* (1983):



**Figura 6.** Dirigible con mensaje oracular en *Scarface* (De Palma, 1983)

Aunque el oráculo que anticipa un gran futuro para la vida del protagonista no sea voceado por una de estas figuras mixtas, se trata de un caso (visualmente) paradigmático. El oráculo materializado en un dirigible, es decir, un objeto físico que se mueve en materia celeste, se comporta como una emanación visual de esta dimensión mediadora que el oráculo opera.

En definitiva, el oráculo transforma el fenómeno complejo e intangible del tiempo real en algo que conserva cierto grado de complejidad, pero que se desmarca de la visión humana del tiempo lineal y cronológico. Lo que hace el oráculo es alinear el manto de inmensos hilos temporales que es el tiempo de *kairós*, configurándolo como una línea (similar a la de *khronos*) que, sin embargo, es una línea particular. Una que tiene su final y su principio conectados. Casi como si el oráculo fuera un mensajero divino encargado de informarnos de lo que ya ha ocurrido/está ocurriendo/ocurrirá en un lenguaje que los seres humanos puedan entender. De lo complejo a lo inteligible. Del *kairós* al *khronos*.

### 3.7...promotor de una clausura final

Según Ricoeur, "Seguir una historia es avanzar en medio de contingencias y peripecias bajo la conducción de una expectativa que encuentra su cumplimiento en la conclusión" (2004: 105). Y por mucho que esta definición sea taxativa y deje fuera varias otras propuestas artísticas, hay varios estudios que confirman esta tendencia del ser humano hacia estructuras que, cerebralmente, se aprehenden como un ciclo. De ahí surge la mecánica del *cliffhanger*, que se remonta al folletín francés, pero que tiene un eco especialmente prolífico en la serialidad contemporánea. La garantía de que el espectador vuelva en el siguiente episodio es asegurada por la interrupción de este cierre de sentido al final de los episodios. Psicológicamente, existe una tendencia hacia fines que unen todos los puntos de la trama y reverberan con una característica narrativa que Ricoeur llama configuración narrativa o síntesis de lo heterogéneo. El oráculo como dispositivo narrativo proporciona esto a la historia: una síntesis de lo heterogéneo, una clausura final.

En palabras del filósofo francés: "La configuración de la intriga impone a la secuencia indefinida de incidentes 'el sentido del punto final'" (2004: 106). Esta es la operación que el oráculo realiza cuando se produce el fin previsto. Cuando llega el esperado momento en que la batalla libre albedrío vs. destino conoce un ganador, la configuración narrativa se manifiesta. Una sensación cognitivo-sensorial de que los momentos anteriores de la historia eran un advenimiento con un puerto final que ya existía y que sólo nos esperaba. Como señala Rosset, "en esta coincidencia rigurosa de lo previsto con lo efectivamente ocurrido se resumen en última instancia todos los «giros» del destino." (2015: 38).

El momento final de las historias oraculares posee este doble movimiento. De un final poderoso que cierra la narración, pero que simultáneamente apunta al pasado. Como si este momento final de cierre se concretara tras un rápido repaso por los pasos anteriores. Como si toda la malla estuviera ya alineada, pero necesitara este último punto para unirlo todo y completar la trama.

Atendamos a cuando Edipo se da cuenta de que en realidad ha matado a su padre y que ha copulado con su madre. Cuando el parricidio y el incesto previstos tienen lugar y se confirman de forma irrefutable, ese es el fin de la historia. No sólo en términos de acontecimientos dramaturgicos, sino también en el plano semiótico: «la disposición



configurativa transforma la sucesión de acontecimientos en una totalidad significativa (...) gracias a este acto reflexivo, toda la intriga puede traducirse en un "pensamiento", que es precisamente su "sujeto" o su "tema"» (Ricoeur; 2004: 105). Es decir, esta clausura final no es sólo de la narrativa pura, es de ese otro nivel de la historia, en términos propianos. que es el del sentido semiótico final de una narración.

En las narraciones oraculares la muerte final cierra el ciclo que se abrió al principio. Si pensamos en la de Heidegger, es casi como si este momento final representara una confirmación del viaje asociado al ser hacia la muerte. Cuando Heidegger afirma que: "El ser-ahí tiene en sí mismo la posibilidad de encontrarse con su muerte como la posibilidad más extrema de sí mismo." esta es la duda que perdura desde el momento en que se planta la semilla oracular en el inicio de la trama y que encuentra un cierre a su final. Una semilla con valor de certeza y de duda, simultáneamente. "Esta certeza está caracterizada a su vez por una indeterminación absoluta." (2021: 43) dice Heidegger. Cuando el ser llega a su esperada muerte, ese final rima con lo que, en ese momento se considera, había sido advertido desde el principio. Una sensación de "esto estaba allí desde el principio. Me avisaron. Tiene sentido".

Tomemos a *Thorne of Blood* de ejemplo para pensar en esta dinámica que se establece entre una conclusión que se desea congruente y los acontecimientos que la preceden:

Al principio de la historia, una figura fantasmal vestida de blanco anticipa el futuro del protagonista diciéndole que será el jefe del castillo, y ahí comienza el viaje hacia el poder impulsado por la versión japonesa de Lady Macbeth y llevado a cabo por su marido, el futuro jefe Washizu. Pero a medida que se acerca el final, el protagonista vuelve a entrar en contacto con esta figura oracular, en busca de respuestas, de una clausura final. El propio personaje lo deja claro cuando afirma "Si realmente tienes el poder, dime cómo acabará la batalla" de forma visceral. Es en ese momento que tiene lugar el segundo momento oracular de la película: "Mientras los árboles del Bosque no ataquen el Castillo, no perderás ninguna batalla". El acto final está inaugurado.

No queriendo salir derrotado de la batalla final, y pareciéndole imposible que los árboles del bosque se muevan, el protagonista revela a su ejército que el primer oráculo que recibió se ha hecho realidad, por lo que, según su interpretación, ser rey del castillo es su destino final. Es imposible que sea de otra manera. Pero, típico de la fuerza oracular, sigue parando la duda de si el final del protagonista será realmente tan

positivo, hasta que... los árboles del bosque se mueven. Sus enemigos se mueven disfrazados con hojas y ramas cortadas, rodeando el castillo y ganando el último combate con esta inesperada técnica. Una vez más el destino gana y el oráculo se muestra soberano. El protagonista acaba muerto y la película se cierra con el movimiento de los guerreros convertidos en árboles, seguido de la palabra "fin".

La realización del oráculo promueve entonces el hachazo final a la organización de los acontecimientos dramáticos de las casi dos horas de película. Casi como si se tratara de una llegada al destino anunciado después de todo un camino laberíntico que, en potencia, podía o no llegar a él.

El final oracular es un final que posee una clausura elíptica autoconcluyente. Es el punto de sutura que sella todas las piezas del *puzzle*.

## IV. Del mitológico/religioso al contemporáneo/científico

"Poco a poco, el tiempo pasa de las manos de los ángeles a las de los matemáticos"

(Rovelli; 2019: 61)

En la Antigua Grecia el conocimiento del futuro de la humanidad y los misterios del tiempo pertenecían al ámbito de lo divino, como atestigua Emilio Suárez de la Torre: "En sociedades como la de la antigua Grecia en que la mántica en todas sus variedades, la consulta oracular y la profecía en general tienen gran importancia, ésta se refleja en la presencia de aquéllas, de diversas formas, en sus textos literarios, con una integración perfecta, tanto de la actividad en sí como de la figura del mantis o del profeta" (1988: 65). Camila Volker corrobora esta idea cuando afirma que "sólo en la Eneida (encontramos) quince pasajes que pueden considerarse oráculos. Son sueños, visiones, profecías y oráculos que anuncian el futuro de Eneas y el de Roma". (2011: 381)

Es decir, en la cultura mitológica griega el acceso a los eventos futuros era frecuente. Y esto se puede comprobar en los textos dramáticos que nos llegan hasta hoy como *Edipo Rey* y *Las Troyanas*, con figuras como Tiresias, Casandra y Pitia, así como en las obras poéticas *Odisea* y *Eneida*, destacándose en este contexto mitológico un lugar muy concreto: "El oráculo más famoso era el de Delfus." (Rink; 1998: 10). En él había una grieta de la que surgían emanaciones etéricas que serían recibidas por Pitia, en trance e inspirada por el dios Apolo, e interpretadas por sacerdotes intelectuales.

También en otro punto del globo, en China, se accedía al conocimiento futuro, quemando huesos de animales. El proceso se repetía de forma similar. "De las subsiguientes transformaciones en la morfología y en el color de los huesos, los sacerdotes inferían las contestaciones a las preguntas que les habían formulado." (Rink; 1998: 10) Rink continúa afirmando que "las religiones estaban en realidad predestinadas a formular certezas sobre el futuro" (1998: 8), en el sentido de que, durante gran parte de la historia de la humanidad, las religiones tuvieron el monopolio de la comprensión del mundo. Antaño, el mundo aún no era pensado matemáticamente. De este modo, recaía en entidades divinas, mágicas y/o cósmicas el entendimiento de un fenómeno tan complejo como el tiempo y tan misterioso como el futuro.

Nuestra hipótesis es que del mitológico antiguo al audiovisual contemporáneo se ha producido una transferencia de lo puramente religioso a lo puramente científico. Tratamos de fundamentar esta observación con una trayectoria que comienza en las configuraciones del tiempo oracular de la Grecia Antigua y se estabiliza en las configuraciones actuales del siglo XXI. De Delfus a *Don't Look Up* el paradigma ha cambiado. El mecanismo narrativo activado por el oráculo y sus 7 propiedades se conservan, pero el activador de estas historias oraculares ya no es el mismo.

"Los meridianos, los relojes de arena y los relojes de agua existían en el mundo antiguo alrededor del Mediterráneo y en China, pero no desempeñaban el papel de los relojes actuales en la organización de nuestras vidas. No fue hasta el siglo XIII cuando en Europa la vida de las personas empezó a regularse con relojes mecánicos. Las ciudades y los pueblos construyen su iglesia, junto a la iglesia y el campanario, y sobre el campanario un reloj que dicta el ritmo de las funciones colectivas. Comienza la era del tiempo regulado por los relojes". (Rovelli; 2019: 60-61).

Quizá sea este uno de los primeros síntomas de la transición de lo puramente religioso a lo matemático o, al menos, a lo mecánico y analógico. El tiempo sigue manteniendo su conexión con lo religioso a través de su posicionamiento respecto a las iglesias, casi como si el dominio de esta dimensión siguiera perteneciendo a lo divino, a lo que es superior a lo humano. Se conserva también la idea de un conocimiento superior, pero la verdad del tiempo empieza a transitar al dominio de lo científico, como indica Rovelli: "un buen ejemplo de ello es la catedral de Estrasburgo, donde dos meridianos construidos a una distancia de pocos siglos son sostenidos, respectivamente, por un ángel (el meridiano del siglo XIII) y un matemático (el meridiano de finales del siglo XV)" (2019: 61):



**Figura 7.** Detalles de la catedral de Estrasburgo

También en el Rijksmuseum, en Ámsterdam, se constata este transcurso de la naturaleza del tiempo en la obra *Pendule*. En la leyenda de la obra puede leerse "La mujer apoyada con el codo en una pila de libros representa el Aprendizaje o la Ciencia":



**Figura 8.** *Pendule* (Benjamin Lewis Vulliamy, 1802-1803)

Durante algunos siglos, esta frontera entre la autoridad de la religión y la de la ciencia se fue definiendo y redefiniendo. Y, por consiguiente, el dominio de las coordenadas temporales. En el siglo XVI, por ejemplo, todavía había quienes consideraban "que la astronomía y la astrología eran una ciencia única" (Rink; 1998: 42). Era una época de transición y de cierta plasticidad que podría ilustrarse a través de la paradigmática alquimia de Nostradamus. "(Nostradamus) se servía de la astronomía o bien de la astrología para confirmar, desde los presupuestos de las ciencias naturales, sus observaciones." (Rink; 1998: 46),

También Heidegger parece reconocer conscientemente este giro del conocimiento hacia el ámbito de lo científico, a pesar de que en algunas de sus disertaciones todavía se pueden detectar rastros del paradigma anterior. De forma aislada, afirma que “el verdadero experto en cuestiones del tiempo es el teólogo.” (2011: 65), a pesar de que toda su filosofía del tiempo está en línea con otra afirmación suya: “El interés por la cuestión de qué es el tiempo se ha despertado nuevamente en la actualidad por el desarrollo de la investigación física” (2011: 28) argumentando que “El estado actual de esta investigación está recogido en la teoría de la relatividad de Einstein”.

Detengámonos aquí, en el punto flagrante de inversión del cambio que ya se estaba produciendo: la teoría de la relatividad. En la percepción humana del tiempo, hay un pre y un post Einstein.

$$E=mc^2$$

Esta es la fórmula que nos permitió empezar a pensar científicamente en el tiempo de manera distinta. Traduce una relación entre el espacio y el tiempo como realidades íntimamente ligadas y no diametralmente separadas. Este *espacio-tiempo* podría pensarse como una malla elástica en la que están inmersos el Sol y los planetas del sistema solar, masas que cambian las configuraciones del espacio-tiempo a su alrededor. “La distinción entre pasado, presente y futuro no es más que una ilusión obstinadamente persistente”. (Einstein; 1955).<sup>13</sup>

Efectivamente, con este contexto de creciente valoración de la ciencia y pérdida de influencia de la religión potenciada por la teoría de la relatividad se produce un cambio de paradigma, para el mundo y particularmente para las narrativas oraculares. Esto se evidencia en el cómic *Watchmen* y particularmente en el personaje del Doctor Manhattan (al que volveremos en el capítulo V). Este personaje adquirió sus poderes de omnipresencia y omnipotencia en una cámara cerrada de manipulación de materia. Esta información se le da al lector cuando la historia viaja al pasado del personaje y escuchamos al padre del protagonista decir: “Ciencia atómica... ¡Eso es lo que necesitará el mundo! ¡Y no de relojes de bolsillo!”. Para apoyar su afirmación utiliza un argumento de autoridad: “El profesor Einstein dice que el tiempo cambia de un lugar a

---

<sup>13</sup> Carta personal de Albert Einstein al hijo y la hermana de Michelle Besso, 21 de marzo de 1955.

otro. (...) Si el tiempo no es cierto, ¿qué sentido tienen los relojeros, hein?" (Moore; 2020: 108).

Escobar Vargas afirma que la fiabilidad de una precognición “se alcanzaba por medio de su adscripción a autoridades reconocidas” (Vargas; 2015 : 87). En *Watchmen* asistimos a un claro ejemplo de la mutación de la que hablamos. Las figuras de autoridad dejan de ser Dios o figuras con conexión con lo etéreo (sacerdotes, curas, profetas, videntes, brujas...) para materializarse en la figura del matemático, del científico. Lo mismo se puede comprobar en el cuento *Minority Report*, por la trama que presenta un sistema de prevención del crimen basado en probabilidades matemáticas.

En el ámbito de las series, la tendencia persiste. En 2012 se estrenó la serie *Touch*, con una premisa que cita directamente la teoría del hilo rojo<sup>14</sup> y cuyo personaje principal tiene la capacidad de anticipar el futuro a través de la secuencia de Fibonacci<sup>15</sup>. El protagonista autista no se comunica verbalmente con su padre – el coprotagonista – utilizando en su lugar libros repletos de números organizados por la secuencia de Fibonacci para notificar el futuro. En el episodio piloto podemos escuchar en la voz del protagonista "Todo fue premeditado por la probabilidad matemática" (Kring; 2012; 0:01:04), con una reiteración que lo hace aún más explícito "Tu hijo lo ve todo. El pasado. El presente. El futuro". (Kring; 2012; 0:29:50).

Ya en una entrevista del creador de *Foundation* a la revista americana *Variety* a propósito del estreno de la serie, David S. Goyer aclara que "Quiero llegar a un lenguaje visual para las matemáticas que sea casi místico, casi como si estuvieran en comunión como si fueran visionarios" y que "Cuando Hari y Gaal están mirando el Prime Radiant, quiero que sea como si estuvieran en comunión con los ángeles. *Quiero que las matemáticas se sientan como el lenguaje de los ángeles.*"<sup>16</sup>:

---

<sup>14</sup> Creencia asiática de que todos estamos conectados a través de nuestros tornos por una línea roja – el hilo rojo del destino.

<sup>15</sup> Secuencia compuesta por una sucesión de números enteros que sigue la regla de que cada número es igual a la suma de los dos números anteriores. Su lógica puede confirmarse en varios escenarios biológicos, como la ramificación en los árboles y la filotaxis.

<sup>16</sup> Goyer, D. S. (9 de mayo de 2022). 'Foundation' EP David S. Goyer Breaks Down Apple TV Plus Adaptation: <https://variety.com/2021/tv/features/foundation-apple-adaptation-david-goyer-1235069734/> (énfasis añadido)



**Figura 9.** Representación estética del futuro en *Foundation* (Goyer, 2021-presente)



En *Don't Look Up*, estrenada a finales del 2021, pocos meses después de *Foundation*, llegamos a lo que será, hasta ahora, la cúspide de esta tendencia. En ella, la figura oracular se manifiesta mediante cálculos matemáticos y se comunica a través de dos científicos, el profesor universitario Randall (Leonardo DiCapprio) y la estudiante de doctorado Kate Diabiasky (Jennifer Lawrence). La película cuenta la historia de dos astrónomos que descubren que el fin de la raza humana está a punto de producirse. Calculando la órbita y la velocidad a la que un cometa chocará con la Tierra, predicen la extinción de la raza humana en 6 meses y 14 días. En otras palabras, el destino de la raza humana ya no está en manos de Dios, no está mediado por figuras religiosas o esotéricas. Las brujas de *Macbeth* dan paso a la comunidad científica. Las matemáticas son la figura soberana actual que les permite leer la dimensión espacio-temporal. De un panorama 100% religioso pasamos a un paradigma 100% matemático:

“ – No math.

– But is all math.”

(McKay & Sirota; 2021; 0:24:30)

## V. Estudio de caso: *Watchmen* (2019)

### 5.1 El pasado *cómic* y cinematográfico de *Watchmen*

En 2019 Damon Lindelof adaptó para HBO la novela gráfica *Watchmen* de Alan Moore y Dave Gibbons, situando esta nueva versión 30 años después de los acontecimientos del cómic. Esta reinterpretación, que consta de 9 episodios en lugar de los 12 capítulos originales, presenta un esquema narrativo rico en *flashbacks* y *flashforwards* y centra la historia en un grupo de justicieros que intenta detener la guerra prometida por un grupo de supremacistas blancos. Con múltiples personajes y líneas argumentales que se entremezclan, *Watchmen* (2019) utiliza una configuración temporal que huye del canon de la narrativa televisiva lineal. Y, para ello, emplea el oráculo como dispositivo narrativo fundamental.

Hay que advertir, de entrada, que ni el cómic original de Moore y Gibbons, ni la adaptación cinematográfica de Zack Snyder (2009) hacen un uso consciente y desarrollado del dispositivo oracular, prefiriendo centrar la narración en otros aspectos. En este sentido, nos desmarcamos de lo que solo aludiremos puntualmente y centramos nuestro análisis en los 9 episodios que componen la versión televisiva de *Watchmen*.

También cabe destacar que el responsable por esta obra es Damon Lindelof, un guionista con una trayectoria reincidente en el tema de los juegos temporales, como señala Robby Soave: "La versión de Lindelof está tan vinculada temáticamente a su propia historia televisiva como al material original: los fans acérrimos de *Lost* recordarán con cariño su uso de constantes *flashbacks* y saltos en el tiempo" (2020: 60).<sup>17</sup>

Nuestro objetivo al elegir la serie como caso de estudio es precisamente utilizarla como objeto capaz de evidenciar las 7 propiedades oraculares enunciadas en nuestra propuesta narratológica. A través de esta miniserie pretendemos dejar claras las herramientas narrativas que el oráculo propicia como dispositivo narrativo.

---

<sup>17</sup> Además de *Lost*, el currículum artístico de Lindelof incluye otras historias que también juegan con las coordenadas temporales, como la serie *The Leftovers* (2014-2017) y cómics como *Ultimate Wolverine vs. Hulk* y *Time Warp*.

## 5.2 Los 2 principales momentos oraculares de la miniserie

A lo largo de las casi nueve horas que constituyen *Watchmen*, sobresalen dos momentos capitales, dos escenas donde el uso del oráculo como dispositivo narrativo es claro, evidente y estructural para la serie. En realidad, es el mismo oráculo con dos facetas. Pero de momento, pensemos en ellos como dos eventos distintos.

El primero de ellos ocurre en el primer episodio, en la reunión policial en la que el portavoz de la Séptima Kaballería - un grupo supremacista blanco - declara que: "Habrán más policías muertos. (...) Y ese momento está llegando. Tic-tac. Tic-tac. Tic-tac...". (Ep01, 00:25:17) delante de un motivo religioso<sup>18</sup>:



**Figura 10.** Momento oracular frente a un escenario religioso *Watchmen* (Lindelof, 2019)

Así es como se pone en marcha la narrativa de *Watchmen*, lo que denominamos de detonante de la historia. Es esta promesa de futuro lo que aporta un punto de partida a la serie: lo que mueve a las fuerzas policiales, encabezadas por Angela Abar (Regina King), contra estas fuerzas racistas. Eso se hace verbalmente evidente un poco más adelante en el episodio, cuando Angela reitera que "El idiota del vídeo dijo que tenían

---

<sup>18</sup> Aunque no sea un oráculo en el sentido canónico, procedente de una visión, una lectura de manos o una premonición, este manifiesto asume la función narrativa de un oráculo. Consiste en la anticipación de un acontecimiento futuro, que se confirma al final del relato, que se anuncia ante un motivo religioso (tema que se analiza con más detalle en el capítulo IV.) y que pone en marcha la historia desencadenando exactamente los mismos mecanismos que el oráculo es capaz de desencadenar.

una misión en breve" (Ep01, 00:48:20), afirma que tienen que montar un plan de reacción y, cuando un tercer personaje entra en medio de la escena y pregunta de qué están hablando, se le dice que "Del fin del mundo. Tic tac Tic Tac.", seguido de una voz en off que reafirma que "El reloj está en marcha. Se nos está acabando el tiempo".

El segundo gran momento oracular de la miniserie, que en realidad es una reconfiguración de lo enunciado en los párrafos anteriores, ocurre en el episodio 8, llamado "A God Walks into Abar". Un capítulo que Sheila J. Nayar define como una *mise-en-abyme*, un dispositivo que juega con "flashes de antes, de aquí, de ahora, de pronto y de siempre" (2021: 1) para colocar en la voz del Doctor Manhattan (Yahya Abdul-Mateen II) un oráculo muy claro.

Al entrar en un bar y encontrar a su futura mujer - Angela Abar - sentada sola en una mesa, el Doctor se acerca y, sin que ella lo conozca, se presenta como alguien que vive "El tiempo de manera distinta." (Ep08, 00:03:30), anticipando que los dos vivirán "10 años" (Ep08, 00:19:20) en el túnel del amor y después... "Tragedia". Este es el pistoletazo de salida, una vez más, de las acciones de Angela, la protagonista de esta historia. Impedir que después de una década de relación amoroso-afectiva con el Doctor Manhattan, se cumpla esa *tragedia*.

"Pasamos diez años en el túnel del amor, y al salir, ocurre algo terrible". (Watchmen HBO, Ep8 53:19) este es el oráculo que, refiriéndose a la misma catástrofe amenazada por la Séptima Kaballería en el capítulo 1, vertebra la narrativa de *Watchmen*, como se analizará en detalle en los siguientes siete subcapítulos.

### **5.3 Las 7 propiedades del oráculo en *Watchmen* (2019)**

#### **5.3.1 El oráculo... como detonante de la historia**

En conformidad con lo descrito en las página anteriores, en *Watchmen*, la anticipación del futuro funciona como detonante de la historia de dos maneras distintas. Por un lado, cuando la historia arranca para el público, en el primer episodio, con la promesa de guerra de la Séptima Kaballería. Por otro lado, en el arranque diegético de la historia, cuando Angela y el Doctor se conocen y él vaticina 10 años de amor que acabarán en

tragedia. En ambas situaciones, el oráculo, al proporcionar un motivo que saca a la protagonista de su vida ordinaria, actúa como promotor de movimiento.

En la primera situación, la promesa de ataque del grupo supremacista hace que las fuerzas policiales activen el uso rápido de armas para su defensa, un uso que estaba limitado en este universo distópico. Así es como se inaugura oficialmente la lucha entre las fuerzas policiales y la organización racista. Es esta promesa la que inicia una investigación policial liderada por la agente del FBI Laurie Blake (Jean Smart) apoyada por Angela, Looking Glass (Tim Blake Nelson), Red Scare (Andrew Howard) y Pirate Jenny (Jessica Camacho). Es decir, esta promesa de un futuro ataque es lo que desencadena el contraataque del lado bueno de la fuerza y activa el conflicto que sostendrá los siguientes episodios.

Por otro lado, la anticipación del futuro del Doctor Manhattan de una década de felicidad y un final trágico es lo que propicia en principio de la relación entre el Doctor y Angela. Si él nunca hubiera entrado en ese bar y predicho su futuro, Angela nunca lo hubiera conocido, se hubiera enamorado de él y hubiera comenzado toda su misión de salvar el mundo que detallaremos en el punto 5.3.3... la serie no existiría. O, *esta serie no existiría*.

En ambos casos, es la anticipación de los acontecimientos futuros catastróficos lo que define los obstáculos y el enemigo para Angela. Es la enunciación de un futuro (apocalíptico) lo que pone en marcha la acción de Angela, lo que la hace (re)accionar. Clément Rosset explica el porqué de este resultado cuando defiende que el oráculo presenta una (posible) verdad al personaje que no puede ser ignorada, que se puede aceptar o negar, pero nunca ignorar. En otras palabras, no se puede dejar de ver lo que se ha visto. En el caso *Watchmen*, como es una verdad no deseada, el *outcome* es obvio: tratar de evitar que el futuro se haga realidad. Así, sin darse cuenta, el personaje ya está en movimiento, en marcha, y la historia ya ha comenzado.

En resumen, el dispositivo oracular actúa como palanca de la historia de *Watchmen*. Y, necesariamente, de todas las tramas y líneas de acción adyacentes. El oráculo es la fuerza que hace que la primera pieza de dominó caiga y resuene en el conjunto de piezas que construye la trama de la serie.

### 5.3.2. El oráculo... como catalizador de la psicología del personaje

Como el resto de personajes de otras narraciones oraculares, Angela encaja en el prototipo de personaje afectado por una antelación del futuro que no es capaz de elaborar un futuro alternativo real, convirtiéndose, en palabras de Rosset, en una ilusa, una ciega. Angela no llega a realizar un futuro alternativo a una historia de amor con una vigencia de 10 años y un final trágico. Su espacio mental se ve impactado por este advenimiento y, dejándose llevar por la primera parte del oráculo, se obceca en evitar la segunda.

Cuando Angela se entera de que tendrá una bonita historia de amor con su futuro marido, su primera reacción es negarse, pero rápidamente se enamora de ese hombre que vive el tiempo de una manera diferente, y hasta adopta tres hijos con él. En cuanto a la tragedia, Angela se obsesiona por evitar a toda costa dicho acontecimiento catastrófico. Para ello, trata de averiguar quién está detrás de la Séptima Kaballería para desmantelarla y evitar la tragedia final. Todas sus acciones van en esa dirección, *no matter what*.

Sus límites de lo legal y lo razonable empiezan a tomar contornos algo plásticos y el secuestro, la violencia y el asesinato se convierten en recurrentes armas en manos de la ilusa Angela. El oráculo trágico funciona como una semilla que crece y se expande en el espacio psicológico del personaje. De este modo, no sólo afecta a sus acciones, sino necesariamente a sus motivaciones, a sus inquietudes, a su psicología.

Angela llega a fingir un desmayo para espiar la casa de su jefe, secuestra y golpea a un presunto miembro de la orden supremacista, mantiene cautivo a un anciano de más de 100 años, se cuela en un museo para obtener informaciones privadas, roba un cadáver de la morgue y usurpa su identidad para que su propio marido pueda vivir en la Tierra con una nueva personalidad, mata a múltiples personas, golpea literalmente a su propio marido en la cabeza con un martillo... cegada por el objetivo de evitar un futuro anticipado.

Al igual que John Anderton de *Minority Report*, la psicología de esta ilusa se ve atrapada por el evento previsto. Se opera una fijación y su psique se ocupa por un no-lugar a la alternativa de evitar, de modo obsesivo, lo previsto. Como si todas las sinapsis de su cerebro se coordinaran con un solo objetivo: el de impedir la tragedia anticipada.

### 5.3.3. El oráculo... como vertebrador de la intriga

Si popularmente se dice que todos los caminos conducen a Roma, en *Watchmen* todas las tramas conducen al gran acontecimiento final, anticipado por el oráculo. Todas las tramas están conectadas a una línea argumental principal: el objetivo que la Séptima Kaballería posee de robar los poderes del Doctor Manhattan. Aunque desde el principio estas conexiones no están del todo claras para el público, diegéticamente, todas las líneas argumentales están vertebradas por esta trama principal.

Sea cual sea el lado de la tensión en el que un personaje se encuentre, toda la serie va de la gran confrontación final. Ya sea en oposición a ella, en el caso de los que tratan de evitar esa tragedia, como la protagonista Angela y los superhéroes heredados del cómic original; o en expectativa de la misma, en el caso de los que se mueven activamente hacia la consumación de ese final apoteósico, como los componentes del grupo racista. O incluso en posiciones mixtas como la de Lady Trieu (Hong Chau)<sup>19</sup>, que espera ese momento, para poder usurparlo en su beneficio en el último segundo. Sea en la lógica de esperar ese momento o de evitarlo... No hay forma de permanecer indiferente ante él.

Yendo aún más lejos en la observación de que el oráculo conduce la intriga de *Watchmen*, podemos escamotear la línea causal de acciones que conecta todas las tramas de los personajes principales y darnos cuenta de que todas, sin excepción, tienen como génesis el oráculo de doble cara que da inicio a la serie.

Como se ha expuesto, el encuentro entre Angela y el Doctor Manhattan en el bar es el germen que la impulsa a luchar por este amor y a evitar la tragedia, objetivo que, además, la acompaña a lo largo de la serie. Para que nadie descubra quien es el Doctor Manhattan, el primer paso de Angela es encontrar un cuerpo real para su marido. Un paso que lo lleva a ir a hablar con Ozymandias (Jeremy Irons), el hombre más inteligente del mundo. Un encuentro que tiene como resultado, por un lado, la transacción de un instrumento que provocará la amnesia al Doctor Manhattan y, por otro, la oferta de Manhattan del Planeta Europa a Ozymandias. Pues la trama de este personaje comienza aquí. Todo su arco de querer escapar de ese planeta nació de, en primer lugar, haber llegado allí, de la oferta del doctor Manhattan, que lo visitó a raíz de la idea de Angela en reacción al oráculo.

---

<sup>19</sup> Ambiciosa empresaria y científica, bastante rica y considerada la mujer más inteligente del mundo. Hija del hombre más inteligente del mundo – Ozymandias –, pretende robar los poderes del Doctor Manhattan para su propio beneficio.

También la historia de Will Reeves (Louis Gossett Jr), el abuelo de la protagonista, nace del oráculo, cuando en la lucha final contra el tiempo del último episodio, Angela le pide a su marido, que está simultáneamente en el presente/futuro y en el pasado, que le pregunte a su abuelo cómo sabía que el jefe Judd Crawford (Don Johnson) formaba parte de la Séptima Kaballería. Resulta que él, en el pasado, no lo sabía. En otras palabras, fue ella, en el futuro, quien, tratando de evitar el oráculo, acaba provocándolo.

Como consecuencia de este desfase temporal, Will Reeves hace un trato con Lady Trieu, informándole de que el Doctor Manhattan no está en Marte, sino en Tulsa. Por eso ella decide construir un reloj gigante en esta región. Un reloj que, cuando terminado, se utilizará para secuestrar y robar los poderes del Doctor Manhattan.

Pensando por otro punto de vista, en la perspectiva de organización de los eventos para presentación al público, la expectativa de este evento trágico venidero es, igualmente, lo que vertebra el *storytelling* de la serie.

Además de que en cada episodio hay *easter eggs* de relojes en los escenarios, también los diálogos se posicionan frente al tiempo en una lógica de expectativa. En momentos como: " En 3 días sabrá lo que hice y me odiará por ello. (...) Tic tac tic tac." (Ep04 47:00); "Quedan 9 horas para la activación." (Ep7 16:40 ); "Quedan 4 horas." (Ep7 32:35) y "En una hora, capturaré al Dr. Manhattan" (Ep7 47:40).

Adicionalmente, las palabras "Tic Tac" se repiten varias veces en el guion y en la banda sonora. Palabras evocadas después del primer oráculo del primer episodio, cuando se produce la promesa de ataque - el detonante que acelera el tiempo -, y que se reiteran varias veces a lo largo de la serie. Todas estrategias de guion y sonido que alimentan una expectativa ante el gran acontecimiento final.

La lógica aplicada es la de una línea vectorial en la que el presente se acerca cada vez más al destino final del vector. Las tramas y los diálogos citados, en conjunto con los "Tic Tac" y la presencia del reloj gigante como *leitmotiv* refuerzan esta idea de un cronómetro que se acerca cada vez más al desenlace. Son elementos estéticos y narrativos que denotan que este relato está totalmente vertebrado por el dispositivo oracular. Como si el oráculo fuera un rizoma del que surgen todas las tramas, como si fuera el esqueleto alrededor del cual se construyen los demás elementos estéticos y narrativos. ¡El oráculo es el esqueleto!



### 5.3.4 El oráculo como... motor de conflicto. Destino vs. Libre Albedrío

Parafraseando a Carrión en *Teleshakespeare*, el oráculo también tiene la propiedad de crear fricción, conflicto, discordia, "al contrario del *flashback* que aclara" (2015; 105-106). Y probablemente la cumbre del conflicto fomentado por el dispositivo oracular es la del Destino vs. Libre Albedrío, uno de los conflictos más antiguos y duraderos que afligen a los seres humanos. Como se puede anticipar, *Watchmen* no es la excepción.

La antelación del futuro por parte del Doctor Manhattan es el promotor de un parteaguas muy claro en lo que se refiere a este binomio, posicionándolo a sí mismo en el límite del determinismo y a Angela en el límite de la apología al libre albedrío. Tal posicionamiento frente a la validez del destino se manifiesta en varios momentos de la serie, particularmente en tres bastante evidentes.

El primero, cuando en el episodio 8 el personaje de color azul preconiza la mencionada década en el túnel del amor con tragedia al final. Cuando se le presenta esta información a la protagonista, su primera reacción es de incredulidad. No cree en los poderes omnipresentes del Doctor Manhattan. En cambio, el Doctor se mantiene impenetrable en sus creencias, sin dar margen a otros futuros alternativos. Para él, el destino es tan cierto como la salida del sol al día siguiente.

En un segundo momento, en el mismo episodio, esta dicotomía está literalmente en el epicentro de una discusión entre los dos personajes. Ambos se posicionan consciente y abiertamente sobre el tema cuando Manhattan dice que discutirán en ese momento y ella niega este eminente destino. Él repite insistentemente que esta discusión es inevitable y ella dice repetidamente que no, hasta que... la cuerda se rompe por su lado y los dos empiezan a discutir.

Y finalmente, en el último episodio asistimos a un refuerzo de sus posturas. Cuando falta menos de una hora para que el reloj de Lady Trieu comience a funcionar y, como se preveía, ocurra una gran tragedia, Angela sigue tratando de evitar que esto ocurra e intenta salvar la vida de su marido. A pesar de la evidencia de que el final está cerca, de los 10 años de amor confirmados, de la prueba casi absoluta de que el destino es ineludible, ella sigue creyendo en la fuerza del libre albedrío. Y hace una última demostración de ello cuando corre a su casa y, aunque con un grupo armado de Séptima Kaballería alrededor de su vivienda y con su marido medio desconcertado entre los

diferentes tiempos, le transmite a su marido que lo va a salvar. Hasta el último segundo, Angela lucha por evitar la tragedia, segura de que lo conseguirá. Pocos segundos antes del robo de los poderes del Doctor, con él dentro de una caja impenetrable, ella reitera su posición, diciendo: "¡Tienes que luchar! Hay que intentarlo." (Ep9 41:38).

Así, en *Watchmen* asistimos a un caso muy concreto de lo que Robert McKee defiende: "nada avanza en una historia sino a través del conflicto". Esta es una de las fuerzas misteriosas del oráculo, tan apetecible para el ejercicio de la dramaturgia, y evidente en esta miniserie. El oráculo conserva en sí mismo esta fuente de conflicto, una especie de fuerza disyuntiva, que sólo se agota en el momento en que el futuro anticipado (el principio) se convierte en el futuro realizado (el fin) – cuando la tragedia final es consumada. Hasta entonces, como sugiere Toni Pape en "Figures of Time", existe una tensión y un forcejeo permanente entre la fuerza del destino y la influencia del libre albedrío.

### **5.3.5 El oráculo como... (re)configurador del tiempo narrativo**

“Tradicionalmente, las obras de ficción se han basado en un tiempo de narración de carácter lineal. Esta estructura temporal "conlleva la imposición de una flecha del tiempo, que apunta del pasado al futuro e indica la orientación de las secuencias de acontecimientos"" (Davies, 34 apud Ames, 110; 2012)

En el caso de la narración de *Watchmen*, el tiempo se articula de forma lineal, pero no cronológica. Con el oráculo invitando el futuro al presente, la estructura tripartita de principio-medio-fin se reconfigura, el principio y el fin se funden, y la idea de la flecha (rectilínea) da lugar a lo que designamos de *efecto de boomerang*.

Como con cualquier oráculo canónico, el final de nuestro estudio de caso coincide con el predicho al principio. Se espera que la Séptima Caballería ataque y que los 10 años de romance de Angela y el Doctor Manhattan acaben en tragedia, mientras se va alimentando la esperanza de que esto no se cumpla... pero se cumple, al menos parcialmente. Tras un arco argumental que implica el monumental esfuerzo de la protagonista por evitar el fatídico final de su marido y la súper investigación de la agente del FBI Laurie Blake, el *boomerang* termina donde empezó: con la guerra funesta predestinada desde el principio.

En una entrevista a la revista *Rolling Stone*, Lindelof afirma que en su trabajo como guionista hace un uso consciente de las herramientas de la “narración no lineal. No sólo en lo que respecta al uso de los *flashbacks*, sino también, en lo que respecta al capítulo del Dr. Manhattan, a la idea de contar una historia fuera del tiempo. Es algo que (he) intentado reproducir a (mi) manera desde *Watchmen*. Podría decir, sin lugar a dudas, que no habría Desmond Hume si no existiera el Dr. Manhattan”<sup>20</sup>, refiriéndose a uno de los protagonistas de *Lost*, otro personaje y otra serie suyos que configuran el tiempo de forma elíptica, no canónica. Es decir, el responsable de la adaptación televisiva de *Watchmen* no hace un uso arbitrario de las potencialidades narrativas del dispositivo oracular. La configuración que presenta es el resultado de una (des)construcción temporal sensata y consciente.

Cuando el Doctor Manhattan y la Séptima Kaballería anuncian un final catastrófico y el cierre de la serie cumple lo prometido, asistimos a un ejemplo sólido y paradigmático de lo que es una historia lineal, pero no cronológica. O secuencial, pero no cronológica. Ciertamente oracular. El tiempo de Manhattan se apropia del de la narración, curvando el tiempo humano sobre sí mismo. En palabras del propio Doctor, en el último episodio: “¿Qué fue primero? ¿El huevo o la gallina?”. Una especie de anécdota y lema, simultáneamente, que hace evidente el movimiento elíptico que promueve el oráculo como (re)configurador del tiempo narrativo.

### **5.3.6 El oráculo como... traductor del *kairós* al *khronos***

Según Paul Ricoeur, el tiempo se vuelve humano a partir del momento en el que se articula de forma narrativa. Esto es exactamente lo que ocurre en *Watchmen* cuando el Doctor Manhattan intenta explicar la complejidad del fenómeno temporal utilizando una escala temporal lineal e incorporando las nociones de antes y después en su discurso. Capaz de ver y experimentar todos los tiempos y todos los espacios al mismo tiempo, lo que hace este personaje es convertir el tiempo de *Kairós* en tiempo de *Khronos*.<sup>21</sup>

Cruzando el inicio del episodio 7 de la miniserie, donde se escucha "Entró en una maquina... salió sin tiempo". (Ep07; 00:50) con una viñeta del episodio 4 de la gráfica

---

<sup>20</sup> Lindelof, D (17 de octubre de 2019) ‘Nostalgia Is Toxic’: Damon Lindelof on His ‘Watchmen’ Adaptation: <https://www.rollingstone.com/tv/tv-features/watchmen-damon-lindelof-interview-896780/>

<sup>21</sup> Conceptos elaborados por Martin Heidegger y detallados en el capítulo 3.6.

original, dedicado exclusivamente a la historia del Doctor, en la que se afirma "Dicen que puedes hacerlo todo, Jon. Dicen que ahora eres como Dios". (Moore; 2020: 117), la idea que surge es la de un semidiós. Esa figura de raíces grecorromanas que poseía en sí misma todas las potencialidades de un dios – en este caso concreto la omnipresencia y la omnipotencia – pero dotada de una forma humana que le permitía vivir en el planeta Tierra con una experiencia similar a la de un mortal corriente. El Doctor Manhattan es esa figura con rasgos mixtos sobre todo en lo que se refiere a las dimensiones temporales.

Este ejercicio reclamado por el oráculo (explicar el fenómeno temporal recurriendo a las nociones humanas de pasado, presente y futuro) se hace especialmente evidente cuando, en la ya referenciada escena del bar del episodio 8, el personaje interpretado por Yahya Abdul-Mateen II afirma claramente que no experimenta el tiempo de forma lineal y anticipa el futuro de su relación con Angela.

Hablamos de un personaje que puede viajar en el tiempo, teletransportarse, crear un mundo entero como lo hizo Dios. De hecho, crea literalmente un nuevo mundo – el que nace en el satélite de Júpiter, Europa - y, a semejanza de Dios, da a luz a un hombre y una mujer, en clara referencia a Adán y Eva<sup>22</sup>. Manhattan es el todopoderoso dentro del universo *Watchmen*. Es decir, a nivel narrativo, el Doctor Manhattan es el autor en la historia. O, más bien, él es el narrador: la entidad que configura el tiempo y, necesariamente, la narración.

Manhattan es capaz de, al igual que un narrador - el Dios soberano de la narratividad -, comunicar el destino ineludible de cada personaje al público y a los propios personajes. El Doctor Manhattan es una marca invisible de lo extradiegético en lo diegético.

Al igual que Einstein, que, antes de conseguir un puesto en la universidad, trabajó en una oficina de patentes suiza, sobre todo en patentes para sincronizar los relojes de estaciones de ferrocarril, esta persona que se llama literalmente "Doctor" también tiene un pasado con la versión más prosaica del tiempo. Es hijo de un relojero. Es, por tanto, una persona que, a pesar de su dimensión celestial, también posee en su mapa mental el lenguaje temporal simplificado que el más común de los mortales utiliza. Es casi como

---

<sup>22</sup> Una creación que realiza con el fin de aislarse y, con este gesto, acercarse todavía más a la idea colectiva de una figura mediadora entre lo divino y lo humano. Rink señala que "Tradicionalmente, el místico ha reunido en torno a sí grupos de alumnos o ha fundado auténticas comunidades místicas, como la orden islámica de los sufí. Sin embargo, lo que verdaderamente le atrae es la soledad. Abandona el mundo, porque éste le estorba en el camino de su búsqueda interior." (1997; 52)

una figura temporalmente bilingüe, la cumbre de cualquier buen traductor.: ser nativo en ambos idiomas. Por un lado, posee el dominio del tiempo absoluto, por otro, el dominio del glosario del tiempo vectorial.

En este sentido, el Doctor Manhattan se sirve del dispositivo oracular para operar una traslación del tiempo de Einstein - que gráficamente se asemejaría a una red de líneas cruzadas (el tiempo *kairos*) - al tiempo pensado en una lógica lineal y vectorial del ser hacia la muerte (el tiempo *khronos*). Para ello, organiza la dimensión temporal en una línea, que se curva sobre sí misma. Une el final con el pasado, pero conserva la idea de línea. Así, la operación realizada consiste en preservar la dimensión laberíntica y cruzada del tiempo real, comunicándola a un nivel de interpretación comprensible para los humanos diegéticos – los personajes – y los humanos extradiegéticos – el público.

### **5.3.7 El oráculo como... promotor de una clausura final**

El uso del oráculo como recurso narrativo no sirve sólo para barajar las cartas del tiempo y repartir de forma diferente. Uno de los efectos de esta reestructuración del tiempo es la sensación de que, una vez que se llega al final, todo parece estar cosido y bien montado desde el principio. Damon Lindelof lo deja claro cuando, en otra entrevista a la *Rolling Stone*, dice que: "Creo en esta cosa llamada gravedad de la historia. Como creadores y como oyentes de historias, estamos predispuestos a gravitar hacia lo familiar. *Los finales, los realmente satisfactorios, suelen volver a los comienzos.* Hay una razón para ello. Probablemente sea neurológico o bioquímico." (énfasis añadido).<sup>23</sup>

En otras palabras, lo que el creador de *Watchmen* parece intuir es que el uso del oráculo, a través de una trayectoria lógica y causal, conduce la historia a un final que reverbera el principio, un final con propiedades autoconcluyentes.

Sobre este movimiento final, que Paul Ricoeur define como configuración narrativa o síntesis de lo heterogéneo, el filósofo francés afirma que "(el cierre) da a la historia un 'punto final', que a su vez proporciona el punto de vista desde el que la historia puede ser percibida como formando un todo". (2014; 105). Así, cuando la batalla final de *Watchmen* se materializa en el último episodio, se produce exactamente este acto

---

<sup>23</sup> Lindelof, D (15 de diciembre de 2019) Damon Lindelof Unpacks Mysteries of the 'Watchmen' Finale: <https://www.rollingstone.com/tv/tv-features/watchmen-finale-lindelof-interview-925847/>

reflexivo que cierra la historia reafirmando lo prometido al principio de la misma. La clausura narrativa surge de la coincidencia entre la tragedia anticipada por el Doctor Manhattan y la Séptima Caballería y la tragedia final, que tiene lugar exactamente diez años después de la predicción.

En última instancia, lo que proporciona un final oracular, y el de *Watchmen* en particular, es la esperada respuesta a la pregunta que recorre todo el arco argumental: ¿quién ganará al final de la historia, el poder del destino o el del libre albedrío? Cuando, a pocos minutos del final del último episodio, el Doctor replica "te acabo de decir que no vas a salvarme y lo vas a intentar de todos modos" y Angela aún se embarca en una última lucha contra el tiempo para intentar evitar la esperada tragedia final, asistimos al último pulso entre el destino y el libre albedrío. Un enfrentamiento que, sin embargo, termina, como se señala en el punto 3. 4, con la victoria que recae inevitablemente en el infalible destino.

A pesar de los esfuerzos en contra, la tragedia final anticipada al principio de la historia sucede y el Doctor Manhattan es desintegrado. De este modo, se efectiva una clausura totalizante – la dicha *configuración narrativa* –, una sensación de que todo lo ocurrido en los episodios anteriores tiene sentido; que el cierre argumental es el resultado de una serie de eventos que se articularon orgánica y causalmente hasta el gran acontecimiento final. En resumen, la ejecución del oráculo promueve una sensación de cerrar de ciclo, de llegada al *destino* anunciado.

## VI. Conclusiones

Como conclusión: hemos logrado nuestros dos objetivos principales que eran categorizar los principales modelos narrativos oculares y sistematizar un conjunto de propiedades activadas por el oráculo cuando se utiliza como dispositivo narrativo. Un proyecto que recurrió a lecturas fundamentales como la propuesta narratológica de Paul Ricoeur y la filosófica de Clément Rosset, recurriendo también a otros referentes que abordan el fenómeno temporal como Heidegger, Walter Benjamin, Albert Einstein o investigadores más recientes como Carlo Rovelli, Toni Pape, Melisa Ames, Xavier Pérez, Jordi Balló, Glòria Salvadó, Fran Benavente y Maria Augusta Babo.

En resumen, pudimos comprender con mayor profundidad la formulación y modelización del relato oracular, delimitando y definiendo estos modelos y características. Y a partir de una red de múltiples ejemplos - obras (sobre todo) audiovisuales – culminamos nuestro trabajo con un estudio de caso capaz de verificar nuestra teorización de forma particularmente rigurosa: la miniserie *Watchmen* (2019).

Consideramos que este trabajo, particularmente la formulación de las 7 propiedades narrativas invocadas por el oráculo, representa una considerable ampliación del conocimiento y comprensión del funcionamiento oracular como dispositivo narrativo.

También cabe destacar que pudimos corroborar que el oráculo trae consigo una aura cósmica o teleológica, del orden de lo que nos es del todo descifrable, y que es capaz de guiar la acción del personaje y su respectiva trama desde fuera, o mejor dicho, desde arriba. Hay algo que es más grande que él, que es lo que le guía y dirige hacia su destino final. Ese *telos* es la fuerza que influye en los personajes y les impide actuar de otra manera o trazar un camino alternativo al que se les entregó. Casi como si el dominio de lo superior fuera una gran grúa que controla el movimiento de los simples mortales a través de un magnetismo invisible pero altamente potente.

En este sentido, destacamos la inexorabilidad del destino, así como los efectos psicológicos del oráculo, que van de la mano, como efectos que pueden ser investigados más a fondo desde la óptica, por ejemplo, de las teorías de la recepción. Si un espectador ve un *flashforward* al principio de una narración, ¿también se queda atrapado a esa imagen y no puede imaginar otra? ¿Qué efectos tiene esta anticipación en la lógica del consumo de productos audiovisuales?

En un contexto político y medioambiental en el que los futuros catastróficos son pronosticados por presidentes y líderes políticos, como futuras líneas de investigación también sería interesante ampliar las puertas abiertas por nuestra investigación en este campo. ¿Cuáles serán los efectos directos de estos discursos oraculares en la población votante? Con discursos simplistas que definen un futuro catastrófico que sólo puede ser detenido por estos portavoces, ¿se verificará la misma lógica de oráculo autoinducido?

Y, por último, ¿son los algoritmos los nuevos oráculos? En este sentido, ¿qué consecuencias y peligros directos podría tener esta herramienta para la conducta humana?



## VII. Referencias

### 7.1. Bibliografía

- AGUSTÍN, S. (2011) *Confesiones*. Madrid: Alianza Editorial.
- ÁLVAREZ, I. G. (2007) Shakespeare Compra Palomitas. *Adaptaciones Fílmicas de Macbeth*. Comunicación. 5. 187-204.
- AMES, M. (2012) The fear of the future and the pain of the past. The quest to Cheat Time in Heroes, FlashForward, and Fringe. *Time in Television Narrative*, 110-124.
- AMES, Melissa (2012) *Time in Television Narrative. Exploring in Twenty-First-Century Programming*. Mississippi: University Press of Mississippi.
- ARISTÓTELES (2008) *Poética*. Lisboa: Imprensa Casa-Nacional da Moeda.
- BABO, M. A. (2019) *Considerações sobre a máquina narrativa*. Imprensa da Universidade de Coimbra. 71-101.
- BALLÓ, J. y PÉREZ, X. (1997) *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*. Barcelona: Anagrama.
- BALLÓ, J. y PÉREZ, X. (2015) *El mundo, un escenario. Shakespeare: el guionista invisible*. Barcelona: Anagrama.
- BENDIS, B. M.; MARQUEZ, D.; COIPEL, O. & PONSOR, J. (2016) *Civil War II*. Barcelona: Panini Comics.
- BENJAMIN, W. (2021) *Tesis sobre el concepto de historia y otros ensayos sobre historia y política*. Madrid: Alianza Editorial.
- BORDWELL, D. (1996) *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- CARRIÓN, J. (2011) *Teleshakespeare*. Madrid: Erratanaturae.
- DAVIES, P. (1995) *About Time: Einstein's Unfinished Revolution*. New York: Simon & Schuster, Print.
- DICK, P. K. (2008) «El informe de la minoría», en *Cuentos completos. IV*. Barcelona: Minotauro.
- EURÍPEDES (2010) *Las Troyanas*. Barcelona: Gredos.
- FIELD, S. (2005) *Screenwriting: The Foundations of Screenwriting*. New York: Delta.

- GARIN, M. (2017). Heridas infinitas: estructura narrativa y dinámicas seriales en la ficción televisiva. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*. 24. 27-41.
- GOYER, D. S. (9 de mayo de 2022). 'Foundation' EP David S. Goyer Breaks Down Apple TV Plus Adaptation: <https://variety.com/2021/tv/features/foundation-apple-adaptation-david-goyer-1235069734/>
- HEIDEGGER, M. (con Pallás, R. & Escudero, J.) (2011) *El concepto de tiempo*. Madrid: Trotta.
- HEIDEGGER, M. (2021) *El Ser y el Tiempo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- HOMERO (2014) *Odisea*. Barcelona: Gredos.
- JOHNSON, T. (2019). Appropriation Anxiety: *Watchmen* (2019). *Adaptation*. 13. 397-402.
- LINDELOF, D. (17 de octubre de 2019) 'Nostalgia Is Toxic': Damon Lindelof on His 'Watchmen' Adaptation. *Rolling Stone*. Recuperado de <https://www.rollingstone.com/tv/tv-features/watchmen-damon-lindelof-interview-896780/>
- LINDELOF, D. (15 de diciembre de 2019). Damon Lindelof Unpacks Mysteries of the 'Watchmen' Finale. *Rolling Stone*. Recuperado de <https://www.rollingstone.com/tv/tv-features/watchmen-finale-lindelof-interview-925847/>
- LINDELOF, D. & FRANCIS YU, DL. (2009) *Ultimate Wolverine vs. Hulk*. Estados Unidos de América: Marvel Comics.
- LINDELOF, D. & SIMONE, G. (2013) *Time Warp*. Estados Unidos de América: Vertigo.
- MCDUFFIE, K. (2012) *Discourse of Medium. Time as a Narrative Device. Time in Television Narrative*, 190-201.
- MCKEE, R (2019) *El Guión. Story*. Barcelona: Alba Editorial.
- MCKEE, R. (16 de mayo de 2021) "Nothing moves forward in story except through conflict." Recuperado de <https://mobile.twitter.com/mckeestory/status/1393939796247007232>
- MOORE, A. & GIBBONS, D. (2020) *Watchmen*. Barcelona: ECC Ediciones.
- MOUSOUTZANIS, A. (2012) *Temporality and Trauma in American Sci-Fi Television. Time in Television Narrative*, 110-124.

- NAYAR, S. (2021). Who Watches Watchmen—and How? Shifting Epistemic Registers in the Comics and Television Series. *Literature/Film Quarterly*. Recuperado de [https://lfq.salisbury.edu/\\_issues/49\\_4/of\\_watchmen\\_and\\_how\\_shifting\\_epistemic\\_registers\\_in\\_the\\_comics\\_and\\_television\\_series.html](https://lfq.salisbury.edu/_issues/49_4/of_watchmen_and_how_shifting_epistemic_registers_in_the_comics_and_television_series.html)
- PAPE, T. (2019). *Figures of time. Affect and the television of preemption*. Durham and London: Duke University Press.
- PROPP, V. (1981) *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos.
- RICOEUR, P. (1983, 1984, 1985) *Temps et Récit* tomos I, II, III. Paris: Seuil.
- RINK, S. (1998) *Las profecías*. Madrid: Acento editorial.
- ROSSET, C. (2015) *Lo real y su doble. Ensayo sobre la ilusión*. Santiago de Chile: Editorial Hueders.
- ROVELLI, C (2019) *A Ordem do Tempo*. Lisboa: Objectiva.
- SALVADÓ, G. & BENAVENTE, F. (2011) La imagen-labirinto en la ficción televisiva norteamericana contemporánea. *Series de tiempo y mundos virtuales. Estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la Tercera Edad de Oro de la Televisión*. 45-56.
- SHAKESPEARE, W (2011) *Macbeth*. Barcelona: Espasa.
- SOAVE, R. (2020). Review *Watchmen*. *Reason Magazine*. March issue. 60.
- SÓFOCLES (con Balló, J. & Xavier, P.) (2011) *Edipo Rey*. Barcelona: Penguin clásicos.
- SÓFOCLES (con Lida, M. R.) (2020) *Edipo Rey*. Barcelona: Gredos.
- TORRE, E. S. *Adivinación y Profecía en Píndaro*. Universidad de Valladolid.
- TRAIL, A. (2019) *Scarface: The Novel. The Legend*. Reino Unido: Dean Street Press.
- TRÍAS, E. (1993) *Drama e identidad*. Barcelona: Destino.
- VARGAS, M. C. (2015) El marco de la historia: el papel de la profecía en la *Historia Regum Britanniae* de Geoffrey de Monmouth. *Lingüística y Literatura*. 83-105.
- VIRGILIO (2014) *Eneida*. Barcelona: Gredos.
- VOLKER, C. B. (2011) Oráculos, profecias, sonhos e visões na Eneida, de Virgílio. *Revista Philologus*. 381-389.

WILDE, O (2008) *O Crime de Lorde Arthur Savile*. Vila Nova de Famalicão: Edições Quasi.

## 7.2. Filmografia

ABRAMS, J. J.; LIEBER, J. & LINDELOF, D. (2004-2010) *Lost*. Bad Robot; Touchstone; ABC Signature; Grass Skirt Productions.

ALLEN, W. (1977) *Annie Hall*. Estados Unidos de América: Jack Rollins & Charles H. Joffe Productions; Rollins-Joffe Productions.

ALMODÓVAR, P (1999) *Todo sobre mi madre*. España & Francia: El Deseo; Renn Productions; France 2 Cinéma; Vía Digital; Canal+.

BORENSTEIN, M. (2015) *Minority Report*. Amblin Television; Paramount; 20<sup>th</sup> Century Fox Television.

BRAGA, B. & GOYER, D. S. (2009-2010) *FlashForward*. HBO Entertainment; ABC Signature; Phantom Four Films.

DE PALMA, B. (1983) *Scarface*. Estados Unidos de América: Universal Pictures.

ELINOFF, J; PORYES, M.; SHERMAN, S. & SCOTT, T. (2017–) *Raven's Home*. Rough Draft Productions; Entertainment Force; It's Laugh Productions.

FICKETT, T. & MATALAS, T. (2015-2018) *12 Monkeys*. Atlas Entertainment.

GOYER, D. S. & FRIEDMEN, J. (2021–) *Foundation*. Skydance Television; Latina Pictures; Wild Atlantic Pictures.

GILLIAM, T. (1995) *12 Monkeys*. Estados Unidos de América: Universal Pictures; Atlas Entertainment; Classico; Twelve Monkeys Productions.

GRAY, J. (2005-2010) *Ghost Whisperer*. Sander/Moses Productions; CBS Paramount Network Television; CBS Television Studios; Paramount Network Television; ABC Signature; Touchstone Television.

GUTHRIE, T. (1957) *Oedipux Rex*. Canadá: Oedipux Rex Productions.

HAWKS, H. & ROSSON, R. (1932) *Scarface*. Estados Unidos de América: The Caddo Company.

KELLEY, D. E. (2017-2019) *Big Little Lies*. Home Box Office (HBO); David E. Kelley Productions; Pacific Standard; Crazyrose; Hello Sunshine; Blossom Films.

KELLEY, M. (2011-2015) *Revenge*. Page Fright; Temple Hill Entertainment; ABC Signature.

KRING, T. (2012-2013) *Touch*. Chernin Entertainment; Tailwind Productions; 20<sup>th</sup> Century Fox Television.

KUROSAWA, A. (1957) *Kumonosu-jô*. Japon: Toho Company; Kurosawa Production Co.

LIMAN, D. (2014) *Edge of Tomorrow*. Estados Unidos de América: Warner Bros.; Village Roadshow Pictures; RatPac-Dune Entertainment; 3 Arts Entertainment; Viz Media; Province of British Columbia Production Services Tax Credit; Dune Entertainment; Prime Focus.

LINDELOF, D. (2014-2017) *The Leftovers*. Film 44; Warner Bros. Television.

LINDELOF, D. (2019) *Watchmen*. DC Comics; Home Box Office (HBO); Paramount Television; Storm Studios; Warner Bros. Television; Whit Rabbit.

LYNCH, D. (1997) *Lost Highway*. Estados Unidos de América & Francia: CiBy 2000; Asymmetrical Productions; Lost Highway Productions LLC.

MCKAY, A. (2021) *Don't Look Up*. Estados Unidos de América: Hyperobject Industries; Providence of British Columbia Production Services Tax Credit; Bluegrass Films.

MURPHY, R. (2010) *Eat Pray Love*. Estados Unidos de América: Columbia Pictures; Plan B Entertainment; Red Om Films.

NOLAN, C. (2000) *Memento*. Estados Unidos de América: Newmarket Capital Group; Team Todd; I Remember Productions; Summit Entertainment.

NOLAN, C. (2010) *Inception*. Estados Unidos de América & Reino Unido: Warner Bros; Legendary Entertainment; Syncopy.

NOWALK, P. (2014-2020) *How to Get Away with Murder*. Shondaland; Nowalk Entertainment; ABC Signature; Master Key Production.

PASOLINI, P. P. (1967) *Edipo Re*. Italia & Marruecos: Arco Film; Somafis.

PILLER, M. & PILLER, S. (2002-2007) *The Dead Zone*. CBS Paramount Network Television; Crescent Entertainment; Dead Zone Production; Lions Gate Television;

Lionsgate Television; Modern Entertainment; Paramount Network Television; Piller Squared/The Segan Company; Piller2; The Lloyd Segan Company.

POLANSKI, R. (1971) *Macbeth*. Reino Unido & Estados Unidos de América: Columbia Pictures; Playboy Productions; Caliban Films.

PORYES, M. & SHERMAN, S. (2003-2007) *That's So Raven*. Psychic Productions I; Brookwell-McNamara Entertainment; Disney Channel; That So Productions; Warren & Rinsler Productions.

PROUST, M. (1987) *À la recherche du temps perdu*. París: Gallimard, vol. I.

SAFRAN, J. (2015-2018) *Quantico*. The Mark Gordon Company; Random Acts Entertainment; ABC Signature; Master Key Production.

SAVILE, P. (1968) *Oedipus Rex*. Reino Unido: Crossroads World Film Services; Universal Pictures.

SNYDER, Z. (2009) *Watchmen*. Estados Unidos de América: Warner Bros.; Paramount Pictures; Legendary Entertainment; Lawrence; Lawrence Gordon Productions; DC Comics.

SPIELBERG, S. (2002) *Minority Report*. Estados Unidos de América: Twentieth Century Fox; Dreamworks Pictures; Cruise/Wagner Productions; Blue Tulip Productions; Ronald Shusett/Gary Goldman; Amblin Entertainment; Digital Image Associates; Parkes/MacDonald Image Nation.

WALSH, R. (1949) *White Heat*. Estados Unidos de América: Warner Bros.

WELLES, O. (1948) *Macbeth*. Estados Unidos de América: Mercury Productions.

### **7.3. Obras pictóricas**

INGRES, J. A. D. (1808) *Oedipus and the Sphinx* [Oleo sobre lienzo]. Francia: Museu del Louvre.

## INFORME DE ORIGINALIDAD

10%

INDICE DE SIMILITUD

10%

FUENTES DE INTERNET

1%

PUBLICACIONES

3%

TRABAJOS DEL  
ESTUDIANTE

## FUENTES PRIMARIAS

1	<a href="http://www.scribd.com">www.scribd.com</a> Fuente de Internet	2%
2	Submitted to Infile Trabajo del estudiante	1%
3	<a href="http://idoc.pub">idoc.pub</a> Fuente de Internet	1%
4	<a href="http://tfreites.weebly.com">tfreites.weebly.com</a> Fuente de Internet	<1%
5	<a href="http://idus.us.es">idus.us.es</a> Fuente de Internet	<1%
6	<a href="http://docplayer.es">docplayer.es</a> Fuente de Internet	<1%
7	<a href="http://www.secst.cl">www.secst.cl</a> Fuente de Internet	<1%
8	<a href="http://jorgecarrion.com">jorgecarrion.com</a> Fuente de Internet	<1%
9	<a href="http://revistas.uva.es">revistas.uva.es</a> Fuente de Internet	<1%

10	<a href="http://repositorio.uft.cl">repositorio.uft.cl</a> Fuente de Internet	<1 %
11	<a href="http://redesign.film.ru">redesign.film.ru</a> Fuente de Internet	<1 %
12	Submitted to Queen Margaret University College, Edinburgh Trabajo del estudiante	<1 %
13	<a href="http://www.olavarria.com">www.olavarria.com</a> Fuente de Internet	<1 %
14	<a href="http://commlist.org">commlist.org</a> Fuente de Internet	<1 %
15	<a href="http://documents.mx">documents.mx</a> Fuente de Internet	<1 %
16	<a href="http://www.imdb.com">www.imdb.com</a> Fuente de Internet	<1 %
17	<a href="http://librosparapensarthoughtprovokingbooks.blogspot.com">librosparapensarthoughtprovokingbooks.blogspot.com</a> Fuente de Internet	<1 %
18	<a href="http://hdl.handle.net">hdl.handle.net</a> Fuente de Internet	<1 %
19	<a href="http://ueaeprints.uea.ac.uk">ueaeprints.uea.ac.uk</a> Fuente de Internet	<1 %
20	Submitted to University of Leeds Trabajo del estudiante	<1 %
21	<a href="http://bibliotecadigital.udea.edu.co">bibliotecadigital.udea.edu.co</a>	



Fuente de Internet

<1 %

22

Submitted to University of Lincoln

Trabajo del estudiante

<1 %

23

anchor.fm

Fuente de Internet

<1 %

24

variety.com

Fuente de Internet

<1 %

25

visual07-08.blogspot.com

Fuente de Internet

<1 %

26

www.estacio.br

Fuente de Internet

<1 %

27

Submitted to TecnoCampus

Trabajo del estudiante

<1 %

28

Submitted to Universidad de Alcalá

Trabajo del estudiante

<1 %

29

Submitted to University of Sussex

Trabajo del estudiante

<1 %

30

dspace.palermo.edu

Fuente de Internet

<1 %

31

revistaec.eu

Fuente de Internet

<1 %

32

eprints.lancs.ac.uk

Fuente de Internet

<1 %

33

[www.indiewire.com](http://www.indiewire.com)

Fuente de Internet

&lt;1 %

34

Sergio Martín. "Sturm der Bilder: Registros Videográficos de las Actitudes Iconoclastas", EShID2021 - II Congreso Internacional Estéticas Híbridas de la Imagen en Movimiento: Identidad y Patrimonio, 2021

Publicación

&lt;1 %

35

Leonor Arfuch. "NARRATIVAS DEL YO Y MEMORIAS TRAUMÁTICAS", Revista Tempo e Argumento, 2012

Publicación

&lt;1 %

36

[Submitted to South Bank University](#)

Trabajo del estudiante

&lt;1 %

37

[samafind.sama.gov.sa](http://samafind.sama.gov.sa)

Fuente de Internet

&lt;1 %

38

[Submitted to Saint Bonaventure University](#)

Trabajo del estudiante

&lt;1 %

39

[alexprat89.blogspot.com](http://alexprat89.blogspot.com)

Fuente de Internet

&lt;1 %

40

[issuu.com](http://issuu.com)

Fuente de Internet

&lt;1 %

41

[katalog.adlr.link](http://katalog.adlr.link)

Fuente de Internet

&lt;1 %

42

[www.letras-uruguay.espaciolatino.com](http://www.letras-uruguay.espaciolatino.com)

Fuente de Internet

<1 %

43

Submitted to Cardiff University

Trabajo del estudiante

<1 %

44

Submitted to University of Melbourne

Trabajo del estudiante

<1 %

45

Submitted to Macquarie University

Trabajo del estudiante

<1 %

46

ctfm-elb.citethisforme.com

Fuente de Internet

<1 %

47

Encyclopedia of Global Bioethics, 2016.

Publicación

<1 %

48

www.ecranlarge.com

Fuente de Internet

<1 %

49

www.efdeportes.com

Fuente de Internet

<1 %

50

www.mathewlees.com

Fuente de Internet

<1 %

51

fr.scribd.com

Fuente de Internet

<1 %

52

idiomasralfer.wordpress.com

Fuente de Internet

<1 %

53

kristimcduffie.com

Fuente de Internet

<1 %

54	<a href="http://scindeks.ceon.rs">scindeks.ceon.rs</a> Fuente de Internet	<1 %
55	<a href="#">sobrelaanarquiyotrostemasvidayobraderpensadores!</a> Fuente de Internet	<1 %
56	<a href="http://temaldigo.blogspot.com">temaldigo.blogspot.com</a> Fuente de Internet	<1 %
57	<a href="http://www.coursehero.com">www.coursehero.com</a> Fuente de Internet	<1 %
58	<a href="http://es.scribd.com">es.scribd.com</a> Fuente de Internet	<1 %
59	<a href="http://es.unionpedia.org">es.unionpedia.org</a> Fuente de Internet	<1 %
60	<a href="http://esdocs.com">esdocs.com</a> Fuente de Internet	<1 %
61	<a href="http://tosubtitles.com">tosubtitles.com</a> Fuente de Internet	<1 %
62	<a href="http://es.guide.yahoo.com">es.guide.yahoo.com</a> Fuente de Internet	<1 %
63	<a href="http://it.wikipedia.org">it.wikipedia.org</a> Fuente de Internet	<1 %
64	<a href="http://repositori.upf.edu">repositori.upf.edu</a> Fuente de Internet	<1 %
65	<a href="http://repositorio.umch.edu.pe">repositorio.umch.edu.pe</a> Fuente de Internet	<1 %

66

[revolucionmatrix.wordpress.com](http://revolucionmatrix.wordpress.com)

Fuente de Internet

&lt;1 %

67

[teses.usp.br](http://teses.usp.br)

Fuente de Internet

&lt;1 %

68

[transparencia.ucr.ac.cr](http://transparencia.ucr.ac.cr)

Fuente de Internet

&lt;1 %

69

[video.adpop.co](http://video.adpop.co)

Fuente de Internet

&lt;1 %

70

[www.absysnet.com](http://www.absysnet.com)

Fuente de Internet

&lt;1 %

71

[www.appzapp.at](http://www.appzapp.at)

Fuente de Internet

&lt;1 %

72

[www.herbertsmithfreehills.com](http://www.herbertsmithfreehills.com)

Fuente de Internet

&lt;1 %

73

[www.tandfonline.com](http://www.tandfonline.com)

Fuente de Internet

&lt;1 %

74

[www.yumpu.com](http://www.yumpu.com)

Fuente de Internet

&lt;1 %

75

148.216.10.92

Fuente de Internet

&lt;1 %

76

[astroseti.org](http://astroseti.org)

Fuente de Internet

&lt;1 %

77

[documentop.com](http://documentop.com)

Fuente de Internet

&lt;1 %

78	<a href="http://dokumen.pub">dokumen.pub</a> Fuente de Internet	<1 %
79	<a href="http://es.gizmodo.com">es.gizmodo.com</a> Fuente de Internet	<1 %
80	<a href="http://funciona277.rssing.com">funciona277.rssing.com</a> Fuente de Internet	<1 %
81	<a href="http://parisfrance.men">parisfrance.men</a> Fuente de Internet	<1 %
82	<a href="http://prezi.com">prezi.com</a> Fuente de Internet	<1 %
83	<a href="http://qdoc.tips">qdoc.tips</a> Fuente de Internet	<1 %
84	<a href="http://reunir.unir.net">reunir.unir.net</a> Fuente de Internet	<1 %
85	<a href="http://shows.acast.com">shows.acast.com</a> Fuente de Internet	<1 %
86	<a href="http://wiki2.org">wiki2.org</a> Fuente de Internet	<1 %
87	<a href="http://www.seio.es">www.seio.es</a> Fuente de Internet	<1 %
88	<a href="http://www.slideshare.net">www.slideshare.net</a> Fuente de Internet	<1 %
89	<a href="http://www.wto.org">www.wto.org</a> Fuente de Internet	<1 %

---

Excluir citas      Apagado

Excluir coincidencias      Apagado

Excluir bibliografía      Apagado