

Fragmentos de un decurso borroso Reflexiones sobre temporalidad y medios a partir de *Dark*

Juan Manuel Lacalle y Manuel Eloy Fernández

“Alzó en el balcón cuatro paredes mágicas,
ladrillo con ladrillo en un diseño lógico”

Chico Buarque, *Construcción*
[Versión de Daniel Viglietti]

Un truco clásico en el repertorio de cualquier ilusionista: dos o más cubiletes y un pequeño elemento que se traspasa entre ellos sin que el espectador advierta el movimiento. En *Dark*, el joven Mikkel explica a su padre, Ulrich, que la importancia radica en *cuándo* se realizó el cambio de un cubilete a otro y no *encómo* se hizo. Los magos distraen, atraen la atención hacia lo irrelevante, mientras lo que importa escapa a los ingenuos ojos del espectador. Más adelante, frente a la desaparición de Mikkel, Jonas corrige el inexacto *¿dónde está?* que encabeza un recorte de periódico por un *¿cuándo está?* que vuelve a recordarnos los peligros de la desatención.

Pero la pregunta *también* es cómo. O eso nos inquieta a lo largo de los diez capítulos de *Dark*, la primera producción germana de la plataforma Netflix, cuya temporada inicial se estrenó en diciembre de 2017. El interrogante por cómo viajar en el tiempo puede articularse a partir de un acercamiento al rol que juegan los medios que, sin ser un eje central de la serie, no dejan de intervenir en aspectos clave que definen la concepción de temporalidad predominante. Del cruce entre medialidad y tiempo se desprende una pregunta



Fig. 1: *El prestidigitador*, El Bosco, ca. 1480

adicional por los alcances y límites del sujeto, problematizada en las recurrentes alusiones a la idea de una vida reducida al cumplimiento de un destino y las posibilidades (o no) de alterar su curso mediante la acción.

La serie nos presenta un pueblo alemán, Winden¹, donde se han desarrollado al menos tres alternativas para trasladarse en el tiempo: un artefacto compuesto por una variedad de relojes, medidores y extraños engranajes; una cueva en la que dos de sus pasillos nos pueden llevar 33 o 66 años al pasado desde 2019 (es decir, hacia 1986 y 1953); y un cuarto con una curiosa decoración ubicado en un búnker bajo tierra. Todas las modalidades de viaje están fundamentadas en los insospechados poderes del componente radioactivo Cs-137, protagonista del misterio en torno a la planta nuclear del pueblo: la cueva y el cuarto se encuentran en el radio de acción de los cuantiosos desechos producidos por la central, mientras que el artefacto posee una cavidad específicamente diseñada para insertar el componente en un costado y, así, suministrar la energía necesaria para su funcionamiento.

¹ El pequeño poblado de ambiente opresivo —aspecto realzado por la banda sonora— nos remite, entre otras, a series que tuvieron una última temporada reciente como *Stranger Things* y *Twin Peaks*. El posible juego entre Winden y “verschwinden” (desaparecer) vincula la locación de forma directa con los sucesos que movilizan el relato.

Este último objeto, construido por el relojero H.G. Tannhaus², recupera una imagen de máquina del tiempo que no es ajena a la historia literaria de la invención. Una postura corriente en parte de la crítica es considerar que el primer mecanismo de viaje en la ficción es, en efecto, el antiguo reloj de la tía Gertrude introducido en “El reloj que marchaba hacia atrás” (1881), de Edward Page Mitchell³. En el mundo de *Dark*, Jonas explica a su yo más joven que la primera máquina del tiempo no tiene la forma de un DeLorean ni de “algo que echa humo” —tampoco, agregamos, de un reloj—, sino que se trata de un cuarto, con cuatro paredes y una silla con una correa metálica encastrada de la que se desprenden cables de distinto grosor y material. Una vuelta a la literatura casi obligada: la clásica silla descrita en *La máquina del tiempo* (1895) de H.G. Wells ya contempla este modelo de máquina; no se trata de una representación particularmente original. Menos usual sería, sin embargo, la inclusión en el diseño de un medio como el televisor situado frente a la silla. Podríamos pensar que su propósito, sea por conexión cableada o por

² El nombre contiene un evidente homenaje a H.G. Wells y una eventual referencia tanto al poeta alemán Tannhäuser como al monólogo final de Roy Batty en *Blade Runner* (1982) —que coincidentemente transcurre en 2019—. En rigor, el origen de la creación de la máquina (y, también, de la autoría de *Un viaje a través del tiempo*) constituye una paradoja temporal que dificulta la asignación exacta a un único responsable.

³ Este primer cuento juega con algo que la serie remarca en varias oportunidades: la influencia admisible del futuro sobre el pasado: “pensé que era usted lo suficientemente hegeliano [repárese en la metátesis Hegel-Helge] como para admitir que toda condición incluye su propia contradicción [dice el profesor Van Stopp]. El tiempo es una condición, no un elemento esencial. Observado desde el absoluto, la secuencia por la cual el futuro sigue al presente y el presente sigue al pasado es puramente arbitraria. Ayer, hoy, mañana; no hay ninguna razón en la naturaleza de las cosas por la cual el orden no deba ser: mañana, hoy, ayer”. El texto de Mitchell insiste en la idea de que todo está entretelado y de que el conocimiento de la verdadera historia se obtiene a través del viaje en el tiempo: “hemos oído hablar mucho de la influencia del siglo XVI sobre el XIX —dijo el profesor hegeliano, leyendo en su bloc de notas con su habitual tono rápido y seco—. Ningún filósofo, por lo que sé, ha estudiado nunca la influencia del siglo XIX sobre el XVI. Si la causa produce el efecto, ¿el efecto nunca induce la causa?”. Casi como una puesta en cuestión de las jerarquías (y las responsabilidades) se nos interroga: “¿el descendiente lo debe todo al antepasado, y el antepasado nada al descendiente?”

Ciertos autores, como Nil Santiáñez-Tió (1994: 283), reconocen la injerencia de este cuento en la ciencia ficción pero impugnan su carácter inaugural en la tradición de máquinas de viaje en el tiempo: el reloj no está específicamente diseñado para tal función y su accionar no intenta fundamentarse en términos científicos. Su contrapropuesta difiere 6 años el momento de inicio hasta *El anacronópete* (1887), de Enrique Gaspar, que cumpliría con estos requisitos.

su mero funcionamiento en proximidad a la silla, logre activar la máquina de modo similar a como, veremos, lo hace el teléfono celular. ¿Un primer indicio de que el desplazamiento temporal se encuentra entrelazado a la medialidad de las diferentes épocas en las que vivimos?

Para nosotros, y a pesar de todos los adelantos tecnológicos, las únicas formas de acercarnos al viaje en el tiempo siguen siendo los sueños, las drogas y la ficción⁴. Las primeras opciones son mucho más efectivas por el grado menor de conciencia que atañen. Las ficciones, en todo su espectro intermedial, admiten distintos grados de inmersión. Según la categorización de Marie-Laure Ryan (2003: 98) se distinguen cuatro niveles: "concentración", "implicación imaginativa", "encantamiento" y "adicción". En este último estado puede suceder al lector/espectador lo que al Quijote o a Emma Bovary: leyendo sobre el viaje en el tiempo cree viajar con el relato. El efecto es similar al de rever fotos, filmaciones u objetos que recuerden épocas pasadas. El engaño es menos efectivo.

Crono y Chronos: el tiempo devorador de niños

"Este film da una imagen exquisita.
Esos chicos son como bombas pequeñitas.
El peor camino a la cueva del perico
para tipos que no duermen por la noche"

Jijji, 1986

Puede fallar, diría el mago. Los niños que tienen el *privilegio* de experimentar el accionar de la silla logran viajar a costa de los daños letales que sufren en su cuerpo: la correa metálica que cubre su cara lacera sus ojos y destruye

⁴ La película *Inception* (2010) conecta estos tres tipos de viaje y problematiza especialmente su llevada al extremo. Vemos una escena breve que transcurre en un espacio, a modo de fumadero de opio, donde la gente paga para soñar. ¿Qué sitio mejor para vivir una realidad que no es la que deseamos y no podemos modificar? En *Dark* Mikkel cree poder cambiar las cosas, pero admite resignado: "la magia que quiero hacer es imposible. Quiero despertarme". En esto último resuena la paradoja de la mariposa y el maestro Zhuang que relata Inés: ¿sueño que soy una mariposa o soy una mariposa que sueña ser hombre? ¿Se puede, tal vez, ser ambas?, complejiza Mikkel.

sus oídos. Arriesguemos una lectura: si asumimos que el televisor forma parte de la máquina, que de algún modo canaliza o potencia la energía de la cueva —a través o no de los cables—, podemos repensar este cuadro en términos de medialidad. En efecto, el análisis de las distintas disposiciones históricas de lo corpóreo es un tema recurrente en las teorías de arqueología de medios. En *What is Media Archeology?* (2012), Jussi Parikka anota que este giro al cuerpo, muy presente en los análisis culturales contemporáneos, comporta un sentido específico para autores pertenecientes a la llamada escuela alemana de medios o nuevo materialismo, como Friedrich Kittler. En el planteo kittleriano, el cuerpo es un sistema de inscripción de los medios tecnológicos y las redes que conforman: tiene relevancia no como expresión de subjetividades, sino como instancia que expone las condiciones mediales de una época. El provocativo “los medios determinan nuestra situación” que inaugura *Gramophone, Film, Typewriter* (1999) anticipa, en parte, este borramiento del sujeto en pos de la primacía de una pura corporalidad⁵. En el panorama de una situación determinada por los medios, el sujeto pierde (si es que alguna vez la tuvo) la agencialidad para definir el curso de su propia historia, que queda subsumida en el mapeo de los avances tecnológicos, cada vez más sofisticados y vinculados al cuerpo.

Los tímpanos destrozados y los ojos quemados al ritmo de *You Spin Me Round* e *Irgendwie, Irgendwo, Irgendwann*⁶ son más que el efecto indeseado

⁵ Esta determinación mediática que Kittler expone sin tapujos predomina en buena parte de la teoría de medios ya desde trabajos de Marshall McLuhan como *Comprender los medios de comunicación: las extensiones del ser humano* (1964). Menos tajante es Parikka, quien parece concederle mayor campo de acción al sujeto, en especial a partir de las manipulaciones estéticas realizables sobre los medios, que pueden producir nuevas formas de experiencia y pensamiento (2012: 161-2). Parikka, a su vez, postula una lectura matizada y menos reduccionista del determinismo de Kittler, quien, a diferencia de McLuhan, enlazaría arte, ciencia y tecnología en una interacción interdependiente en donde el primero de estos términos no queda sin más subordinado al medio (69).

⁶ Helge escucha esta canción en el momento en que es embestido por su yo anciano en un intento de impedir que continúe con sus crímenes. Toma la decisión luego de “despertar” y exclamar en voz alta “lo recuerdo todo”. El olvido, la terquedad o la desesperación por no querer aceptar la realidad que se le impone lo hacen cometer un acto que sabía imposible (o, quizás, al despertar en 1986 se había visto muerto de anciano en el otro automóvil y lo que estaba decidiendo, agotado en 2019, era su suicidio). La canción, que podríamos traducir por “De algún modo, en algún lugar, en algún momento”, no deja dudas de la época del choque. Por otra parte, dar vueltas como un disco, como expresa el estribillo del otro hit,



Fig. 2

de un viaje en el tiempo. Podría haber en el cuerpo un registro de temporalidad medial; televisores que saturan la visión y producen el ruido que sufren los chicos, pero que también experimentan todos los sujetos al alcance de la red de medios. Los niños lo padecen potenciado, pero el medio —la televisión— es el mismo en el que Jana Nielsen en 1986 ve un comercial de chocolate Raider, y Magnus y Martha en 2019 a un mago realizando el truco del traspaso. Las imágenes remiten a Mads y su afición al chocolate y a Mikkel en sus intentos de imitar a Houdini. La muerte es el corolario de una subjetividad perdida bajo las marcas de la medialidad.

Mads es encontrado muerto en 2019 con auriculares y un walkman de 1986 que desconciertan al equipo forense de Winden. Es factible que no sean un agregado más de su atuendo; que, en uno de sus ensayos, Noah y Helge hayan considerado que la potencia del televisor no era suficiente y que era necesario añadir a su invención la energía de otro medio (que, además, permite manipular el decurso del sonido mediante el avance, el retroceso y la puesta en pausa). Al reproducir la música ochentosa en 2019, la melodía se oye desfigurada; los 33 años desgastaron un medio que, en virtud de la sofisticación permanente, otorga la impresión de ser casi obsoleto. Los auriculares en el presente se insertan en los oídos, aún más cercanos al tímpano, y trastocan al Egon Tiedemann de 1986, que con esa aparición cree haberlo visto todo. Pero el policía ya vio los cuerpos en 1953 y conoce los efectos de los medios, conjugados con la radioactividad, en los cuerpos de Erik y Yasin. Por eso, el auricular en el oído, una forma de escuchar que integra la tecnología cada vez provoca la pérdida temporal del equilibrio y, mediante rotaciones aún más violentas en forma de fuerza centrífuga, el estallido del tímpano y el deterioro definitivo de la estabilidad. Así caen los pájaros del cielo.

más al cuerpo y reafirma las posibilidades de inscribirse en él, no debería ser una sorpresa.

Los niños, elegidos tal vez por razones prácticas o simbólicas, absorben la cultura epocal que les quita subjetividad, los satura y los expulsa de donde están. Viajan, pero el tiempo los mata. La imagen los desfiguró.

Vida y tiempo plegados al medio

"La televisión declara,
la muerte viaja en tren,
y vos no te movés de casa"

Juan Rosasco en Banda, *Hipnosis*

"Vladimir: El tiempo se ha detenido.
Pozzo: No lo crea, señor, no lo crea.
Todo lo que quiera, excepto esto"

Samuel Beckett, *Esperando a Godot*

Una paradoja. Por un incidente relacionado con la radioactividad y los agujeros negros se crea lo que se creía estar destruyendo (o, al menos, eso dice Noah). Durante esta primera temporada, los viajes parecen funcionar como bucles cerrados que predeterminan las vidas de los personajes y los llevan a repetir una y otra vez los mismos sucesos con independencia de su voluntad. Jonas Kahnwald se entrega a (y recibe de) sí mismo en 2019 una carta en donde su padre explica el vínculo Mikkel-Michael y dónde (o cuándo) se encontraba Mikkel. Jonas joven la quema, pero su abuela aún la conserva intacta. Ella le entrega la carta que él se dará, 33 años después (o pocos días atrás) y, nuevamente, quemará. Este objeto funciona como ilustración de la afirmación de Albert Einstein que inicia la serie: todo está conectado y no existe un principio o un final. No nos levantamos para vivir una y otra vez el mismo día, recurso explotado en numerosas ficciones, sino que la totalidad del espacio-tiempo universal pareciera haberse tildado. La lógica es distinta a la de mundos como el de *Volver al futuro* (1985), donde hay una sugerencia

de libre albedrío que no prevalece en *Dark*. En la trilogía, modificar la temporalidad se muestra como posibilidad efectiva y la realidad se altera en más de una ocasión. Algunas veces el cambio es corregido y otras, como al final de la primera película, permanece de manera definitiva. El bucle no está presente y se abren líneas cronológicas diversas⁷.

El concepto de bucle temporal se inscribe en una larga tradición ficcional. De acuerdo con la historización de David Wittenberg (2013), hacia 1940 se observa una profusión de relatos con bucles que indican el tramo final de lo que denomina la segunda fase de los viajes en el tiempo, o del “relato de paradoja”. Este período, que comienza en la década de 1920, deja atrás una primera etapa marcada por relatos con un bagaje científico más rudimentario, enfocados más bien en realizar reflexiones sociopolíticas, y adopta las bases conceptuales de la teoría de la relatividad. Con la física de Einstein se da paso a un repertorio de nuevos recursos para la trama, de paradojas y bucles inéditos. Un tercer momento, más complejo y heterogéneo en su composición, se establece hacia mediados del siglo XX y predomina hasta la fecha. Tal vez el científico más relevante aquí sea Hugh Everett, quien con su teoría de los universos paralelos volvió a ensanchar el panorama narrativo. Los relatos prototípicos —aunque no todos siguen esta línea— analizan los escenarios en los que alterar el pasado produce realidades alternativas que corren en paralelo al mundo donde se emprendió el viaje.

Hasta aquí, *Dark* se sume de lleno en las paradojas típicas de la segunda fase. La deuda con el modelo científico de Einstein es explícita: además de la frase que inicia el primer capítulo y la escena en que Franziska presenta su exposición en clase, las conversaciones entre Jonas y Tannhaus, que reconstruyen el concepto de agujero de gusano, evidencian la fuerte influencia del físico

⁷ En relación con los viajes en el tiempo y el intento de modificación del pasado, en la película *El efecto mariposa* (2004) se nos advierte, tras varios intentos por parte del protagonista de mejorar su vida y la de sus allegados: “no podés cambiar quién es alguien sin destruir quién fue”. Cada modificación repercute en otra menos esperada. La premisa de la teoría del caos y la concepción contingente de la temporalidad (a diferencia de las teorías lineales y cíclicas) parecieran no tener lugar en *Dark*, al menos hasta que el bucle se quiebra, que es donde (y cuando) creemos quedar al finalizar (o comenzar) la temporada. En su *Historia del tiempo* Stephen Hawking finaliza su recorrido conceptual con una redefinición de la tarea de la ciencia, que caracteriza como “el descubrimiento de leyes que nos permitan predecir acontecimientos hasta los límites impuestos por el principio de incertidumbre” (1988: 163).

alemán. De romperse el bucle, de lograr desafiar la inevitabilidad de su cierre, entraríamos en un terreno de nuevos juegos temporales y redefiniciones del modelo adoptado⁸. Noah y Claudia, personajes de los que nos ocuparemos luego, podrían tener la llave para una salida de la repetición infinita, pero desconocemos aún el alcance de sus propósitos.

¿Hay futuro más allá del bucle? Fredric Jameson finaliza *The Antinomies of Realism* con una imagen que describe la percepción actual del tiempo en aceleración creciente: “[se trata de] algo así como el mandato de la Reina Roja: adelantarnos tanto que solo nuestros futuros imaginarios son adecuados para hacer justicia a nuestro presente, cuyos pasados ya enterrados se han desvanecido en nuestro presentismo” (2013: 313)⁹. Recordemos que esta hipótesis evolutiva, ilustrada mediante el personaje de *Alicia a través del espejo* (1872), describe la adaptación continua y necesaria de las especies solo para mantener su *statu quo* con los propios sistemas que evolucionan a la par. En el texto de Carroll, los habitantes de su país deben correr lo más rápido posible para permanecer donde están porque el país se mueve con ellos. Tal perspectiva se conecta con una actualización de la forma de la novela histórica que, en una propuesta que el propio autor reconoce polémica, deberá ser necesariamente de ciencia ficción, ya que tendrá que incluir el destino de nuestro sistema social. En efecto, ninguna historicidad —y menos dada la situación actual— puede funcionar de modo adecuado sin una dimensión de futuro, porque cada presente del tiempo en que nos movemos incluye una propia visión del porvenir, con sus eventualidades, miedos y expectativas. A pesar de haber sido crítico con películas como *Volver al futuro*¹⁰, Jameson menciona el viaje en el tiempo como variante aceptable para repensar nuevas narrativas históricas que puedan exceder la mirada temporal más acotada del

⁸ La presencia repetida del laberinto de Minos y el hilo de Ariadna admite una interpretación en este sentido: el intento por romper el bucle temporal es una búsqueda por salir del laberinto que hasta ahora fracasa; seguir el hilo, como hace Jonas, es adentrarse aún más en su interior.
⁹ Traducción propia del original: “[...] something like the injunction of the Red Queen: getting so far ahead of ourselves that only our imaginary futures are adequate to do justice to our present, whose once buried pasts have all vanished into our presentism”.

¹⁰ Al comentar la teoría de Wittenberg, Jameson (2015) no deja pasar las implicaciones ideológicas que reconoce en la película: *Volver al futuro* es caracterizada por el crítico como un “*commodity* narrativo” que escenifica un *revival* nostálgico del conservadurismo reinante en los Estados Unidos de 1950. ¿Podría pensarse en la misma línea la vuelta a los 80 a la que recurre más de una serie en la actualidad?

género en su línea tradicional. Lo que depara *Dark* en ese sentido lo responderán futuras temporadas; hasta aquí el futuro se reduce a unos segundos de una temporalidad indefinida de apariencia post-apocalíptica, con tonos mad-maxescos y reminiscencias de *El eternauta* (1957-59) que caen del cielo.

Asumir una temporalidad en donde todo se encuentra conectado conlleva, como explica el último capítulo, que no solo el pasado define el futuro, sino que el futuro influye en el pasado¹¹. El modo en que Tannhaus construye la máquina del tiempo reafirma esta lógica en al menos tres instancias distintas: 1) es capaz de diseñarla porque Claudia anciana le facilita, en su viaje a 1953, los planos necesarios; 2) puede añadir la cavidad para el Cesio gracias a la comparación con el modelo final del artefacto que Jonas, en 1986, deja en su tienda para ser arreglado; y 3) hace funcionar el sistema mediante el *smartphone* que Ulrich olvida en 1953. Este último dato vuelve a indicar que los medios están integrados en el horizonte de las condiciones tecnológicas para el viaje en el tiempo, ya que hacen posible el advenimiento del agujero que Jonas crea al activar el artefacto. Hay aquí un juego entre el aparato en 1986 y el celular de 2019 que remite a un imaginario familiar para la arqueología de medios. Para Parikka (2012), todo medio comporta un carácter plisado de temporalidad; es decir, todo medio contiene en sí una serie de capas temporales diversas: un *smartphone* integra los últimos avances en telefonía móvil y a su vez tecnologías previas, como calculadoras o relojes. Este presupuesto intenta ser una refutación de la lógica de progreso tecnológico lineal. Lo que se supone olvidado, obsoleto o carente de interés, en realidad forma parte de lo nuevo y se arrima a su mismo horizonte. Por eso, en las prácticas artísticas que mezclan lo antiguo con las nuevas tecnologías existe un acercamiento

¹¹ El ensayo de Jorge Luis Borges "Kafka y sus precursores" (1951) brinda un acercamiento similar a la temporalidad, pero enfocado en las prácticas de lectura. La escritura en el presente opera en dos direcciones: influye a próximos autores y resignifica los textos del pasado. Así, gracias a que Kafka escribió podemos leer matices kafkianos en la antigua paradoja de Zenón o en los poemas de Browning. Las precuelas son otra forma de resignificación de textualidades: nos llevan de vuelta a la ficción originaria que, inevitablemente, ya no es la misma. Se puede pensar que hay en la serie una vindicación de la relectura, en el sentido amplio del término; no solo a modo de metáfora sino, también, a través de la invitación a la propia revisión como necesidad para una comprensión más acabada. Resulta sugerente, con respecto a esto, la propuesta de Borges en "El jardín de los senderos que se bifurcan" (1941) de un libro infinito en su estructura circular, cuya última página es igual a la primera y su sentido habilita la lectura perpetua y, agregamos, siempre distinta.

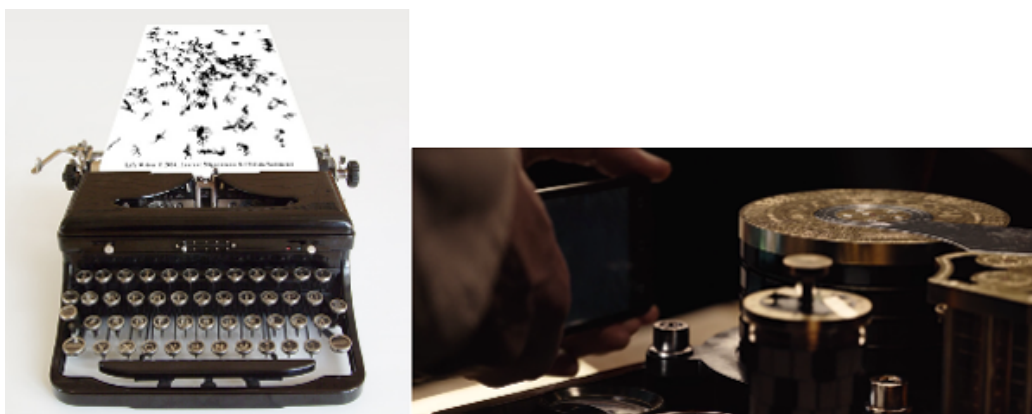


Fig. 3: Izquierda: *Life Writer*, Mignonneau & Sommerer, 2006. Una antigua máquina de escribir encastrada a una interfaz digital. Al tipear en ella, el texto se transforma en formas de vida artificial semi-autónomas programadas con algoritmos genéticos. *Entre lo nuevo y lo viejo surge vida.*

Fig. 4: Derecha: celular en mano, Tannhaus revela la potencia del medio tecnológico del futuro. Su máquina del tiempo responde en forma automática a las señales del dispositivo. *Entre lo nuevo y lo viejo surge tiempo.*

arqueológico a los medios que puede movilizar, o hacer explícitas, estas temporalidades alternativas. Ya el artefacto del relojero en sí, dado su paradójico origen, asume una temporalidad plegada entre distintas épocas¹². El experimento de Tannhaus, al acercar lo que para él es un desconocido medio a su máquina, va más allá de la fuerza de la imaginación estética que reivindica Parikka: literalmente activa los mecanismos que luego permitirán abrir un agujero en el tiempo.

¹² Dentro del amplio espectro polisémico que comporta la palabra “medio”, ciertas teorías arqueológicas no han desestimado la opción de incluir en su análisis a las máquinas del tiempo. Medios imaginados y variantes posibles pero no realizadas de innovación medial son temas recurrentes en estos estudios. Eric Kluitenberg (2011) contempla la idea y advierte que no deja de ser un problema que el viaje en el tiempo muchas veces implique como regla básica precisamente la no-comunicación con el mundo alternativo al que se accede. Una instrucción suele ser no alterar nada del pasado ni interactuar allí con nadie, y es evidente que el medio debe, de algún modo, permitir o facilitar las comunicaciones. No obstante, en *Dark* este no siempre es el caso: solo viajando en el tiempo puede Jonas adulto entregar la carta a su yo joven y crear la paradoja que sintetiza la lógica en bucle de la serie. Por otro lado, es usual en estos autores encontrar la metáfora del medio como máquina del tiempo (Huhtamo, 1995; Parikka, 2012), dado el pliegue entre temporalidades que hemos señalado arriba.

Con el artefacto activado por el celular¹³ y el componente radioactivo en su sitio, Jonas se dirige a la cueva dispuesto a cerrar el bucle temporal. El tiempo no lo mata. El resultado completo de su accionar será material de futuras temporadas (o, quizás, de la que ya vimos). Pero Noah nos anuncia que Jonas, pese a la epicidad de su intento de retornar a la normalidad, nada puede cambiar; es solo un títere de Claudia. ¿Otra víctima del tiempo?

Matando el tiempo (y todo lo que se interponga)

"El tiempo se bifurca perpetuamente
hacia innumerables futuros.
En uno de ellos soy su enemigo"

Jorge Luis Borges, *El jardín de los senderos
que se bifurcan*

Un truco clásico en el repertorio de cualquier ilusionista: dos o más cubiletes y un peón amarillo que se traspasa entre ellos sin que el espectador advierta el movimiento. El pequeño objeto va de un lugar a otro a gusto del mago y a escondidas de quien observa el truco.

Al momento, la serie nos ofrece las hazañas de tres ilusionistas. Las ambiciones de Mikkel son más bien modestas; sus trucos, sencillos y comprensibles. Menos transparentes asoman, sin embargo, los repertorios de Claudia y Noah. Este último nos aclara la magnitud de su espectáculo: "la mayoría de las personas son solo peones en un tablero de ajedrez". Ambos aprovechan su capacidad de "predecir" lo que va a pasar, al menos en el transcurso de esa semana recursiva, para convencer a otros de sus voluntades. Jonas es el pequeño objeto amarillo de Claudia, que sigue al conejo blanco y se traslada en el tiempo, en apariencia, según sus planes. Helge Doppler y, presumiblemente, Bartosz son los de Noah. Los niños también equivalen a fichas que

¹³ Las señales del celular activan la máquina. En *Primer* (2004) las mismas señales amenazan con producir un efecto disruptor en la línea temporal ideada por los dos protagonistas. Allí debe regir la incomunicación; para no alterar la causalidad ambos personajes se encierran en un cuarto de hotel y buscan no entrar en contacto con sus dobles del futuro, mientras coexisten, ni con ningún otro conocido. La máquina del tiempo no busca comunicar, cuando lo hace comienzan las complicaciones.

se desplazan en un truco que fracasa y al que la falta de práctica aún no ha afinado del todo. Como con el gambito de dama, una jugada ofensiva implica el sacrificio de una pieza para un pretendido beneficio futuro.

Hemos abordado una pregunta por el *cómo* que podía abrir una puerta al trabajo con teorías de la medialidad. Naturalmente, el *qué* y el *cuándo* van de la mano en una serie donde la narración se articula en las diferentes líneas cronológicas que se despliegan gracias al viaje. Por otra parte, el *porqué* nos elude hasta la llegada de Noah, quien con su detallada planificación de los sucesos, enmarcada en un discurso pseudoreligioso y deudor del saber alquímico —como enseña su tatuaje de la Tabla de Esmeralda, imagen que reaparece como cuadro en el búnker y en el hospital en 1986—, aporta las primeras fundamentaciones filosóficas del afán por el viaje en el tiempo¹⁴.

“Mi papá [quien ya ha viajado en el tiempo] decía que el bien y el mal dependen del punto de vista”, cuenta Jonas a sus amigos momentos antes de que Mikkel desaparezca. El punto de vista de Noah es claro, y comienza a sentar las bases de una confrontación maniquea de la que solo tenemos algunos vestigios: el partido de ajedrez en el que se sacrifican piezas sin mayores inconvenientes no es sino una analogía (una poco excepcional) de un enfrentamiento entre el bien y el mal. Así lo precisa Noah en su encuentro con Bartosz: “hay dos grupos que luchan por apropiarse del viaje en el tiempo, la luz y las sombras. Nosotros somos la luz, no lo olvides”. Bien y mal, luz y sombra, comienzan

¹⁴ Si la pregunta sobre el *cómo* es científico-investigativa, el *porqué* es un interrogante más filosófico, que en la serie se canaliza a partir de un discurso religioso. Concluye Hawking su *Historia del tiempo* de la siguiente manera: “hasta ahora, la mayoría de los científicos han estado demasiado ocupados con el desarrollo de nuevas teorías que describen cómo es el universo para hacerse la pregunta de por qué. Por otro lado, la gente cuya ocupación es preguntarse por qué, los filósofos, no han podido avanzar al paso de las teorías científicas [...] si descubrimos una teoría completa, con el tiempo habrá de ser, en sus líneas maestras, comprensible para todos y no únicamente para unos pocos científicos. Entonces todos, filósofos, científicos y la gente corriente, seremos capaces de tomar parte en la discusión de por qué existe el universo y por qué existimos nosotros. Si encontramos una respuesta a esto, será el triunfo definitivo de la razón humana, porque entonces conoceremos el pensamiento de Dios” (1988: 165). Cuando Helge y Noah retoman el armado de la silla para un nuevo intento y Helge manifiesta sus intenciones de abandonar el proyecto, Noah le pregunta si Einstein se habría rendido. Luego, continúa, “Dios no existe. Dios no creó este agujero entre nosotros. Dios no tiene un plan. No hay ningún plan. Afuera solo hay caos”.

a estructurar pares binarios en un mundo que hasta entonces parecía regirse por una temporalidad que desafiaba tales oposiciones. Tannhaus le explica a Jonas que hay una tendencia en el pensamiento humano a reducir la realidad a simples dualismos, pero que siempre existe un tercer elemento, un centro que completa el sistema; en la temporalidad de *Dark*, pasado, presente, y futuro se encuentran siempre conectados. De momento, Noah y Claudia redirigen este complejo panorama a una disputa entre bandos opuestos aún irresuelta. Quizás aquí también surja un “centro”.

Dentro de esta oposición, Noah (Noé) se arroga la responsabilidad de “salvar” a la humanidad, justificación que esgrime para explicar su interés por el dominio del tiempo. Parte de su discurso se entretiene por medio de una serie de lugares comunes del creacionismo que despliega ante las no menos gastadas réplicas de Mikkel en su conversación en el hospital. En el transcurso de la salvación se descartarán ciertas piezas, pero esos pasajes oscuros en el camino no pueden opacar la luz que irradia su bando: los “errores” y crímenes son necesarios, “ningún dolor es en vano”. La novedosa planta nuclear es presentada en Winden en 1953 de la mano de un Bernd Doppler convencido de que la era de la razón, de la imposición del hombre por sobre la naturaleza, había llegado y era necesario sacar provecho de ello. Imposible para Doppler imaginar que los dos niños mutilados encontrados en la obra en construcción son algo más que un intento de sabotaje de empresas energéticas competidoras. Pero el espectador sabe que el descarte de Erik y Yasin es producto de la obsesión de Noah por construir una máquina que funcione a la perfección: sus avances técnicos no son alcanzados sin dejar marcas ostensibles. El pastor y su prometida salvación llevan a un extremo la idea de un progreso tecnológico cuya irrevocable linealidad lo afirma como necesario a toda costa. La serie pone en evidencia los efectos colaterales de esta lógica.

Del otro lado, Claudia. Poco sabemos del yo anciano de este personaje, y solo las palabras de Noah la ubican a la cabeza del bando opuesto. Más allá del antagonismo con Noah, los vistazos al búnker en el futuro conceden una pequeña muestra de su importancia. Además de las armas y las máscaras de gas, pegadas a la pared se ordenan una serie de imágenes entrelazadas, con las fichas del juego representadas mediante fotos por cada año de la secuencia (1953, 1986, 2019) en que estuvieron presentes. Como una escritora que revé los lazos de sus personajes para no cometer equivocaciones, en la pared



Fig. 5: Todo está conectado

Claudia afina su texto y diseña una trama. Vemos la gestación de una de sus escenas: asegurarse de que lleven a Mads “al lugar donde *tienen* que encontrarlo”.

Romper el bucle¹⁵ parece ser el plan de Claudia, y que, a partir de algún momento, como dice Tronte, “todo sea nuevo”. Tal vez este propósito esté contemplado incluso por Noah. Si así fuera, podría pensarse una *Dark* con sujetos menos determinados por las máquinas del tiempo y los respectivos medios que las activan; nuevas leyes temporales en donde los condicionamientos de un destino predeterminado por los ilusionistas dé paso a una situación en que las acciones humanas hagan de las piezas de ajedrez sujetos capaces de reconstruir su temporalidad (y recuperar su vida). Ese es el deseo de Jonas, cuyo interés en las leyes de Einstein, que lo lleva a conversar con el relojero, radica en su intención de cerrar el agujero. Por su parte, Tannhaus se muestra convencido de la circularidad y acepta que nada en el tiempo se

¹⁵ La intención de romper el bucle y la expectativa de llegar a un momento culminante que atendemos desde el comienzo se observan en numerosas ficciones que tematizan los viajes en el tiempo. La particularidad de *Dark* es que a diferencia de, por ejemplo, *Doce monos* (1996) o *Donnie Darko* (2001) el desarrollo no es focalizado en la aparente locura de alguno de los personajes (a modo de síndrome de Casandra), ni en el juego con la ambigüedad entre realidad y percepción alterada. No obstante, ambas películas dirigen las visiones de locura hacia una inminente resolución apocalíptica (ya sea del mundo colectivo o individual), que en *Dark* se anuncia como posible ambiente de nuevas temporadas. Los tres casos coinciden, de manera representativa, en situar la acción en los últimos meses del año; los finales próximos están en el horizonte de sus narrativas.

altera, pero no puede evitar preguntar: “¿podrías decirme cómo es el futuro?” Jonas, quien se marchaba de su tienda con el aparato reparado bajo el brazo, responde: “espero que mañana sea diferente”.

Repite Peter Doppler, a modo de rezo: “dame serenidad para aceptar las cosas que no puedo cambiar, coraje para cambiar las cosas que puedo y sabiduría para apreciar la diferencia”. De una redefinición de esta distinción dependen las fichas del tablero. Hasta entonces, bucle y círculo temporal-medial cerrado.

Epílogo. Fuegos de artificio

“In violent times
you shouldn't have to sell your soul”

Tear for fears, *Shout*

“We decided that.
That which does not advance us
is directly aligned to that which destroys”

Dog Faced Hermans, *Jan 9*

Se acerca la Navidad pasada. Ecos de tiempos felizmente remotos resuenan con los disparos, los gritos y la confusión. Detención es un eufemismo para evitar decir lo que nadie quisiera. Están secuestrando gente. No muy lejos en el espacio, en un recinto cerrado, se trata con el discurso de hacer algo que se viene repitiendo en el tiempo: invertir causas y consecuencias, violentos y violentados.

Jueves 14 de diciembre de 2017, Buenos Aires. Salimos por la boca del subte A, estación Sáenz Peña. El aire lastima la respiración y la vista. Fragmentos de recuerdos borrosos. Lunes 4 de noviembre de 2019: se está por estrenar la segunda temporada de la serie *Dark*. Recordatorio: [abrir el sobre](#). Lunes 18 de diciembre de 2017: como muchas veces, los medios eligen qué marcas dejar en los cuerpos y cuáles borrar. [Más fuegos artificiales](#). Viernes 21 de junio de 2019: Michael Kahnwald decide ahorcarse en Winden. A su hijo, Jonas, lo moviliza el porqué. Su curiosidad lo lleva al futuro.

Sábado 26 de abril de 1986: en Ucrania ocurre un accidente en la central nuclear de Chernóbil. Domingo 29 de junio de 1986: Argentina se consagra campeón mundial de fútbol en el Estadio Azteca de México tras derrotar a Alemania por 3 a 2. Martes 1º de agosto de 2017: **desaparece Santiago Maldonado** en medio de un violento operativo por parte de la gendarmería nacional argentina. Lunes 4 de noviembre de 2019: pocos minutos antes de desaparecer, Mikkel pronuncia sus últimas palabras: "eso es lo peor. Aunque estés muerto es mejor que te encuentren". Ese día reaparece el cuerpo de Mads Nielsen, desaparecido a fines de 1986 en Winden. Lamentablemente, la vista y los oídos tampoco sobrevivieron al *cambio* y la pregunta ya no es *dónde*, sino *cómo*.

Aunque viajásemos en el tiempo solo viviríamos en el presente. Lo único que podemos hacer es acelerar o ralentizar nuestra percepción de la temporalidad. El entretenimiento permite, de manera más o menos consciente, que el tiempo vuele. A veces nos sucede que nos detenemos por voluntad o imposibilidad de seguir adelante. Lo malo es que el tiempo no detiene su curso; "la vida sigue".

El peón amarillo no pudo pasar de cubilete sin ser detectado. Lo que se trata es de quitarnos el presente mediante la promesa constante de un derrame futuro que nunca llega y la construcción de un pasado ominoso que nunca termina. Tres temporalidades juegan al intento de distracción. No hay ya partidas de ajedrez, pero sí grandes despliegues maniqueos, amenazantes.

El origen de la idea es incierto: el medio actúa sobre mente y cuerpo, pero el sujeto nunca es pasivo. Entre aserciones repetidas y reelaboraciones frágiles se crean bucles, cada vez más efectivos. Resulta difícil salir, e imposible diferenciar comienzos y finales de lo que se tiene por cierto. Más allá, sin embargo, la realidad espera. Todavía estamos a tiempo.

Bibliografía

Hawking, Stephen. 1988. *Historia del tiempo. Del Big Bang a los agujeros negros*. México: Grijalbo. [Edición digital].

- Huhtamo, Erkki. 1995. "Time-Travelling in the Gallery: An Archaeological Approach in Media Art". En: Mary Anne Moser y Douglas McLeod (eds.), *Immersed in Technology. Art and Virtual Environments*. Cambridge: MIT Press, pp. 232-68.
- Jameson, Fredric. 2013. "The Historical Novel Today, or, Is It Still Possible?" En: *The Antinomies of Realism*. Londres y Nueva York: Verso, pp. 259-313.
- . 2015. "In Hyperspace. Review of *Time Travel: The Popular Philosophy of Narrative* by David Wittenberg". *London Review of Books*, Vol. 37, N° 17, pp. 17-22.
- Kittler, Friedrich. 1999. *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford: Stanford University Press.
- Kluitenberg, Eric. 2011. "On the Archaeology of Imaginary Media". En: Erkki Huhtamo y Jussi Parikka (eds.), *Media Archaeology. Approaches, Applications and Implications*. Los Ángeles: University of California Press, pp. 48-69.
- Parikka, Jussi. 2012. *What is Media Archaeology?* Cambridge: Polity.
- Ryan, Marie-Laure. 2013. "The Text as World: Theories of Immersion". En: *Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Baltimore y Londres: John Hopkins University Press, pp. 89-114.
- Santiáñez-Tió. 1994. "Nuevos mapas del Universo: Modernidad y ciencia ficción en la literatura española del siglo XIX (1804-1905)". *Revista Hispánica Moderna*, Año 47, Nro 2, pp. 269-88.
- Wittenberg, David. 2013. *Time Travel: The Popular Philosophy of Narrative*. Nueva York: Fordham University Press.