

LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 4 • 2017 • ISSN 2386-8449

CONVERSANDO CON

“Más allá, pero aquí mismo”, Entrevista con José Jiménez, por **Miguel Salmerón Infante**

UT PICTURA POESIS

Apuntes (1993-1998), **Antonio Campillo**

Dichoso aquel que no tiene patria, Poemas de Hannah Arendt, versiones de **Anacleto Ferrer**

PANORAMA: ESTÉTICA DE LAS CREACIONES ESCÉNICAS Sección coordinada por **Antonio Notario Ruiz**

TEXTO INVITADO: O silêncio do tempo do silêncio, **Fernando José Pereira**

TEXTO INVITADO: Ética y poética en el juego teatral de *Reikiavik* de Juan Mayorga, **Zoe Martín Lago**

El problema de la autonomía del teatro, **Adrián Pradier Sebastián**

¿Qué hubiera sido de Edipo sin Aristóteles y sin Freud? **Sebastián Gámez Millán**

Como actores en el gran teatro del mundo, **Roger Ferrer Ventosa**

Mahagonny: surrealismo y dialéctica de la anarquía. Apuntes desde T.W. Adorno, **Marcelo Jaime Teruel**

Nauman, Mirecka, Rainer: entre el cuerpo y el signo, **Laura Maíllo Palma**

El espacio relativo de Newton y la transformación de las prácticas escénicas en el teatro moderno, **Raúl Pérez Andrade**

Sturm und Drang. El drama del genio y Shakespeare, **Milagros García Vázquez**

MISCELÁNEA

Velázquez y el origen de la modernidad filosófica, **Carlos M. Madrid Casado**

Duchamp según Jean Clair vs. Arthur Danto, a 100 años de la Fuente, **Andrea Carriquiry**

Alegoría barroca e imagen dialéctica: el esfuerzo de Walter Benjamin y Theodor W. Adorno para pensar la dialéctica de la naturaleza y la forma estética, **Vanessa Vidal Mayor**

La idea de tradición en la estética de Jan Mukařovský, **Raúl Sanz García**

De la visión y el espanto: el tacto suspendido y la experiencia ante el límite, **Rayiv David Torres Sánchez**

Desrealizando el mundo objetivo: sobre la inmanencia de lo artístico en la fenomenología estética de M. Henry, **Jaime Llorente Cardo**

Estudios Visuales. Giros entre la crítica de la representación y la ciencia de la imagen, **Sergio Martínez Luna**

Épica en el arte: el caso de la canción de autor, **Gustavo Sierra Fernández**

El cine más allá de la narración de Lisandro Alonso, **Horacio Muñoz Fernández**

Perdidos en la isla de los prodigios: *Lost* o el abismo alegórico del drama barroco, **Ainhoa Kaiero Clave**

RESEÑAS

EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 4 • 2017

PRESENTACIÓN	7-8
CONVERSANDO CON	9
“Más allá, pero aquí mismo”, Entrevista con José Jiménez, por Miguel Salmerón Infante	11-21
UT PICTURA POESIS	23
Apuntes (1993-1998), Antonio Campillo	25-35
<i>Dichoso aquel que no tiene patria</i> , Poemas de Hannah Arendt, versiones de Anacleto Ferrer	37-49
Ilustraciones de Laocoonte n. 4, Jante (Javier Infante)	50

PANORAMA

ESTÉTICA DE LAS CREACIONES ESCÉNICAS	51
¿Qué hubiera pensado Wagner? Antonio Notario Ruiz (Coordinador)	53-55
TEXTO INVITADO	57
O silêncio do tempo do silêncio, Fernando José Pereira	59-63
Ética y poética en el juego teatral de <i>Reikiavik</i> de Juan Mayorga, Zoe Martín Lago	64-72
ARTÍCULOS	73
El problema de la autonomía del teatro, Adrián Pradier Sebastián	75-92
¿Qué hubiera sido de Edipo sin Aristóteles y sin Freud? Sebastián Gámez Millán	93-108
Como actores en el gran teatro del mundo, Roger Ferrer Ventosa	109-125
Mahagonny: surrealismo y dialéctica de la anarquía. Apuntes desde T.W. Adorno, Marcelo Jaume Teruel ..	126-133
Nauman, Mirecka, Rainer: entre el cuerpo y el signo, Laura Maillo Palma	134-145
El espacio relativo de Newton y la transformación de las prácticas escénicas en el teatro moderno, Raúl Pérez Andrade	146-156
Sturm und Drang. El drama del genio y Shakespeare, Milagros García Vázquez	157-168
MISCELÁNEA	169
Velázquez y el origen de la modernidad filosófica, Carlos M. Madrid Casado	171-181
Duchamp según Jean Clair vs. Arthur Danto, a 100 años de la Fuente, Andrea Carriquiry	182-198
Alegoría barroca e imagen dialéctica: el esfuerzo de Walter Benjamin y Theodor W. Adorno para pensar la dialéctica de la naturaleza y la forma estética, Vanessa Vidal Mayor	199-213
La idea de tradición en la estética de Jan Mukařovský, Raúl Sanz García	214-231
De la visión y el espanto: el tacto suspendido y la experiencia ante el límite, Rayiv David Torres Sánchez	232-240
Desrealizando el mundo objetivo: sobre la inmanencia de lo artístico en la fenomenología estética de Michel Henry, Jaime Llorente Cardo	241-256

Estudios Visuales. Giros entre la crítica de la representación y la ciencia de la imagen, Sergio Martínez Luna	257-271
Épica en el arte: el caso de la canción de autor, Gustavo Sierra Fernández	272-289
El cine más allá de la narración de Lisandro Alonso, Horacio Muñoz Fernández	290-304
Perdidos en la isla de los prodigios: <i>Lost</i> o el abismo alegórico del drama barroco, Ainhoa Kaiero Claver	305-317
RESEÑAS	319
Teorías del arte desde el siglo XXI, Pedro Lecanda Jiménez-Alfaro	321-325
Rimada Botánica, Xaverio Ballester	326-327
Sobre ciudades y arquitecturas, Jürgen Misch	328-332
Esbozo de una amistad sempiterna. Sobre Fuster y Alfaro, Raquel Baixauli	333-336
Cómo se analiza una obra de teatro, Teresa Aguado Garzón	337-338
Vuelan las imágenes, Verónica Perales Blanco	339-341
Mudanzas Espacio-temporales. Imagen y memoria, Raimon Ribera	342-345
Qué quieren las imágenes? Una crítica a la cultura visual, Esther González Gea	346-349
Zoos humanos, ethnic freaks y exhibiciones etnológicas, Lurdes Valls Crespo	350-353
España de la Guerra, Amanda del Rey Mateos	354-356
Benjamin, Barthes y la singularidad de la fotografía, Jorge Martínez Alcaide	357-360
Arte escrita: texto, imagen y género en el arte contemporáneo, Óscar Ortega Ruiz	361-363
Sobre el futuro del estudio del pasado, Ana Meléndez	364-366
Conducir a una diosa, Sergio Requejo Pérez	367-370
Cioran en los Archives paradoxales. (Tome III), Joan M. Marín	371-372
Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo, Raquel Baixauli	373-375
La eternidad de un día, Carmen Martínez Sáez	376-378
Releer a Rilke, Javier Castellote Lillo	379-381
Lo diabólico, lo demoníaco, lo fáustico en la literatura, la música y el arte, Mauro Jiménez	382-384
Imágenes del hombre, Miguel Ángel Rivero Gómez	385-387
Circuit Circus. Circo, Intelectuales y Payasos, Ricard Silvestre	388-390
Precariedad y resistencia del arte y la estética hoy, Rosa Fernández Gómez	391-393
RESEÑAS DE EXPOSICIONES	395
Hijo del Laocoonte. Alonso Berruguete y la Antigüedad pagana, María Luisa Barrio Maestre	397-405
Ilustraciones de Jante (Javier Infante) .	
Fotografía de portada de Tamara Djermanovic intervenida con ilustración de Jante (Javier Infante) .	

LOCOONTE

MISCELÁNEA



Perdidos en la isla de los prodigios: *Lost* o el abismo alegórico del drama barroco

Lost on the island of wonders: Lost or the allegorical abyss of Baroque drama

Ainhoa Kaiero Claver*

Resumen

Tomando como punto de referencia *El origen del drama barroco alemán* de W. Benjamin, este artículo establece un paralelismo entre la serie norteamericana *Lost* y los planteamientos de los dramas barrocos. *Lost* no se desarrolla en la Corte, sino en una isla, pero sus personajes se mueven igualmente bajo el signo de la fatalidad que envuelve a príncipes y cortesanos en una era histórica marcada por la catástrofe, la fragmentación y el caos. El universo de *Lost* se halla en este sentido próximo a la constelación conceptual señalada por Walter Benjamin en su interpretación, desde claves teológicas, del drama y la alegoría barroca: Caída – Fragmentación – Ruina – Fatalidad – Abismo alegórico – Sueño subjetivo – Redención.

Palabras clave: Drama barroco, *Lost*, Alegoría, Walter Benjamin, Crisis del liberalismo

Abstract

Following W. Benjamin's book *The Origin of German Tragic drama*, this article establishes a parallelism between the American series *Lost* and Baroque dramas. Although *Lost* doesn't take place in the Court but rather on an island, its characters act under the same influence of Fate that envelops princes and courtiers, in an historical era marked by catastrophe, fragmentation and chaos. In this sense, the universe of *Lost* is close to the conceptual viewpoint offered by Walter Benjamin in his interpretation, in terms of theology, of Baroque drama and allegory: Fall – Fragmentation – Ruin – Fatality – Allegorical abyss – Subjective dream – Redemption.

Keywords: Baroque Drama, *Lost*, Allegory, Walter Benjamin, Crisis of liberalism

*¿Qué confuso laberinto
es éste, donde no puede
hallar la razón el hilo?
... descubra el cielo camino;
aunque no sé si podrá,
cuando, en tan confuso abismo,
es todo el cielo un presagio,
y es todo el mundo un prodigio*

Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, Primera Jornada, 8ª escena

* Sociedad de Estudios Vascos - Eusko Ikaskuntza, España. ainhoakaiero@gmail.com
Artículo recibido: 4 de junio de 2017; aceptado: 5 de octubre de 2017

1. *Lost* y el universo alegórico del drama barroco

Cuando en 2010 concluyó finalmente *Lost*, una de las series televisivas de mayor impacto de los últimos tiempos, numerosos telespectadores se lanzaron a los foros para manifestar su frustración. Tras seis temporadas, los enigmas en torno a una misteriosa isla no terminaban de esclarecerse completamente, lo que dejó en más de uno la sensación de encontrarse frente a una obra fallida y de haber malgastado su tiempo en un juego sin sentido concebido por unos diabólicos guionistas. Lo que muchos de estos fans tal vez no comprendieron es que *Lost* no es un relato clásico, una estructura simbólica cerrada que alumbrase un sentido claro y definitivo. Su estructura, más próxima a la estética barroca, se ramifica y pierde en el abismo de la alegoría. Y toda alegoría implica, por definición, una escisión irremontable que separa su trama argumental (el significado literal) de lo que ésta “realmente” significa (un sentido más profundo), conduciéndonos irremediamente al establecimiento de infinitas interpretaciones y lecturas.

Lost obedece a una estructura alegórica en la que la búsqueda por parte de unos personajes de un sentido último que revele los enigmas de la isla, se pierde en un laberinto confuso de lecturas desgranadas tanto desde el punto de vista de sus diversos protagonistas, como desde la réplica ofrecida en blogs y foros por los telespectadores. En opinión de Simone Regazzoni (2010), la serie es una alegoría que escenifica la búsqueda de la verdad en su tortuoso y errático camino jalonado de mentiras, sueños e ilusiones de sentido. El autor del libro *Perdidos, la filosofía* explica así este universo de ficción siguiendo las claves del pensamiento post-estructuralista (principalmente de Gilles Deleuze y de Jacques Derrida): como un abismo alegórico que, en su intento de remontarse a un sentido último, acaba finalmente por mostrar el carácter “mítico” de la presencia de una realidad fundamental. De ahí, Regazzoni pasa posteriormente a afirmar que *Lost* constituye el reflejo de nuestra sociedad contemporánea como sistema complejo dotado de una opacidad consustancial, donde los fenómenos no pueden ser nunca enteramente desvelados, entendidos o controlados¹.

Pero hay algo que se escapa a la comprensión que Regazzoni nos ofrece de este universo alegórico. Y es el pathos que impregna esta serie de un profundo sentido de tristeza y melancolía. *Lost* no es tanto la celebración de una disolución de la verdad en una proliferación creativa de perspectivas parciales, inestables y siempre móviles, “la afirmación jovial del juego del mundo y de la inocencia del devenir” (Regazzoni 2010: 23), como el lamento que desgarrar a personajes y espectadores ante la pérdida y caída del mundo. Lo cual aproxima esta serie al universo del drama barroco y a la interpretación que en este contexto realizó Walter Benjamin ([1928]2009) de la alegoría, desde claves no estéticas, sino fundamentalmente teológicas. Las innumerables alusiones de *Lost* a temáticas procedentes principalmente de la teología cristiana, aunque también de la tradición cabalística e, incluso, de otras religiones (tal como se muestra en el sincretismo espiritual recogido en la apoteosis final), parecen igualmente corroborar esta hipótesis. *Lost* es una ficción que se mueve dentro de la constelación conceptual señalada por Benjamin en su análisis del drama y la alegoría barroca: Caída – Fragmentación – Estado de emergencia – Catástrofe – Fatalidad – Ruina – Abismo infernal del saber – Sueño subjetivo – Redención. Este artículo pretende alumbrar el sentido de *Lost* a

1 Véanse a este respecto los capítulos “El enigma de la verdad” (pp. 60-63) y “La sociedad invisible” (pp. 64-66) de Regazzoni (2010).

la luz de estas premisas e interrogarse acerca de la significación que puede tener el resurgimiento de este drama alegórico en el contexto actual.

2. “Perdidos” en el estado de culpa

En una entrevista, David Lindelof, uno de los creadores de *Lost*, reiteraba la idea de que el título de la serie hace explícita referencia a la condición de unos personajes que se encuentran existencialmente “perdidos”². Ahora bien, si examinamos de cerca el universo de *Lost* podríamos afirmar que este término se desarrolla en función de tres acepciones. Primeramente se encuentran “perdidos” en un sentido moral, es decir marcados por el signo de la culpa y de la caída: entre sus personajes hay torturadores, fugitivos, timadores, etc., y el tema de la culpabilidad de cada uno reviene constantemente a lo largo de toda la serie, hasta el punto de que numerosos telespectadores avanzaron la hipótesis, posteriormente confirmada por Lindelof³, de que la isla representa una suerte de purgatorio. En segundo lugar, están “perdidos” en el sentido de la pérdida o de la ruina, dado que los personajes se mueven bajo el signo de la catástrofe, la muerte y el sin sentido que arrasa constantemente todas las parcelas de su vida. “Perdidos”, por último, en el sentido de la ceguera y la falta de una orientación existencial que alumbre su camino. Culpa, ruina y desorientación son los mismos rasgos que determinan la suerte de soberanos y conspiradores en las intrigas cortesanas del drama barroco. Pensemos, por ejemplo, en la corrupción, destrucción y ceguera que caracterizan el personaje de Macbeth.

El escenario en el que se desarrolla la trama, sin embargo, no es la Corte, sino una isla. Para la mayor parte de los personajes esta isla emerge misteriosamente del fondo del océano, a modo de un precario bote salvavidas, tras un accidente (de barco, de avión...) que los separa y hace perder de vista el mundo. En realidad, este accidente fatal es la consecuencia de un naufragio previo de sus vidas, dado que los supervivientes de la isla se caracterizan por haber arrastrado desde su mismo nacimiento una existencia desgraciada. En otras palabras, lo que les acaba conduciendo a la isla es su vida rota y a la deriva. La isla es su destino, como se evidencia en el desarrollo de la trama y en numerosas conversaciones en las que algunos personajes, principalmente Locke, expresan esta convicción⁴. Al avanzar en la serie, vemos además que el accidente particular que les hizo naufragar fue incitado por la llamada (como destino o fatalidad) de la propia isla, por un desequilibrio anterior ligado a un incidente producido en ella⁵; y de ahí, en clara resonancia con la teología cristiana y la cábala judaica⁶, a una catástrofe de índole universal que propició en un origen la caída del mundo y de todas las criaturas. Los personajes de *Lost* se hallan en este sentido bajo el estado de culpa o pecado de la humanidad, que también se aprecia en los dramas barrocos. Pensemos,

2 Se trata de una entrevista realizada por Josh Topolsky en el programa de televisión “On the Verge 006”, el 21 de marzo de 2012. Consultada en <https://www.youtube.com/watch?v=B5chCMRsEVo> (29/09/2014).

3 Véase la misma entrevista en el programa “On the Verge 006”.

4 Véase, por ejemplo, el capítulo 13 de la temporada 4.

5 Véanse los capítulos 16 y 17, “The Incident”, de la temporada 5.

6 Esta catástrofe universal parece evocar el episodio de la “ruptura de los vasos” de la cábala luriánica. Según la cábala luariánica, una catástrofe cósmica tuvo lugar en el momento en que la potencia divina quebró los vasos o receptáculos en que ésta se hallaba contenida. Entonces la creación se esparció en innumerables fragmentos corrompidos. Véase Scholem ([1974] 2003: 229- 235). Esta catástrofe cósmica se replicó más tarde en el pecado original que propició la caída de la humanidad.

por ejemplo, en la situación de condena, aislamiento y desgracia en la que se encuentra el príncipe Segismundo en *La vida es sueño*, donde la criatura es ya culpable no por sus actos, sino, tan sólo, por haber venido a este mundo.

3. Caída, Fragmentación y fatalidad

“No hay mundo, sino sólo islas”. Con esta afirmación de Derrida, Regazzoni (2010: 30) abre el capítulo de su libro consagrado a profundizar en el significado de la isla. El autor caracteriza a continuación la emergencia de las islas en función de dos movimientos señalados por Deleuze (2002): separación y origen (o nuevo comienzo). Siguiendo esta perspectiva, podríamos afirmar que las islas surgen fruto de una catástrofe que, o bien escinde un pedazo de terreno del continente (isla continental), o bien hace emerger del fondo del abismo marino un fragmento original de tierra inestable (isla oceánica). Estos islotes están igualmente sometidos a los fuertes desequilibrios de los desplazamientos tectónicos (terremotos, erupciones volcánicas, etc.) que amenazan con volver a escindirlos o sumergirlos. Son, por tanto, resultado de un accidente terrestre, e incluso cósmico (porque, ¿qué es la tierra, sino un islote perdido en el vacío del universo?), que se repite en la réplica de catástrofes sucesivas y provoca que el mundo se pierda y disperse en un cúmulo de fragmentos a la deriva. La isla de *Lost* se origina precisamente dentro de estas coordenadas, como un fragmento separado (fuera del contexto del mundo) e inestable (dado que carece de un anclaje sólido en tierra firme), que se mueve, se sumerge y reemerge constantemente desde el fondo del océano. De ahí que el desequilibrio que acompaña a las islas y amenaza con su desaparición les confiera una dimensión mítica (como la Atlántida). Porque tras la pérdida de un mundo único y estable, lo que queda a los supervivientes de *Lost* es esta isla que aparece como un espejismo y en la que se despliegan innumerables prodigios.

Si la isla es un fragmento donde sobreviven a la caída del mundo, a la escisión y pérdida de una totalidad de sentido, es igualmente el lugar desde el que deben reparar esta catástrofe, recomponer el orden y devolver, como afirma Jack, uno de sus protagonistas, en un episodio⁷, las cosas a su sitio. La isla está ligada a la fragmentación de la creación, pero también es el origen posible de una nueva era en la que los personajes recuperan la gracia y sentido de sus vidas. Porque, tal como vemos en la última temporada, en ella se oculta aún una luz, la misma que permanece en forma de ascua en todos los seres caídos⁸. La misión de “salvar el mundo” y de redimir a la humanidad aparece continuamente en el horizonte de las andanzas de unos personajes que se dividen entre la fe (como es el caso de Locke) y un profundo escepticismo.

Y esta misión se acomete en un perpetuo estado de emergencia, dado que las acciones desesperadas de los supervivientes por restablecer el equilibrio son arrastradas en el curso de una fatalidad que les conduce continuamente a reproducir el mismo desastre. *Lost* refleja la lógica de la fatalidad que engulle a soberanos y cortesanos en el drama barroco, quienes en su intento de restaurar, en un estado de emergencia, el orden, no hacen sino recaer en la destrucción y el desequilibrio que trataron de evitar desde un principio. Pensemos, por ejemplo, en las acciones del rey Basilio en *La vida es sueño*, quien queriendo proteger su reino, provoca finalmente que éste se

7 Capítulo 15 de la temporada 5.

8 Véase a este respecto el capítulo 15 “Across de Sea” de la 6ª temporada. Este pasaje de la serie, en el que se revela la “fuente” de la isla, contiene igualmente fuertes resonancias de la Cábala luriánica (véase la nota nº 5).

vea amenazado por la tiranía de su hijo. Tal como señala Benjamin, esta lógica de la fatalidad es la que rige el devenir de la historia en el estado caído de la creación y de culpa de sus criaturas⁹.

4. La isla como escritura alegórica

La isla de *Lost*, en tanto fragmento escindido de una totalidad y carente de una base estable, se corresponde con el carácter errante y espectral de la alegoría. El escenario de la isla refleja un mundo caído, fragmentado y en ruinas, en la que los personajes deben descubrir a través de múltiples y dispersos vestigios la huella de un origen divino o sentido trascendental ya desvanecido. Al igual que en la alegoría barroca, la naturaleza se desmiembra en los signos de un hermético jeroglífico donde se deben descifrar los misterios de la creación y del logos divino¹⁰. Esta visión es corroborada por Lindelof, quien en una entrevista afirmaba que la isla representa una metáfora de Dios y que, tal como sucede en la Biblia, ésta se despliega en innumerables señales a interpretar por parte de sus protagonistas¹¹.

Esto es válido no sólo para la isla, sino para la propia narración de *Lost* que, siguiendo una estructura alegórica, se despliega como un jeroglífico o puzle. La serie se compone así de diferentes estratos que nos proyectan continuamente en un sin fin de saltos o de idas y venidas entre el presente, pasado y futuro tanto de los personajes, como de la isla. Dado que la isla y los personajes que la habitan ofrecen numerosas lagunas al telespectador, *Lost* desarrolla una estructura especular en la que cada episodio presente remite a otro situado en el pasado (*flashback*) o en el futuro (*flashforward*), de forma que podamos gradualmente completar un puzle que rellene los huecos y vaya alumbrando un sentido (como veremos, nunca definitivo). La lectura lineal del presente de la isla, plagada de enigmas, se completa así con otros episodios pasados y futuros que nos adentran en una significación cada vez más profunda. De esta manera, la estructura narrativa de *Lost* ahonda en las diferentes capas de la vida de los personajes ligados a esta trama y, por consiguiente, en la propia historia de la isla.

Nuevamente es Lindelof quien nos confirma que la serie está concebida como una especie de “excavación arqueológica” que penetra en los diferentes estratos sedimentados de la isla, en la historia de su significación, tratando de descubrir su verdadero origen¹². Hay una imagen que se corresponde perfectamente con esta idea de una naturaleza como huella o escritura que condensa los misterios de la creación y es la que expone uno de los personajes, Daniel Faraday, al comparar la isla con un disco¹³. En este disco de la isla se cicatriza toda la historia de la creación (pasada, presente y futura) y en la lectura fragmentada que los personajes y telespectadores realizan de sus significados sedimentados, encuentran también sentidos potenciales que aún no han acontecido y marcan un camino a seguir para el futuro. El presente de la lectura

9 Véase el capítulo “Le concept de fatalité dans le drame” en Benjamin ([1928] 2009: 175-178). Tal como señala Benjamin, la falta no es fruto de una intencionalidad de las acciones, como sucede en la tragedia, sino más bien de una fatalidad accidental.

10 Véase el capítulo “L’origine de l’allégorie moderne” en Benjamin ([1928] 2009: 229-235).

11 Véase Regazzoni (2010: 31). Señalemos así mismo que, en los dramas barrocos, los presagios y augurios revelan igualmente unos designios ocultos de Dios que deben ser descifrados.

12 Id. : 32.

13 Capítulo 1 de la temporada 5.

juega así entre pasado y futuro, y va revelando las implicaciones profundas del texto, su dirección o sentido, a medida que los acontecimientos ocurren. Todo parece como si, en una alusión a la tradición cabalística, los personajes de *Lost* formaran parte del texto de la creación, al que deben interpretar en sus potencialidades más ocultas para poder llegar así a cumplirlo¹⁴.

5. La Torre de Babel

Y, sin embargo, al comenzar la sexta y última temporada, los personajes continúan perdidos. Los significados que extraen en su interpretación de los vestigios dispersos a lo largo de la isla son siempre parciales e incompletos, carecen de una clarividencia profunda, y por tanto sólo les conducen a través de senderos falsos y callejones sin salida. En su intento de llegar a un sentido último, profundizando en el texto de la isla, sólo consiguen extraviarse en el laberinto de su significación: en los múltiples pliegues que emergen, cuando sus signos se abordan desde diferentes ángulos y perspectivas. En otras palabras, los personajes se pierden en el abismo de la alegoría donde la naturaleza en su estado caído aparece muda y hermética (sin que en ella resplandezca ninguna razón o sentido), y es alumbrada desde el juicio subjetivo y arbitrario de cada uno. La ambivalencia de los signos del destino, la posibilidad de su lectura en función de diferentes direcciones o sentidos, es, como también señala Benjamin, un componente principal de los dramas barrocos. Pensemos, por ejemplo, en la suerte del rey Macbeth, quien resulta fatalmente abatido tras una interpretación errónea de los augurios que le habían referido las tres brujas.

En su interpretación teológica de la alegoría barroca, Benjamin liga la caída de la creación al pecado original que propició la aparición del juicio subjetivo¹⁵. En un inicio, Adán se hallaba en el paraíso en contacto con el sentido viviente de la creación y era capaz de nombrarla. Pero más tarde, tras probar el fruto del árbol del conocimiento del bien y del mal, la humanidad se alejó de esta percepción original y comenzó a significar las cosas desde una nueva mirada juzgadora y especulativa. La naturaleza cayó y desde entonces todos los seres sensibles se contemplan como meros significantes a los que se dota de unos significados abstractos y arbitrarios (puesto que los valores del bien y del mal no existen en sí, y son siempre proyecciones relativas a la visión de cada persona). Como consecuencia, el lenguaje adánico primigenio se perdió y desmembró en un sinfín de lenguas humanas que juzgan cada cosa de manera distinta, dando así lugar a la torre de babel (el abismo alegórico que proyecta una escisión irreconciliable entre la naturaleza sensible y su sentido) y a un curso de la historia humana marcado por la confrontación, el dolor y la desgracia.

6. Sueño subjetivo y abismo infernal del saber

Como vimos, en *Lost* la isla representa la fragmentación de la creación. Pero esta separación implica igualmente el “aislamiento” de la subjetividad que ha perdido su contacto con el mundo. La isla es un espacio que se alumbrada desde las perspectivas encontradas de los diferentes personajes, desde una multiplicidad de juicios subjetivos, tal como sugiere el hecho de que muchos de los capítulos comiencen con la apertura

14 Véase, a este respecto, Buck-Morss (1989: 231-237).

15 Véase, a este respecto, Benjamin ([1928] 2009: 320-324).

del ojo de uno de sus protagonistas. A medida que la trama avanza y los personajes se mueven tanto en el espacio, como en la historia de la isla (con viajes en el tiempo que les permiten descubrir el pasado de la misma), sus perspectivas se desplazan al aliarse con los distintos bandos que han marcado los acontecimientos de este lugar: los supervivientes del avión, los “otros”, los integrantes de la iniciativa Dharma, los nativos... La trama de *Lost*, en correspondencia con la corte confusa¹⁶ del drama barroco, es un laberinto de intrigas, donde los diversos personajes se encuentran y desencuentran, se traicionan, se ocultan información y tratan de manipular la perspectiva del otro en función de lo que su exiguo entendimiento les dictamina. *Lost* reproduce así a la perfección las dinámicas de la maquinaria cortesana, donde se juega a descifrar y calcular la intencionalidad ajena, al tiempo que se trata de ocultar y disfrazar la de uno mismo¹⁷.

Inmersos en esta red de intrigas, los personajes son sometidos a un entrelazamiento sucesivo de engaños y desengaños, que acaba por desestabilizar su percepción del otro (quiénes son los malos y quiénes son los buenos), de sí mismos (pasando del valor a su desvalorización y ruina), y el sentido de lo que es falso o verdadero, de lo que es ilusión o realidad¹⁸. *Lost* escenifica así la caída del sujeto en una dimensión onírica que, en la teología del drama barroco¹⁹, no es sino el abismo alegórico del reino de Satán (en la serie evocado por la figura del hombre, monstruo o humo negro de la isla), quien en su promesa de un conocimiento (y poder) absoluto arrastra a los personajes a través de una espiral de alucinaciones que metamorfosean sin cesar la realidad, hasta desembocar fatalmente en el sin-sentido, la muerte y la locura. La mayor parte de estos personajes alcanzan en algún punto este límite, siendo el suicidio de Locke el episodio²⁰ culminante de este drama.

7. Crisis del mundo contemporáneo

¿Pero en qué medida este estado de emergencia, de desequilibrio y crisis del mundo se convierte a su vez, como apuntaba Regazzoni, en una alegoría de nuestra sociedad contemporánea? Las claves de esta interpretación socio-histórica podemos encontrarlas, una vez más, en la filosofía de Benjamin y en el vínculo que ésta establece entre el orden socio-económico burgués y la alegoría²¹. En su ensayo “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos” ([1916] 1991), Benjamin observa un paralelismo entre el orden burgués y la instauración de un lenguaje que, alejado de la expresión sensible de las cosas, se instrumentaliza como medio de comunicación e

16 *El palacio confuso* (1620) es precisamente el título de una pieza teatral de Lope de Vega.

17 Piénsese igualmente a este respecto en las intrigas palaciegas de *The Game of Thrones*. Para un análisis de esta concepción de la corte como mecanismo en el que se despliegan jugadas previsibles, véase Benjamin ([1928] 2009: 126). Para un análisis de este concepto en la literatura política del siglo XVII, véase igualmente Rivera García (2004).

18 Esta confusión entre sueño y realidad se pone igualmente de manifiesto en el drama barroco. Véase, por ejemplo, *La vida es sueño* de Calderón de la Barca.

19 Véase el capítulo “Les horreurs et les promesses de Satan”, en Benjamin ([1928] 2009: 311-317).

20 Capítulo 7 de la temporada 5. Es sobre todo a lo largo de las sexta y última temporada, cuando nos percatamos de que la mayor parte de los personajes han sido en algún punto manipulados, mediante promesas de conocimiento, realización o poder, por las maquinaciones del “Hombre de Negro” que se les aparece bajo múltiples formas y apariencias (Locke, Christian Shepard, humo negro, etc.).

21 Véase, a este respecto, Buck Morss (1989: 237-240).

intercambio entre diferentes intencionalidades. Desde esta perspectiva, en el régimen burgués las cosas poseen un valor o significado relativo, continuamente cambiante, dado que son fruto de un intercambio comunicativo y mercantil entre una multiplicidad de subjetividades en conflicto. En determinados momentos, los diversos intereses pueden confluír, alcanzando un acuerdo sobre los significados consensuados que estabilizan un orden de realidad. El liberalismo reposa precisamente sobre este ideal: la armonía absoluta entre el conjunto de individuos racionales y un orden objetivo en el que se equilibran precios, se instauran democracias y se establecen representaciones culturales unitarias. El mundo aparece así perfectamente armónico y legible para cada uno de sus individuos.

Pero esta realidad se desmiente en las épocas de crisis del capitalismo. Es entonces cuando, en el movimiento caótico de los mercados, el valor de las cosas se invierte y fluctúa, arrastrando a los individuos hacia un clima de creciente irrealidad, donde todo significado parece finalmente ilusorio e irremediamente abocado a su devaluación y ruina. Junto a ello, la estabilidad simbólica del orden burgués se desmorona como una “quimera” o construcción ideológica, para destapar el trasfondo de especulación, competitividad y violencia entre subjetividades, en el que éste se origina. No es por casualidad que la emisión de *Lost* (2004-2010), así como la de otras recreaciones contemporáneas del drama barroco²², coincidiera con el desenlace de una nueva crisis, en cuya magnitud numerosos pensadores han visto ya el síntoma de una crisis no solamente económica, sino de civilización. Ni que los ecos de una misma visión pesimista sobre la condición humana resuenen en una crisis política del liberalismo que, entre la falta de soluciones reales, las respuestas totalitarias ante un estado de emergencia y las recetas de austeridad, no hace sino ahondar en el sentimiento de culpa de la ciudadanía y en la dimensión de una irremediable fatalidad provocada por el curso “natural” de los mercados. Tanto en el contexto actual reflejado por *Lost*, como en el drama barroco (aspecto que ya señalara Benjamin), una crisis económica, social y cultural de carácter histórico acaba por magnificarse así a una escala cósmica, metafísica e irreparable que contiene claras resonancias religiosas.

8. La modernidad en cuestión

Tal como venimos señalando, podríamos considerar a *Lost* como expresión de una crisis donde se ponen en tela de juicio los principios de la sociedad moderna de mercado, aquella sociedad que se hace predominante, precisamente, en el siglo XVII²³, la época en que florecen los dramas barrocos. No es un azar, en este sentido, que los guionistas de la serie hayan optado por dar a la mayor parte de los personajes nombres de filósofos de la época moderna (Locke, Rousseau, Hume, Bentham...). En *Lost* se manifiesta la crisis del sujeto moderno y del mundo que desde él se representa. Es en la modernidad cuando el individuo se aliena del mundo sensible (operación que Hannah Arendt ([1954] 2016: 89-90) cifra inicialmente en el despliegue de las ciencias experimentales y seguidamente, con Descartes, en el ámbito del pensamiento o la filosofía), y comienza a re-presentárselo mediante unos signos externos que permiten su manipulación, gracias al cálculo.

22 Pensemos, por ejemplo, en la serie *Game of Thrones*.

23 En opinión del historiador Erick Hobsbawn ([1975] 2009) la crisis económica que asoló Europa en el siglo XVII, fue en realidad expresión de una transición final de la economía feudal hacia otra de orden capitalista.

Correlativamente, surge, en el ámbito social, la concepción de un cuerpo político como engranaje o mecanismo, donde los múltiples agentes se mueven según pautas previsibles. Tal como muestran la literatura política y los dramas del siglo XVII, la corte se transforma entonces en un “teatro” en el que cada cual ha de descifrar a partir de las apariencias las intenciones ajenas, prever los movimientos de los otros, y elaborar así su propia estrategia²⁴. En la economía política surgida ya en fecha más tardía, el sujeto racional es igualmente capaz de leer, interpretar y calcular a través de los indicios externos que constituyen los precios, la acción de los otros agentes y de orientarse por tanto en la consecución de su propio beneficio.

Sin embargo, en una sociedad mercantil compleja se produce una escisión entre la acción y el conocimiento. Y es precisamente este aspecto el que pone de relieve la alegoría, en su ruina de la representación moderna²⁵. Tanto en *Lost*, como en los dramas barrocos, el juicio que trata de representarse el mundo a partir de unos signos externos, para actuar en una dirección concreta, resulta a la postre fallido. Porque el valor o significado de esos signos varía constantemente por efecto de la inter-acción incontrolable entre múltiples agentes, arruinando el sentido del camino que se había emprendido inicialmente. La actividad es siempre ciega, pues se apoya sobre meras especulaciones, y se halla, por lo tanto, sometida a la fatalidad y los accidentes de la fortuna. Esta visión pesimista sobre la sociedad de mercado es la que se trasluce en los dramas barrocos en el origen del capitalismo, y la que se renueva en cada una de sus crisis.

9. Redención

Pese a todo, el drama barroco y el universo de *Lost*, no están exentos de una dimensión de redención. Si el abismo alegórico arruina las proyecciones de sentido quiméricas, también la fragmentación y pérdida del mundo deben en última instancia evacuar todo fantasma de objetividad²⁶. El escepticismo radical se muestra así como contrapartida del idealismo, y ambos polos se contemplan como dos visiones míticas (del infierno y del paraíso) encarceladas en el reino de la subjetividad. La alegoría escenifica por un lado la ruina de los significados ideales, pero esta muerte, como señalara Benjamin, no es su sentido último, sino que se torna por el contrario, dentro de una operación que alegoriza la alegoría, en un nuevo significante de la resurrección. La subjetividad experimenta a través del abismo alegórico que derriba todas sus representaciones, su propio límite, su fondo vacío, y desde éste despierta finalmente a la Gracia como un reflejo en el que aún resplandece la luz de la divinidad.

En el caso de *Lost*, esta operación de rescate se produce cuando los protagonistas despiertan y se reencuentran, tras su muerte, en una apoteosis final. Al igual que en el drama barroco, y dentro de una resolución, como apuntara Benjamin, teológica más que política, es la muerte quien libera a los personajes del sueño de la existencia, tanto en su vertiente catastrófica de la isla (la “pesadilla”), como en esa otra versión ideal (el “sueño” del *flash-side*) que se despliega en la temporada última. Y es que,

24 Para un análisis de estas nociones en el pensamiento político español del siglo XVII, véase Rivera García (2004).

25 Este aspecto es puesto de relieve por Paul de Man en sus reflexiones sobre la ironía y la alegoría. Véase a este respecto Mirabile (2012: 326).

26 Véanse los capítulos “Limite de la songerie profonde” y “Ponderation Misteriosa” en Benjamin ([1928] 2009: 317-324).

tras el “Incidente” producido en la 5ª temporada, la serie se divide en dos líneas argumentales: un *flash-side* o universo paralelo donde los personajes logran anular la catástrofe inicial que propició su caída y retoman el curso de una vida completamente redimida y sin tachas; otra, en la que prosiguen en la isla, en la misma rueda de falta, aislamiento, bloqueo y desesperación. Este tipo de estructura donde se superponen varios escenarios (aspecto que ya apuntamos a propósito de los *flashbacks* y *flashforwards*) es propia de los dramas alegóricos barrocos, cuya concepción del mundo como un universo cerrado, inmanente y a-histórico (la corte es un decorado inmóvil, en el que las fichas se permutan sin llegar a ocasionar ningún cambio), sólo permite proyectar un horizonte de trascendencia a través de una duplicación especular e infinita (el abismo alegórico) en su interior²⁷. De ahí esta ramificación constante de lecturas, significados e incluso de “realidades” paralelas.

Es precisamente la confluencia de estas dos tramas, la del sueño y la pesadilla, en una imagen dialéctica la que propicia su despertar. Éste se produce cuando en el presente idealizado del *flash-side*, cada personaje recuerda el pasado que compartió en la isla con los demás. En ese instante, el mundo presente del *flash-side* se revela como una ficción subjetiva en la que cada cual proyectó sus deseos de plenitud, y, por consiguiente, como un decorado fetiche que tapaba el descalabro de sus vidas. La confrontación de esta imagen onírica con el recuerdo del pasado, quiebra por un lado esta burbuja paradisíaca, suspendiendo igualmente, por otro lado, la pesadilla de la isla. El sin sentido, el mal absoluto, la depresión no son más que la otra cara de la moneda o el reverso en negativo, como un destello vacío, de la subjetividad. Y del reflejo de este presente idealizado sobre un pasado fragmentado y en ruinas, es de donde surge precisamente el potencial del futuro, las promesas quebrantadas que marcan una orientación y un sentido aún por cumplir. Una vez más, es en el entrelazamiento de estos fragmentos especulares (como anteriormente sucediera en los reenvíos entre los *flashbacks*-el presente-los *flashforwards*), en el reflejo del uno sobre el otro, donde los protagonistas alcanzan finalmente a percibir el sentido de su historia. Esta comprensión es precisamente la que les permitirá salir del bloqueo asociado a la ramificación espacial de fantasmagorías, y como finalmente anuncia el padre de Jack Shepard, avanzar.

10. Despertar al mundo sensible

Este espacio de entrelazamiento donde finalmente se reencuentran los personajes, este espacio situado “entre” los diferentes juicios subjetivos, aquel en el que tras la muerte de los significados quiméricos despiertan al SENTIDO, no es otro que el mundo de la sensibilidad. Vemos así cómo, a lo largo de la sexta temporada, el contacto corporal y humano entre los diferentes personajes, facilitado por uno de los protagonistas, Desmond, provoca la confluencia entre las dos líneas argumentales, el recuerdo que propicia el reflejo de la una sobre la otra y, finalmente, el despertar. Como apunta la apoteosis final de *Lost*, salir de la isla implica precisamente liberarse del aislamiento y las distorsiones del juicio subjetivo, para retomar el con-tacto sensible y con él nuestra creencia primigenia en el otro, en el mundo y en nosotros mismos. El reverso del aislamiento y las fantasmagorías producidas por el entendimiento, es el contacto

27 Véase a este respecto el capítulo “L’intermède allégorique” en Benjamin ([1928] 2009: 263-268).

sensible entre las criaturas, su reunión en el sentido vivo de la divinidad. Las escenas finales de *Lost* manifiestan precisamente esta “re-ligatio” o entrelazamiento de los personajes sobre un fondo de sensibilidad. Las criaturas cesan aquí de concebirse como mónadas cerradas y se contemplan como múltiples pliegues, diversos y particulares, de una misma sensibilidad o envoltura global. Esta imagen entrelazada de una “sensibilidad de sensibilidades” es la que se proyecta precisamente en el sincretismo final de *Lost*, donde una constelación de distintos símbolos religiosos se amalgama en torno al sentido misterioso (como fuente, pozo o fondo inagotable) de la divinidad.

En *Lost*, se apunta, por tanto, hacia una redención final de la alegoría, en la que se superan, a modo de síntesis, los dos momentos previamente desarrollados. El primer momento es el correspondiente al idealismo del símbolo clásico, aquel en el que se fusionan en el presente el significante y el significado, el lenguaje y la realidad, dando lugar a una imagen del mundo completa y estable. El segundo momento, el de la alegoría, produce como vimos, la ruina y fragmentación de este mundo representado. Se origina entonces una escisión entre el significante y el significado, cuya relación pasa a contemplarse como arbitraria, provocando tanto una ramificación, como un desplazamiento infinito entre signos que vienen a significarse unos a otros, sin alcanzar jamás un sentido final. Este es el momento que se corresponde con el abismo alegórico recogido por Paul de Man y la filosofía post-estructuralista (la post-modernidad), el momento negativo que proclama la ilegibilidad del mundo y la imposibilidad de su representación. Pero existe un tercer momento, superación del idealismo (como sentido subjetivo) y del materialismo (como naturaleza caída), donde el lenguaje en ruinas, hasta ahora encerrado sobre sí mismo, se redime gracias a su apertura hacia la sensibilidad. A través de su reinscripción en el seno de la experiencia sensible, los signos renuevan entonces sus significados y se ponen a significar en una determinada dirección o sentido, cuya exploración resulta inagotable. El mundo percibido, como mundo compartido, es ese fondo u horizonte de sentido, ambiguo y dinámico, sobre el que continuamente se recortan nuevas figuras, nuevas perspectivas y sensibilidades²⁸. Es el mundo de la experiencia y de la emoción indeterminada reclamado, frente al imperio de la razón, por una modernidad alternativa, y cuyo sentido ambivalente resuena en la música que inunda el último capítulo de la serie²⁹.

11. Conclusión

La serie *Lost* es una obra alegórica compleja, susceptible de ser abordada desde puntos de vista variados. Al igual que ciertas obras literarias del modernismo, adopta una referencialidad múltiple que se dirige tanto a su propio medio televisivo, como a otros de actual vigencia cultural. Su estructura fragmentaria y abierta recoge diversos espacios culturales (desde referencias pop, a otras más eruditas y especializadas) y una multiplicidad de juegos de lenguaje (científico, filosófico, mítico, religioso, etc.). La serie se despliega en este sentido como un laberinto inter-textual en el que cada espectador, en función de su propia cultura, establece su propio itinerario, su propia

28 Recogemos aquí una aplicación estética de las ideas de Merleau-Ponty sobre la fenomenología de la percepción. Véanse a este respecto Ramírez (1996) y Mercury (2000).

29 Tal como manifiesta Benjamin, la resolución del drama barroco no se opera tanto en el plano dramático como en el de la música, en la infinita resonancia de su timbre. Véase el capítulo “La signification du langage dans le Trauerspiel et la tragédie” en Benjamin ([1928] 2009 : 330-334).

estrategia de reenvíos entre referencias heterogéneas, con objeto de alumbrar el sentido del texto. Algunos autores han abordado esta estructura rizomática en relación a la evolución actual de la industria televisiva. Se habla así de una etapa “meta-televisiva” donde los programas tratan de diversificar sus géneros, tramas y espacios, dentro de una lógica omnicomprendiva que pretende absorber la pluralidad de emisiones que puedan estar dándose en otros canales en ese mismo momento. La multiplicidad de argumentos y espacios, así como la variedad de referencias desplegadas en *Lost* han sido analizadas en este sentido como un ejemplo paradigmático. El “barroquismo” de las tramas, la aparición de giros argumentales imprevistos que suscitan sorpresa e, incluso, el recurso a una “falsa” incógnita finalmente no resuelta, son igualmente contemplados como estrategias que obedecen a la competencia entre canales y la necesidad de captar audiencia³⁰.

Lejos de nuestra intención el tratar de desmentir la influencia que el medio de producción televisivo ha podido infligir sobre *Lost*. Tales incidencias han sido incluso públicamente reconocidas por David Lindelof³¹. Y, sin embargo, mediante este artículo hemos tratado de mostrar que *Lost* no se reduce a un juego inter-textual vacío, dotado de una trama errática que sirve de entretenimiento, pero que no logra alcanzar un sentido más profundo. Tal vez pudiera afirmarse esto respecto a otras series contemporáneas, pero consideramos que *Lost* posee un programa más consistente, un mensaje que no se reduce a ser expresión de su propio medio. Como afirmamos en un inicio, *Lost* se aleja de una estructura simbólica cerrada que alumbrase un sentido claro y definitivo. Aunque tampoco podemos afirmar que sea un relato proyectado en un interminable abismo alegórico, a modo de un agujero negro que absorbe, engulle y pulveriza todos los significados. *Lost* posee una forma fragmentaria, alegórica y abierta que apunta, de manera indirecta o refractada, hacia un horizonte de sentido. Y este sentido se condensa, según señalamos en un principio, en el pathos, en la tristeza que resuena en su música. Se trata de un trasfondo del mundo, o más bien, de la sensibilidad contemporánea de la que *Lost* es expresión. Y es, precisamente, sobre este trasfondo que tanto se asemeja al pathos de los dramas barrocos, donde hemos vislumbrado la emergencia de una constelación de figuras emblemáticas.

Bibliografía citada

- Abrams, J.J. Cuse, C. y Lindelof, D. 2004-2010. *Perdidos (Lost)*. Estados Unidos: ABC.
- Arendt, Hannah. [1954] 2016. *Entre el pasado y el futuro. Ocho ejercicios sobre la reflexión política* (traducido por Ana Poljak). Barcelona: Ediciones Península. (Obra publicada en 1954).
- Benjamin, Walter. [1916] 1991. “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos” (traducción de Roberto Blatt). Pp. 59-74, en E. Subirats (ed.): *Walter Benjamin. Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Madrid: Taurus. (Manuscrito original de 1916).
- [1928] 2009. *Origine du drame baroque allemand* (traducido por Sybille Muller). París: Flammarion. (Obra original en alemán publicada en 1928).

30 Véase a este respecto Tous Rovirosa (2009) y (2010).

31 Véase la entrevista anteriormente señalada del programa “On the Verge 006”.

- Buck-Morss, Susan. 1989. *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge: The MIT Press.
- Calderón de la Barca, Pedro. [1636] 2004. *La vida es sueño*, ed. MORÓN, Ciriaco. Madrid: Cátedra. (Obra original publicada en 1636).
- Deleuze, Gilles. 2002. "Causes et raisons des îles désertes". Pp. 11-17, en D. Lapoujade (ed.): *Gilles Deleuze. L'île déserte et autres texts (1953-1974)*. Paris: Éditions de Minuit. (Manuscrito original de los años 50).
- Hobsbawm, Eric. [1971] 2009. *En torno a los orígenes de la revolución industrial*. Madrid: Siglo XXI. (Primera publicación en español de 1971).
- Mercury, Jean-Yves. 2000. *L'expressivité chez Merleau-Ponty. Du corps à la peinture*. Paris : L'Harmattan.
- Mirabile, Andrea. 2012. "Allegory, Pathos, and Irony: The Resistance to Benjamin en Paul de Man". *German Studies Review* 35/2: 319-333.
- Ramírez, Mario Teodoro. 1996. *Cuerpo y arte: para una estética merleauPontiana*. México: UAEM.
- Regazzoni, Simone. 2010. *Perdidos, la filosofía. Las claves de Lost* (traducido por M^a Ángeles Cabré). Barcelona: Duomo Ediciones.
- Rivera García, Antonio. 2004. "Espíritu y poder en el barroco español". Pp. 567-596, en Aullón de Haro, P. (coord.): *Barroco*. Madrid: Verbum.
- Scholem, Gershom. [1974] 2003. *La Kabbale. Une introduction. Origines, themes et biographies* (prefacio de Joseph Dan). Paris: Gallimard. (Obra original publicada en 1974).
- Tous Rovirosa, Anna. 2009. "Paleotelevisión, neotelevisión y metatelevisión en las series dramáticas estadounidenses". *Comunicar*, n^o 33, v. XVII, *Revista Científica de Educomunicación*: 175-183.
- Tous Rovirosa, Anna. 2010. *La era del drama en televisión. Perdidos, CSI: Las Vegas, El ala oeste de la Casa Blanca, Mujeres Desesperadas y House*. Barcelona: Editorial UOCPress. (El capítulo consagrado a *Perdidos* abarca las pp.83-113).