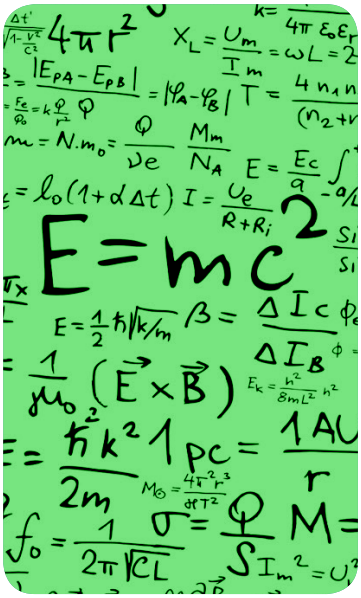
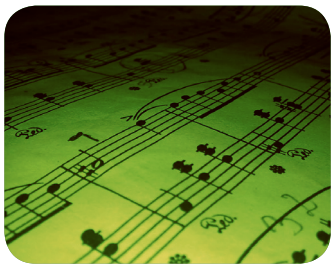




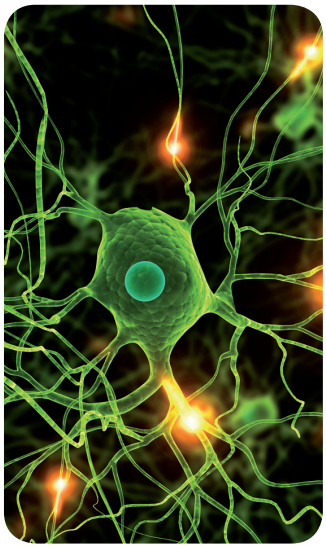
MÁSTERES de la UAM

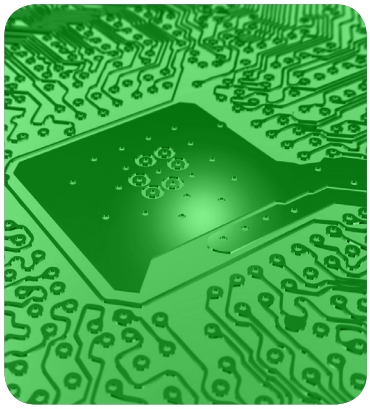
Facultad de Filosofía y Letras / 15-16

Estudios Artísticos, Literarios y de la Cultura

UNIVERSIDAD AUTONOMA DE MADRID

excelencia Campus Internacional UAM CSIC+





Un sueño en la vigilia. El fantasma en el cine

Álvaro Lema Mosca

UAM EDICIONES

UN SUEÑO EN LA VIGILIA
El fantasma en el cine

Álvaro Lema Mosca

Tutora: Ma. Luisa Ortega
Máster en Estudios Artísticos, Literarios y de la Cultura
Universidad Autónoma de Madrid
2016

-¿Usted cree en fantasmas?
-Yo no -respondió el otro-. ¿Y usted?
-Yo sí -dijo el primero, y desapareció.

George Loring Frost

Este trabajo no hubiera sido posible sin los valiosos comentarios de la Dra. Ma. Luisa Ortega, sin las recomendaciones de la Dra. Valeria Camporesi y sin la atenta lectura de la Dra. Elvira Blanco Blanco. A ellas, mi agradecimiento.

INTRODUCCIÓN

Pensar el cine desde la presencia de una figura particular es una tarea tan compleja como seductora. La mayoría de los trabajos abocados al tema que aquí nos ocupa no tienen en cuenta aspectos reales sobre su configuración y su presencia actancial dentro de la narración fílmica sino que reparan en su carácter representativo-simbólico o en su concepción discursiva como elemento metafórico. Entender las distintas formas en que el fantasma se patentiza en el cine implica tener claro varios aspectos de antemano. Este trabajo no pretende ser un enfoque filosófico sobre la naturaleza del fantasma ni vincular la naturaleza del cine con su inmaterialidad, que es el camino más trabajado en los estudios cinematográficos. Es, en todo caso, la pretensión de discutir en torno a las distintas maneras en que el cine de los últimos años ha presentado la figura del fantasma desde un abanico heterogéneo de películas que grafiquen, a modo de ejemplo, los supuestos que se plantearán aquí.

Muy pocos trabajos han ahondado en este tema y la mayor parte de ellos responde a la relación establecida entre lo cinematográfico y lo fantasmal, en la cual lo último sería una prolongación representacional de lo primero, que tanto asustó a Máximo Gorki y otros de sus contemporáneos (Montiel, 1999: 16). Este enfoque ha sido imperante en las últimas décadas pero incluso trabajos más recientes han contribuido a alimentarlo. El prólogo a *Cinematic Ghosts. Haunting and Spectraly from Silent Cinema to the Digital Era* (2015), escrito por Murray Leeder, no hace más que volver sobre aspectos ampliamente trabajados en ese camino. Lo salvaguarda el resto de artículos que integran el libro donde se trabaja el tema integrado al análisis de películas o directores. Tampoco contribuye el enfoque de *Faith and Spirituality in Masters of World Cinema* (2015), editado por K. R. Morefield y N.S. Olson, donde lo fantasmal se trabaja desde un análisis casi religioso y no concebido como una construcción cultural. En un sentido aún más divergente, Jean Louis Leutrat, en su libro *Vida de fantasmas. Lo fantástico en el cine* (1995) considera lo fantástico como un efecto, una forma de lo cinematográfico y no ya como género. Estos ejemplos ilustran otros

muchos que continúan una extensa tradición, iniciada por el postestructuralismo y el psicoanálisis, que no se detiene en la figura del fantasma sino en su capacidad representativa y que excluye un ámbito de trabajo rico en significados y susceptible de ser analizado en su singularidad.

Lineamientos del enfoque

Este trabajo aspira a trazar un lineamiento preciso desde el inicio que ha optado por algunas películas sobre otras, ya que son muchísimas las que cuentan con una figura fantasmal en su reparto o temario. La pretensiosa elección de diez películas para el estudio analítico no es arbitraria. Responde al primer supuesto que manejaré aquí vinculado a la forma visual del fantasma. En este compendio cinematográfico encontramos maneras muy variadas de ese "hacerse visible" que lo caracteriza y desde allí partiré para presentar los siguientes supuestos que se dan de manera concatenada.

Por otra parte, pensar cómo se configura la imagen del fantasma dentro de lo cinematográfico requiere de un enfoque que tenga en cuenta no solo aspectos específicos sobre la materia sino también todo un artificio que sirve como bagaje anterior, una suerte de historia propia desde donde se estructura la imaginería fantasmal que llega a los films aquí trabajados. Pensar la figura fantasmal en el cine exige mirar hacia aquellos imaginarios que han colaborado a crear ciertas representaciones visuales anteriores al cine y que llegan a él para funcionar como base sobre la que se (re)construirán los conceptos. En ese sentido, este es un enfoque interdisciplinar que también repara en otros aspectos como la historia cultural, la religión, la filosofía, la lingüística o la estética. El lector encontrará aportes provenientes de todos estos campos unidos al análisis estrictamente cinematográfico para de esa forma elaborar un estudio más apropiado y eficaz sobre el tema.

No puede discutirse lo fantasmal sin tener presente que es una figura configurada previamente y de manera específica por la cultura en la cual se inscribe. Eso implica tener presente varios puntos: por un lado, manejar una noción de cultura que refiera a un modo de vivenciar todos los aspectos existentes en una sociedad, que va desde los planteos de Raymond Williams (*Cuture y Society*, 1958), pasando por los de Pierre Bordieu (*Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, 1992) hasta los de Edward Said (*Culture*

and Imperialism, 1993); por el otro, pensar que cada cultura puede elaborar su propia imagen de lo fantasmal pero que eso no implica su unicidad, ya que las culturas dialogan entre sí y sus elementos constitutivos se confunden y reorganizan constantemente; también que las configuraciones de una cultura pueden variar con el tiempo y devenir nuevas concepciones sobre un mismo tema; por último pensar los modos en los que el cine se apropia de la cultura a la hora de producir y exhibir sin dejar de tener en cuenta los modos de consumo y visualización de los espectadores (Harbord, 2002). Asimismo es necesario manejar nociones referentes al concepto de imaginario cultural que serán mencionadas una y otra vez en estas páginas herederas de los aportes que han realizado autores como Roland Barthes (*Mythologies*, 1956), Cornelius Castoriadis (*La institución imaginaria de la sociedad*, 1975), Benedict Anderson (*Comunidades imaginadas*, 1983), o Gérard Imbert (*Cine e imaginarios sociales*, 2010).

Como se verá en el análisis de casos, las figuraciones del fantasma y la relación que los vivos entablan con él difieren de cultura en cultura, aunque puedan comportar caracteres comunes. Eso es imprescindible a la hora de trabajar películas culturalmente tan disímiles como las que aparecen aquí, que van de producciones hollywoodenses a films de realización independiente, herederos del denominado *Tercer Cine* (Guneratne y Dissanayake, 2003; Hill y Church Gibson, 2000; Hayward, 2013) movimiento que exige tener presente las condiciones de elaboración fílmica pero sobre todo la configuración previa. La relación con lo fantasmal y por ende, toda la tradición que prevalece ante lo artístico, no es la misma en Estados Unidos, en Oriente o en América Latina. Tampoco son las mismas las condiciones de producción cinematográficas en dichos puntos del planeta y ese es otro punto a tener presente antes de adentrarse en este trabajo, ya que los casos analizados aquí se mueven entre producciones de grandes estudios americanos con directores de renombre y reparto de figuras mundialmente conocidas, y películas de bajo coste, con autores que podrían ingresar en la debatida categoría de "culto" y protagonistas de escaso reconocimiento. Todo esto implica replantear el enfoque previo que se dará a la película más allá de que exista un eje transversal que la una con las otras. Lo cultural determina el desarrollo social también en lo que concierne a la propia configuración cinematográfica. Para eso es preciso señalar las diferencias existentes entre los modelos de producción, muchas veces determinados por el contexto socio-cultural, la caligrafía

cinematográfica y la realización autoral (Sanderson, 2007: 10). La tensión existente entre lo que R. Gubern (2007: 19) ha denominado cine *centrípeto* ("mainstream, estandarizador o uniformizador, bajo el imperio de un canon global") y cine *centrífugo* ("autoral y diversificador") es fundamental a la hora de desarrollar este análisis, en la medida en que hay diferencias entre una película de Woody Allen y una de Lisandro Alonso, o entre la producción cinematográfica de Pedro Almodóvar y la de Apichatpong Weerasethakul. Dicha heterogeneidad de ejemplos que se manejarán en *Un sueño en la vigilia* pretende graficar sucintamente cómo el fantasma es trabajado desde distintas ópticas y cómo su configuración responde a diversos elementos que van de lo cultural e ideológico a lo puramente material.

Esto nos conduce a otro punto a tener en cuenta, consecuencia directa de esa diversidad de casos manejados aquí, referido a los géneros cinematográficos que antiguamente establecían a priori un acuerdo tácito entre la industria cinematográfica y el público y que se vieron reforzados con la irrupción del *auterism*. Rick Altman (2000) estableció un corpus fundamental sobre el tema que aspiraba a cuestionar un concepto antiguo y poco trabajado y que permitió repensar las nociones existentes sobre una categoría condicionante que se vuelve encrucijada y que interpela al espectador. Este es un análisis transgenérico, pues los casos aquí trabajados no se restringen a una clase específica, que busca ser iluminador a partir de la diversidad para demostrar que lo genérico no excluye ciertas temáticas sino que obliga a trabajarlas de manera distinta pero igualmente aceptable.

Esta selección ecléctica de películas responde también a un interés de demostrar que lo fantasmal (al igual que lo genérico) permite un análisis transhistórico, que tiene en cuenta aspectos diversos que van de las antiguas tradiciones preexistentes al cine (fantasmagorías, sombras chinas, literatura y teatro, relatos orales) hasta las más actuales (era digital, internet, nuevas dimensiones, nueva sensorialidad) porque todas ellas alimentan las nociones sobre el tema y colaboran en su configuración. Uno de los aspectos en los que más se insistirá en las páginas siguientes es la idea de que el fantasma en tanto figura antecede a lo cinematográfico y es reescrito una y otra vez desde que los hermanos Lumière hicieron sus primeras invenciones. La periodización manejada aquí abarca un rango que va de las primeras realizaciones fílmicas sobre el tema hasta los más recientes

estrenos, aunque los casos analizados en rigor se inscriben en un lapso menor a cuarenta años. Quedan afuera series televisivas que también trabajan el tema pero cuyo análisis sería imposible en este trabajo[1]. El objetivo, como ya se ha dicho, es el de enseñar casos disímiles que posibiliten la discusión y grafiquen del mejor modo posible, las distintas maneras de trabajar el tema.

Criterios de selección

¿Por qué unas películas y no otras? Esta pregunta tiene una respuesta vinculada a los objetivos. Me interesa detenerme en casos representativos y variados que contribuyan a ilustrar las maneras que encuentra el cine para encarnar al fantasma. Primeramente tracé una lista con más de cincuenta películas que terminaron por ser diez, número ambicioso para la extensión de este trabajo, pero suficiente para demostrar cuán rico es el campo de estudio. A esto se sumó la intención de tomar películas provenientes de distintos espacios cinematográficos, es decir, con producciones disímiles y procedentes de contextos socioculturales diferentes. De allí que la lista incluya films norteamericanos, europeos, (especialmente españoles) y casos que podrían denominarse "periféricos" como el tailandés o el argentino. No quería dejar pasar la oportunidad de incluir una película latinoamericana, cuyo cine es rico en ejemplos y presenta formas alternativas y originales de trabajar el tema, especialmente en relación a la muerte, el duelo y los traumas del pasado histórico (Veliz, 2015; Imbert, 2010: 538).

Esta selección tiene en cuenta el contexto en el que fueron producidos los films pero también repara en aspectos diversos, como las tradiciones anteriores con las que se dialoga, los propósitos del director, la predilección por cierto género frente a otro, o los intereses comerciales de la industria cinematográfica y las productoras. Si bien a primera vista esto parece no interferir en la configuración de lo fantasmal dentro de los marcos de la película, termina por descubrirse que las condiciones prefílmicas son tan decisivas como cualquier otro elemento del proceso. En ese sentido, se verá en el análisis de casos que algunos

[1] Por ejemplo: *Lost* (ABC, 2004-2010), *Entre fantasmas* (ABC y CBS, 2005-2010), *American Horror Story* (Fx, 2011), *Penny Dreadful* (Showtime, 2014-2016).

ejemplos fueron construidos desde intereses anteriores a lo puramente cinematográfico mientras que otros solo responden a lo expuesto en el guión.

Todo esto contribuye a repensar la naturaleza del cine y sus funciones dentro de lo social, como producto cultural que refleja y reproduce ciertos imaginarios colectivos, que vive en continuo debate y persiste más allá de las declaraciones apocalípticas que presagian su muerte, a la vez que manifiesta la pluralidad de sentidos que puede alcanzar, cuestionando los principios de lo canónico, posibilitando diversidad de públicos a quienes ofrecer distintos modos de hacer cine.

Estructuración del trabajo

Para cumplir con la ambición de enseñar al lector de qué modos el cine contemporáneo trabaja un aspecto tan antiguo y conocido como la figura del fantasma, he decidido organizar este estudio a partir de un análisis que comience por trazar lineamientos conceptuales que serán de ayuda a la hora de discernir los elementos constitutivos. Sin perder de vista que el fantasma es una figura que antecede al cine, me detengo en la etimología del término que siempre suele ser de gran ayuda, para desde allí trazar aspectos concernientes a su naturaleza que aparecerán una y otra vez en los casos trabajados.

En ese sentido, el capítulo uno intenta abordar de qué manera conocemos lo fantasmal y cómo esto dialoga con lo cinematográfico desde tradiciones que lo anteceden y sirven de barreras que, por un lado posibilitan trabajar el tema desde nociones seguras y fácilmente identificables para el público, y por el otro se vuelven límites que deben franquearse para emprender de manera original un aspecto harto conocido.

El capítulo dos es una muestra breve de esto último e intenta graficar las variaciones que ha sufrido el fantasma como asunto cinematográfico desde los primeros trabajos de G. Méliès hasta llegar al cine de las últimas décadas. El lector podrá comprobar que los imaginarios se amplían en nuevas configuraciones y paralelamente reescriben los mismos temas a lo largo de los años, permitiendo nuevas lecturas emparentadas a la parodia y el patetismo del fantasma. Esto sirve de preparación para lo planteado en los capítulos tres y cuatro donde se retoma el estudio etimológico del término fantasma y se analizan en detalle

las maneras en que se presenta en el cine, a partir de su configuración visual (capítulo tres) y su materialización dentro del espacio (capítulo cuatro).

El capítulo cinco repara en otro tópico frecuentemente mencionado en torno a la figura del fantasma: las motivaciones por las cuales se aparece en el mundo de los vivos. Esto merece su propio estudio en la medida en que funciona como catalizador que se cristaliza en la narración fílmica. En el cine la presencia del fantasma suele justificarse y esa justificación es clave para los aspectos diegéticos que dan forma a la historia. Este último aspecto se suma a la visualización estética propiciada por la puesta en escena que se trabaja en los dos capítulos anteriores. Por otra parte, esas motivaciones son el eje sobre el que se construyen los imaginarios culturales y se articulan en lo narrativo fílmico, es decir, se reescriben y se vuelven prolongaciones de construcciones previas que explican su presencia.

Las conclusiones finales intentan reafirmar o debatir los supuestos manejados a lo largo de todo el trabajo, que se mueven entre las configuraciones tradicionales del fantasma y su aplicación a lo cinematográfico, las diversas maneras de trabajar una misma figura y su contribución a la historia.

Un sueño en la vigilia es un estudio escrito de forma ensayística estructurado en base a cierta metodología y a cierto corpus de análisis temporal y culturalmente elegido que propone una lectura interpretativa, no unívoca ni excluyente sino abierta a dialogar con múltiples enfoques. Dicha lectura intenta ofrecer un panorama escaso sobre las enormes posibilidades que el cine encuentra de materializarse, de subsistir, y de prolongarse en el tiempo, re-inventándose, re-escribiéndose, ofreciendo multiplicidad y diferencia en un mundo cada vez más heterogéneo, compartimentado y sesgado. Pretende ser un cuestionador sobre lo propiamente cinematográfico, sobre las diversas maneras de encarar sus nociones naturales, sobre su aspecto constitutivo, lo que antecede y lo que procede.

CAPÍTULO I
DISCUTIR LO FANTASMÁTICO

1.1 Una aproximación

Las mellizas que asustan a un pequeño en los corredores de un hotel, la joven viuda que baila con su marido a través de una médium, el niño que asegura ver gente muerta, la familia que convive con los otros sin saber que los otros son ellos mismos, la joven que sale de un pozo de piedra con el propósito de cobrarse vidas, el escuadrón de cazadores que salva la ciudad. El cine está repleto de fantasmas. Su constitución es diversa y los roles cambian según el film. A veces se trata de fantasmas buenos y a veces de fantasmas malos, aunque esa categoría, al igual que para definir a las personas, resulta bastante imprecisa. Suele tratarse de entes más complejos. Su presencia en el mundo de los vivos puede tener un propósito pero este también varía según la historia y la concepción que se tenga del fantasma. El género cinematográfico puede entenderse a priori como un reglador para definirlo, ya que no es la misma configuración que se tiene del fantasma en una película de terror, en una animada o en una comedia. Sin embargo, hasta eso resulta insuficiente. Su caracterización depende de otros muchos factores. Dilucidar algunos de ellos es una de las tareas que propone este trabajo, ateniéndose a la complejidad del asunto ya que, entre otras cosas, refiere a una entidad de tipo fantástica por naturaleza que se inscribe dentro del cine, lo que refuerza su carácter de ficcionalidad, y que además exige un relacionamiento con otros personajes.

Esto conduce a uno de los principios que rigen este enfoque y que tiene que ver con la etimología de la palabra *fantasma*. Término que proviene del latín *phantasma*, y este del griego antiguo *φάντασμα* (*phanein*), refiere a brillar, aparecerse, mostrarse, hacerse visible. Esta concepción supone un principio de alteridad, ya que el fantasma existe en tanto se vincula con los otros, entendidos generalmente como los vivos. Ese aparecerse que lo constituye es un proceso por el cual el fantasma deviene entidad, es decir, deja de ser nada para pasar a ser una figura visible, materializable, aparecida. Pero es necesario también

tener en cuenta que esta particularidad no es literal: no siempre el fantasma se hace *visible* corporalmente: muchas veces se presenta a través de sonidos, de sombras, de ráfagas de aire, de melodías, de olores o perfumes. Como veremos en los capítulos siguientes, las formas que el cine adquiere para hacer presente al fantasma toman en cuenta este último punto.

Por otra parte, el fantasma como figura llega al cine precedido de una extensa cadena de significados asociados que contribuyen con su conceptualización, y que si bien varían de una cultura a otra, respetan ciertas similitudes fácilmente rastreables en uno y otro caso. La RAE lo define, entre varias acepciones, como una imagen impresa en la fantasía, una visión quimérica e imaginaria, la imagen de una persona muerta, o aquello que es inexistente o falso. Esa polivalencia semántica explica, en parte, la complejidad de su estudio, ya que las maneras de concebir el tema son tan diversas como ejemplares, aunque en casi todos los sentidos que se le atribuyen siempre exista una vinculación a su carácter fantástico e imaginativo. Sin embargo, esas definiciones no serían funcionales para aquellas culturas en las que el fantasma es una imagen tan real como la de los vivos. En el *Diccionario Crítico Etimológico de la Lengua Castellana* (1954) puede leerse:

> Fantasmas: tomado de *phantasma*, y este del griego, que significa aparición, espectro; otro derivado del mismo verbo: una variante vulgar de fantasma ha estado en uso desde el siglo VI por lo menos, y hoy es usual entre toda la gente rústica de España y muchos puntos de América.

Esta definición supone que la creencia en fantasmas estriba en un tipo de conocimiento popular, desprestigiado en Occidente por el racionalismo cientificista de los últimos siglos. Este menosprecio hacia la creencia en fantasmas y su irremediable asociación con lo demoníaco se hace patente con la Modernidad y como veremos en el siguiente capítulo, tiene su propia evolución histórica. No obstante, la figura del fantasma está presente en diferentes culturas a lo largo de la humanidad y en no todas se le atribuyen estos caracteres. Su presencia en el mundo de los vivos supone pues, una configuración variada que admite una larga tipología. Aún en la actualidad, un alto porcentaje de la población cree en su existencia. Una encuesta realizada por YouGov en 2013 para el *Huffington Post* aseguraba que el 45% de los estadunidenses cree en fantasmas. Un sondeo

parecido afirma que en España es el 20,2 % de la población[2]. Esto explica, en parte, su presencia en el cine y como en la historia misma de la humanidad, son diversas las formas de manifestarse que encuentra en la gran pantalla.

Un primer paso para llegar a la configuración cinematográfica es repasar los distintos modos con los que la humanidad ha clasificado a los fantasmas, de acuerdo a las relaciones establecidas con ellos. Los romanos distinguían entre *manes* (fantasmas buenos) y *larvae* (fantasmas malos), siguiendo una tradición que toman, como es de suponer, de los griegos (Ogden, 2014: 104). A estos últimos les debemos la imagen del fantasma como un ser transparente, etéreo como el humo, capaz de desvanecerse en el aire si un humano pretende asirlo, como ocurre en las epopeyas homéricas (Buxton, 2014: 46; Aguirre, 2014: 59). Los *yūrei* japoneses son clasificados en siete tipos según la forma en la que se hacen presentes en el mundo de los vivos (Davisson, 2015) y con los *hantu* malayas ocurre algo similar (Bane, 2012). Por su parte, el Budismo propone que los fantasmas son almas que rechazan la reencarnación debido a que deben terminar una tarea en el mundo de los vivos, de allí su regreso, idea que también manejaban los griegos y los romanos. Al Romanticismo inglés se le adjudica, como veremos en el próximo capítulo, la imagen del fantasma seductor y perverso al mismo tiempo. En países como México o Colombia, que paradójicamente tienen una importante presencia del Catolicismo, la creencia en fantasmas es algo extendido, como consecuencia de la particular relación que mantienen con la muerte.

En cualquier caso, se trata de pensar al fantasma en relación a la cultura en la cual se concibe y sobre todo, atendiendo al imaginario que esa cultura ha construido al respecto. Esta visión heterogénea ha de tener en cuenta aspectos de diversa índole que van desde lo religioso y lo popular, pasando por la política y la filosofía, hasta llegar a la estética. Una primera concepción se vinculaba a lo religioso o lo profano de las civilizaciones antiguas, en círculos estrechos y cerrados que poco a poco fueron desplazándose e interrelacionándose. Esa "contaminación" sobre las visiones de fantasmas se trasladó luego a nuevas formas de creación humana, como la literatura, las artes escénicas, la pintura y posteriormente a espacios de reflexión como la filosofía y la estética. El cine se ha nutrido

[2] En Ayuso, 2013.

de estos imaginarios una y otra vez, en un juego incesante que se adecua a los cambios propios de la globalización y el *World Cinema* (Hill y Church Gibson, 2000; Hayward, 2013). Cuando nació a finales del siglo XIX, una vasta y ecléctica tradición sobre lo fantasmático atravesaba la historia de la humanidad. Uno de los aportes que ha hecho lo cinematográfico es eliminar ciertas barreras que aun persistían y colaborar con esa "contaminación" de los imaginarios a través de diferentes manifestaciones y modos de (re)presentación, que se apoyan, principalmente, en dos elementos: por un lado, la puesta en escena, y por el otro, la narración. La primera estructura los elementos de su visibilidad mientras que la segunda le confiere sentido dentro de los márgenes establecidos por la historia y lo vuelve una figura ficcional.

1.2 Las tradiciones

El cine se articula, no como un desarrollo natural de su configuración, sino sobre todo como un proceso histórico que responde a diversas tradiciones que han posibilitado su evolución. Es pertinente, antes de adentrarnos en el análisis de las películas elegidas, elaborar pues un panorama que esquematice desde dónde y cómo se ha construido el conocimiento que manejamos sobre el fantasma. Los campos que se han enfocado a su estudio permiten distinguir diferentes figuraciones elaboradas desde distintas ópticas.

La primera fuente de la que emanan ciertos elementos constitutivos y que aparece en una y otra cultura a lo largo del tiempo con características similares, es la tradición oral que aquí denominaré como *folklórica-etnográfica*. Ya sea religiosa o popular, desde la Antigüedad se reinicia una y otra vez en la historia de la humanidad, antecediendo al cine. En América Latina, por ejemplo, el fantasma está fuertemente unido a esta tradición y responde a complejos sistemas de sincretismo a través de los cuales se muestra como una presencia natural en el mundo de los vivos, por demás muy presente en la literatura (piénsese por ejemplo, en el Realismo Mágico, el cuento rural o la leyenda urbana) y luego, en el cine, donde alcanza nuevas formas de materialización. Lo mismo ocurre en otras culturas como la inglesa, que cuenta con un vastísimo acervo en el tema, o las japonesas y chinas, en las que el fantasma es un elemento constitutivo de la sociedad, tan funcional como el sujeto vivo, y cuya aparición es justificada por una extensa lista de razones.

Inevitable es mencionar la influencia de la literatura al momento de tratar el tema en una tradición extendida, permeable y prolífica que denominaré *artística*. Como veremos en el capítulo siguiente, muchas de las figuraciones e imaginarios manejados en nuestra cultura occidental provienen del campo literario, del que el cine se ha nutrido concomitantemente hasta nuestros días. La figura del fantasma se remonta a los primeros textos literarios conocidos, es decir, las epopeyas griegas, algunos fragmentos de la Biblia y relatos indígenas, se continúa a lo largo del medioevo y adquiere una nueva resignificación con el Romanticismo europeo de los siglos XVIII y XIX. Acompañando esto, aparecen ciertas manifestaciones artísticas y estéticas que dialogan con lo cinematográfico en general y con el fantasma en particular, colaborando con la articulación de la narración fílmica y con la creación de un imaginario visual particular que alcanza rápida funcionalidad diegética (Benet, 2014:54).

Por último, encontramos discursos de tipo *cientificista* que pretenden obtener verdades sobre la misteriosa presencia de fenómenos sobrenaturales, asunto que se ha vuelto una plataforma frecuente para plantear el tema en el cine contemporáneo. Dichos discursos buscan explicaciones racionales que interpreten las creencias populares existentes a lo largo de la historia. La parapsicología, por ejemplo, intenta dar cuenta de la existencia de fantasmas a través de fenómenos paranormales que confirmarían el contacto real y demostrable entre distintos planos capaces de coexistir, establecido en muchos casos, a través de maquinaria y tecnología específica o a través de médiums, es decir, personas poseedoras de cierta sensibilidad capaz de comunicarse con seres de otra naturaleza. Ambos casos han sido tratados una y otra vez por el cine, como veremos más adelante. Vinculado a esto, el Espiritismo, doctrina fundada por Allen Kardec y Helena Petrovna Blavatsky, propone que los fantasmas son energía en movimiento conectados de alguna forma con personas vivas previamente conocidas (Kardec, 2005). Por su parte, el Psicoanálisis asegura que el fantasma es una formación psíquica característica del sujeto humano (Freud, 1973; Lacan, 1990 y 2006; González Requena, 1996 y 2000). Esto ha permitido una derivación del tema en relación a lo cinematográfico, concebido como una forma fantasmática de la realidad, contribución que sobre todo han hecho Christian Metz (1977), Jacques Derridà (2001) y Jacques Rancière (2005). De esta forma, su vinculación con lo cinematográfico adquirió un cariz propio que ha determinado los estudios de

películas en los últimos cuarenta años. En el *Diccionario teórico y crítico del cine*, de J. Aumont y M. Marie, puede leerse lo siguiente:

> El fantasma es en psicoanálisis un escenario imaginario donde el sujeto está presente y que figura, de manera más o menos deformada por los mecanismos de censura, la concreción de un deseo. Fantasma y film de ficción son producciones del preconsciente, aunque el fantasma esté ligado de manera más directa con el sistema del inconsciente y el film con el del consciente. El film es una organización lógica, y del mismo modo, el fantasma está de entrada organizado en una historia relativamente coherente, con sus encadenamientos de acciones, sus personajes, sus lugares y sus momentos. (Aumont y Marie; 2006:91-92)

Ha sido un enfoque imperante el que concibe al cine como una realización fantasmal, donde las pulsiones de la psique se vuelven materialidad y donde el acto de visualización de un film se emparenta al estado onírico. No obstante, es necesario repensar esta relación. Sin dejar de tener en cuenta los aportes teóricos que vinculan lo cinematográfico con el psicoanálisis, el tema que se propone aquí pretende desarrollar otros aspectos que se mueven entre la creación simbólica y la narración fílmica en diálogo con el contexto cultural para determinar de qué manera se manifiesta el fantasma en el cine y en última instancia, tratar de graficar para qué lo hace. Su acto constitutivo como existencia –ese aparecerse– contrae implícitamente una finalidad: el fantasma se hace visible porque debe cumplir con un propósito, punto que desarrollaré en el capítulo cinco.

1.3 Lo fantasmático

De la definición de Aumont y Marie podemos sustraer un elemento clarificador: el fantasma es un ente organizado en la medida en que se circunscribe a una arquitectura planificada por la puesta en escena[3] y la narración. Su caracterización responde a un complejo sistema de elaboración, que a modo de *mise en abyme*, se constituye como una ficción dentro de la ficción. En la literatura y el cine el fantasma es una creación ficcional y su constitución se erige a partir de una retórica propia en relación a los otros elementos

[3] Concepción que proviene de la teoría teatral y entendida aquí como "la organización de los elementos que componen y rellenan materialmente la imagen (actores, atrezo, objetos). También se suele identificar con el modo en el que se organizan el espacio y el tiempo en el interior del plano" (Benet, 2014:301).

narrativos: personajes, espacios, diálogos, modos de aparecerse. A esto se suman, como vimos, los imaginarios procedentes de otras tradiciones que influyen en la configuración visual. La elección de ciertas películas a analizar frente a otras responde en este trabajo a la intención de mostrar diferentes formas que tiene el cine de concebir al fantasma y de establecer lineamientos de enfoque que nos planteen aspectos de su naturaleza. En ese sentido, el concepto de *fantasmático* puede ayudarnos a trazar parte del análisis. Si bien es una noción que proviene de la psicología y que refiere a "una representación mental imaginaria provocada por el deseo o el temor"[4], su utilización en este trabajo es un tanto más amplia. Con esta noción pretendo referirme a la condición fantasmal en sus caracteres constitutivos estructurados a partir de la proyección de ciertos imaginarios existentes en distintas culturas, reiterados y repensados a lo largo de la historia y que encuentran asidero en lo cinematográfico. La concepción que aquí manejo del fantasma alude a la de una figura ficcional, un constructo previamente organizado, que entabla relaciones con los vivos y de esa relación depende su existencia, pero que dialoga en sus orígenes con las distintas nociones que cada cultura tiene sobre su figura. Su configuración dentro de los marcos cinematográficos responde por un lado a las tradiciones anteriores, y por el otro a los elementos socioculturales de su presente, entablando un amplio margen que posibilita tanto el dinamismo como la inmovilidad.

El fantasma es una existencia en sí misma, más allá de su carácter ficticio dentro de los principios constructores del cine o más allá de su perfil fantástico, contrapuesto a uno que podría denominarse –discusión ontológica mediante– real. ¿A qué me refiero con esto? El fantasma existe en su propia existencia, se vehiculiza a través de su materialización, de su corporización, de ese "hacerse visible". De lo contrario, es la nada. Su existencia no depende de un estar en el mundo o un ser alguien, ni siquiera de un accionar sobre las cosas, sino de ese aparecerse frente a los otros, de ser visto por los otros, notado, escuchado, olido. Si no es de este modo, el fantasma no existe, pero esa existencia está preconfigurada por la cultura y llega al cine con determinismos propios. Su figuración en una película no es arbitraria sino que responde a ciertos parámetros e imaginarios sociales. De allí que la evolución que ha sufrido la imagen del fantasma en el cine pase de estereotipos harto conocidos para el público que suponen cierta fisionomía, ciertos modos

[4] Diccionario de RAE.

de actuar y ciertas imposiciones, a otros donde dicha imagen entra en discusión, ya desde el cuestionamiento, ya desde la parodia. En todo caso, siempre se trata de la comunicación establecida entre los fantasmas y los vivos, en una relación que modifica tanto a unos como a otros, ya que sin ese contacto, lo fantasmático no existiría y debido al contacto, se transforma el mundo de los vivos.

En relación a esto, lo fantasmático apunta también a un estado de coexistencia: me refiero a la convivencia de los vivos y los fantasmas en un mismo plano, que generalmente es el mundo de los vivos[5]. Esa coexistencia puede darse de manera consciente, es decir, cuando el vivo sabe que quien tiene al lado es un fantasma o de manera inconsciente, cuando se desconoce totalmente su estado. En cualquiera de los dos casos, la visión del fantasma aparece como parte de la realidad cotidiana pero su presencia termina, no obstante, modificándola.

Otra característica constitutiva del fantasma es su carácter fronterizo: la capacidad que tiene de moverse entre distintos espacios (el mundo de los vivos y el de los muertos), de ser conocedor de múltiples verdades –algunas incluso vedadas a los vivos–, de provocar en el otro reacciones diversas dado su carácter de extrañamiento, la posibilidad de desplazarse entre lo bello y lo monstruoso y la ambivalencia propia de su existencia: no ser ni una cosa ni otra, generando el misterio que es propio de su ser, conectándose con una particular forma de relacionarse con el mundo exterior y el interior, con lo real y lo fantástico. Sobre todo, poniendo como centro de interrogantes al otro que lo enfrenta, a aquel a quien se hace visible, cuestionando *su* relación con el mundo y su propia interioridad, interrogando sobre el carácter de lo verdadero, asunto que motivó a Schopenhauer a escribir en su *Ensayo sobre las visiones de fantasmas*: "La visión alcanza el grado más elevado de verdad objetiva y real, revelando así una forma de nuestra relación con el mundo exterior totalmente diferente de la manera física ordinaria. Es realmente un perfecto sueño en la vigilia" (Schopenhauer; 1998:22).

Esa idea de lo fantasmático como una visión que confunde el sueño con la vigilia es otro determinante a la hora de tratar el tema, pues aparece reiteradamente a lo largo de la historia. Pareciera que las apariciones no pueden materializarse a plena luz del día y el

[5] Un caso contrario sería la presencia de un sujeto vivo en el mundo de los muertos, como ocurre con la dantesca *Más allá de los sueños* (V. Ward, 1998).

sueño se ha convertido en una plataforma que funciona como canal a través del cual el fantasma se hace presente. Los griegos la utilizaron una y otra vez, comenzando por el propio Homero en sus dos epopeyas, y paralelamente aparece en otras civilizaciones de la Antigüedad. Se continúa durante el Medioevo y la Modernidad y llega al cine que lo trabaja vastamente en una primera etapa y de forma más elaborada en la actualidad. Resulta interesante en la medida en que lo fantasmático pareciera requerir de ciertas condiciones para hacerse patente, es decir, que su presencia en el mundo de los vivos y la comunicación que entabla con ellos no pudiera darse exenta de preámbulos que preparen el espacio y el momento. El "hacerse visible" exige ciertos requisitos y el sueño resulta particularmente apropiado.

Este carácter fronterizo no exige que se trate de una entidad no-viva. Ese es un prejuicio que debe eliminarse: lo fantasmático se vincula con la muerte pero no implica su presencia como acto constitutivo, su relación con el mundo de los vivos no se postula desde una tensión que la contrapone. El fantasma no siempre es una entidad no-viva, como veremos más adelante, sino que tiene vinculaciones con un modo de ser, es decir, de relacionarse con los otros y con el mundo. El cine contemporáneo ha tomado esta idea que ya manejaba la literatura del siglo XIX y como consecuencia de esa evolución de lo fantasmático que mencioné unas líneas más arriba, se ha apropiado de su rica configuración para presentar aspectos diferentes de su ontológica convivencia con los otros.

Por último, otro carácter que identifica lo fantasmático es su relación con el tiempo, especialmente con uno pasado, debido a su vinculación con la muerte (sea real o figurada) y por ende, con el tiempo anterior que representa la vida. En ese sentido, el fantasma implica siempre una encarnación de un pasado y una memoria que se revisitan con su presencia dada su naturaleza elíptica (Shandley, 2000: 140; Ennis, 2011). En los últimos quince años lo fantasmático parece ser el mediador predilecto para tratar temas como la memoria y el trauma en cinematografías diversas y la española es una de ellas (Colmeiro, 2011). Este aspecto resulta también transformador para el otro que lo enfrenta, pues la revisión de la historia implica siempre un cuestionamiento sobre el presente y también sobre el futuro inmediato. Lo fantasmático carece de tiempo propio, es una existencia detenida, congelada, que se diferencia de la temporalidad irrefrenable del sujeto vivo, y cuya presencia determina siempre una yuxtaposición de dos tiempos disímiles y no siempre

compaginables, lo que explica en parte, la utilización del sueño (donde el tiempo es uno diferente al mundo real) como canal para su presentación.

Sin perder de vista el sentido etimológico que funcionará como guía para el estudio analítico de casos, es hora de repensar lo fantasmático en relación a todos estos otros aspectos que lo configuran: los culturales, los históricos, los estéticos, los fenomenológicos, y así empezar a comprobar de qué manera se reescriben dentro de lo cinematográfico.

CAPÍTULO II
RELECTURAS DE LO FANTASMÁTICO

Un hombre ingresa a una mansión aparentemente deshabitada y es víctima de una serie de trucos inexplicables cometidos por el mismísimo Diablo, que es por fin abatido gracias a la protección que el protagonista encuentra en un crucifijo. *Le manoir du Diable* (Georges Méliès, 1896) es la primera película que entre sus muchos y pintorescos personajes, presenta un grupo de fantasmas. Se le aparecen al personaje principal (interpretado por el propio Méliès) cuando intenta huir de la casa y vienen ataviados con túnicas blancas que los cubren por completo. Aparecen y desaparecen con la misma facilidad y rapidez, atemorizando al hombre que se ha enfrentado al Diablo (fig. 1).

Como caso de estudio esta visualización de lo fantasmático no puede pensarse sin tener presente, por un lado, los aportes que Méliès realizó al mentado cine fantástico mediante dos aspectos básicos: la puesta en escena y el montaje. Por el otro, es imprescindible tener en cuenta los imaginarios que funcionan como plataforma para esa configuración. El fantasma entendido como un ser capaz de aparecer de la nada y esfumarse sin dejar huellas, vestido con una túnica larga y de color blanco (emparentado a lo espectral y a lo etéreo) y capaz de atemorizar a quien lo enfrente debido a su vinculación con lo satánico, es una imagen muy extendida en nuestra cultura occidental moderna. Ya lo era hacia finales del siglo XIX y lo seguirá siendo en la actualidad, aunque el cine y otras manifestaciones artísticas hayan desmitificado su figura, como veremos más adelante.

Asimismo, esta configuración de lo fantasmático que maneja Méliès no puede ser analizada sin mirar hacia las tradiciones que anteceden a lo cinematográfico y que serán claves para el desarrollo de las primeras manifestaciones fantásticas. Un enfoque cultural de lo cinematográfico exige tener en cuenta aspectos que van más allá de lo puramente técnico o narratológico (Benet, 2014:69). En el caso particular de lo fantasmático, es necesario examinar cuál es el bagaje cultural del que se alimenta el cine desde sus comienzos y de qué manera se constituyen, se revisitan y se reelaboran ciertos imaginarios.

Fig. 1. *Le manoir du Diable*

2.1 Fantasmagorías y maldiciones

Previo al invento de los hermanos Lumière, el fantasma era tema frecuente a través de una diversa cantidad de artefactos que jugaban con la imagen y que constituyen un antecedente del cine. Estaba presente en cierta iconografía religiosa existente desde la Edad Media, aparecía en las figuras utilizadas para el teatro de sombras en China e India, en los retablos, la ombromanía, en los espejos con fantasmagoría, las linternas mágicas, las cajas ópticas conocidas como *Mondo Nuovo*, los caleidoscopios (Pons i Busquet, 2002; Gunning, 2015) y las ilustraciones en libros de literatura fantástica anglosajones del siglo XIX (González Rivas-Mircala, 2014). En el caso japonés, se encuentran las ilustraciones a partir de los Kaidan[6], las pinturas decimonónicas de los Obake (criaturas sobrenaturales)[7], ciertas piezas del teatro Noh y Kabuki (Takizawa, 2011; Requena Hidalgo, 2009). Esta imaginería se continúa hasta nuestros días en el animé y el Manga japonés (Requena Hidalgo, 2009).

Todos estos objetos permitían un artilugio manual o mecánico que posibilitaba la visualización de la realidad como un constructo imaginario, cuyos límites se diluían y confundían, colaborando con esa extensa tradición artística que une lo ficticio y lo real. Entre todos ellos, destacan las *fantasmagorías* aparecidas a finales del siglo XVIII que perfeccionó los espectáculos de proyecciones anteriores uniendo diversos elementos (entre los que destacaba el fantascopio) que incluían efectos especiales, ambientación,

[6] El *kaidan* o *kaidanshu* es un tipo de historia de fantasmas, apariciones y hechos sobrenaturales que cobra vigor a partir del siglo XVII, cuando se le otorga ese nombre y se la diferencia de otras narraciones maravillosas provenientes del mito. Tiene una fuerte carga oral, como origen de la historia, y se extiende en un amplio margen hasta la actualidad (Requena Hidalgo, 2009: 35).

[7] Especialmente las de Toyohara Chikanobu (1838-1912).

escenografía y sonido. Las imágenes proyectadas eran las de supuestos fantasmas, demonios y monstruos capaces de producir situaciones paranormales.

> El efecto que producía sobre el público ver en la pantalla un espectro avanzar hacia él era indescriptible, solo comparable al terror que cien años después sintieron los espectadores del film de los hermanos Lumière, *Le train entrant en gare de La Ciotat*, que les hizo levantar de sus asientos temerosos porque iban a de [sic] ser atropellados por un tren que se acercaba hacia la cámara (Pons i Busquet, 2002: 47).

El cortometraje de Méliès debe visualizarse teniendo en cuenta esta extensa lista de artilugios que permitieron materializar por primera vez la figura del fantasma. A propósito de esto y la relación que ciertas figuras comunes de la época –como el vampiro y el monstruo–, establecieron con lo "protofílmico", Weber apunta:

> Many film historians claim that early film screenings like the ones of Méliès's trick films were meant to and perceived as a demonstration of what magic lantern shows have developed into. What better subject could be chosen for this showcasing than the vampire, with whom a nineteenth-century audience would have been well acquainted from dozens of spectacular vampire stage plays? A fin-de-siècle film audience would have been well accustomed to its set of characters from the melodramatic stage and the sensationalistic use of special effects. The magic lantern and later the phantasmagoria had been used both on French and British stages from the late eighteenth century onwards and allowed for an abundance of stage illusions. Popular around the mid-century, phantasmagoria shows were stage spectacles meant to astonish the audience, featuring optical tricks and illusions that included the shrinking and growing of projected images and even the transformation of one picture into the next (Weber, 2015: 320-321).

Otro aspecto a destacar de *Le manoir du Diable* es la vinculación de lo fantasmático con lo demoníaco. Como vemos, se trata de un asunto que también antecede a lo cinematográfico y que constituye uno de los imaginarios más fuertes en relación al tema. La literatura, la religión y el cine han provocado la unión entre el significante y una concepción maligna del fantasma. Con el Iluminismo y el avance del pensamiento racional se fue dejando de lado la naturalidad de las creencias medievales con respecto a la convivencia entre vivos y muertos que bien apunta Jacques Le Goff (2008) en su estudio sobre lo maravilloso en la Edad Media. Lo "natural" en Occidente devino un patrón diferente, caracterizado por los intentos de dominar el mundo, a través de una tendencia

marcada hacia la voluntad de poder y el utilitarismo propio de la burguesía naciente. La racionalización del mundo supuso una distinción entre lo vivo y lo muerto, entre lo animado y lo inanimado. A partir de entonces lo fantasmático se volvió algo perturbador que fue rápidamente negado e identificado con lo demoníaco. Los textos de demonología propios de los siglos XVI y XVII fueron los primeros encargados en relacionar a Satán y las brujas con los fantasmas (Soto Roland, 1997). Es el nacimiento de ese fantasma maligno. Desde entonces se lo empezó a concebir en directa relación con el mal, lo pecaminoso y lo destructivo. Con el progresivo auge de la ciencia, el fantasma dejó de ser una experiencia real para devenir objeto de estudio de disciplinas científicas (la psicología, la psiquiatría, el espiritismo), que alcanzarán su auge en el siglo XIX.

Este aspecto fue también manejado por el Romanticismo decimonónico, uno de los campos donde lo fantasmático alcanzó mayor desarrollo. La visión del fantasma como encarnación del mal y por tanto, objeto de horror fue retomada, reconfigurada y se ramificó rápidamente en otras formas de expresión narrativa, como la novela gótica, el cuento de miedo y el denominado Romanticismo Oscuro de Poe, Hawthorne, Melville y Dickinson. Si el Romanticismo representó una afirmación de la Modernidad en el arte y en la vida (Tollinchi, 1989; Balaguer, 1988), es de suponer que el fantasma romántico alcanzó características que le eran ajenas hasta ese entonces. Sobre todo porque surgió de una interioridad y no de un colectivo; pero además porque esa interioridad tenía determinadas características que la volvían especial. Raymond Williams apunta que el Romanticismo contribuyó con los intercambios entre lo social y lo cultural en la medida en que sus protagonistas no se limitaban solo a escribir sino actuaban directamente sobre la sociedad. "At this very time of political, social, and economic change there is a radical change also in ideas of art, of the artist, and of their place in society" (1979: 49).

La transición entre la baja Edad Media y la época moderna supuso también un cambio en lo fantasmático: se pasó de una concepción naturalista, que identificaba al fantasma como una parte más del cosmos, vinculada al carácter maravilloso que Le Goff (1995) atribuye al medioevo, a una racionalista, donde lo no-corporal es visto como algo extraño, perturbador y sobrenatural. Este carácter fronterizo de lo *maravilloso* que señala el historiador francés, permitía que sus manifestaciones se hicieran presentes en la realidad cotidiana de los hombres sin ningún tipo de cuestionamiento, y que por el contrario, los

fenómenos maravillosos fueran aceptados y vistos como parte natural del Universo. En esa particular cosmovisión de la vida y la muerte, los fantasmas tenían un lugar propio y no eran vistos como figuras terroríficas o malignas.

> El pasado no estaba muerto, en cualquier momento podía hacer irrupción, amenazador, en el interior del presente. En la mentalidad colectiva, con frecuencia, la vida y la muerte no aparecían separadas por un corte nítido. (…) La vida se prolongaba después de la muerte y los muertos estaban siempre presentes, sobre todo durante las ceremonias en que se asociaban con los vivos. (Le Goff; 1995:46)

El Romanticismo tiene en cuenta este pasaje entre la vida y la muerte, pero como vemos aquí, lo dota de nuevas cualidades. A veces se trata de la seducción que genera el fantasma, en otros casos, del miedo que provoca. La elección de esta figura fantasmal es harto conveniente para evidenciar la vinculación entre lo no-vivo y el miedo. Esa relación se materializa no solo en la aparición de lo fantasmático frente al hombre sino que encuentra otras formas. Una de ellas es la conversión que implica la muerte, es decir, la transición que se da al pasar del mundo de los vivos al mundo de los muertos, ese moverse entre los espacios. De hecho, la posibilidad de transmutar el cuerpo viviente en espíritu es uno de los temas constantes del Romanticismo y uno de los principios que establece la identificación entre hombres y fantasmas.

El miedo provocado por la visión de los fantasmas suele tener dos caminos: la muerte o la locura. En definitiva, se trata de algo que está naturalmente vedado al mundo de los vivos, ya que el fantasma comporta un mensaje oculto. Esa es otra de sus características: la capacidad de trasladar un mensaje sagrado porque es conocedor de otros espacios prohibidos a los hombres. Y ese mensaje no tiene por qué materializarse ya que existe en la sola presencia de lo fantasmático, como consecuencia de ese hacerse visible que lo caracteriza. La visión de lo fantasmático puede funcionar en este caso como castigo para el hombre: ya sea por la locura o por la muerte, su encuentro supone siempre una tragedia para el vivo que se enfrenta a ello.

Estos puntos fueron tratados también por el Romanticismo pictórico, que buscó en la soledad del poeta, su íntima relación con la naturaleza y su profundo sentimiento de unicidad personal los motivos para trazar algunas de las pinturas más representativas del movimiento, donde puede observarse la convivencia de seres sobrenaturales y personas

(Honour, 2007). *La pesadilla* (1790-91) de John Henry Fuseli, la *Comedia de la muerte* (1854) de R. Bresdin, *Los fantasmas* (1829) de Louis Boulanger o muchas de las pinturas, murales y grabados de Goya, son ejemplo de esa comunión, que va desde la presencia de lo maligno y lo terrorífico hasta planteos teológicos sobre la vida después de la muerte, como el famoso dibujo de Goya *Nada. Ello dirá* (entre 1812-1820).

Esta tradición se mantuvo durante el siglo XIX y el nacimiento del cine se nutrió de ello, ya de lo puramente literario, ya de lo visual que tenía el Romanticismo, fundamental a la hora de pensar las influencias directas anteriores a lo cinematográfico.

2.2 El fantasma literario

Muchas de las realizaciones cinematográficas sobre el tema son, como expuse en el capítulo anterior, adaptaciones de textos literarios[8]. En la *Ilíada*, el fantasma del difunto Patroclo se aparece en sueños a Aquiles para solicitarle que dé sepultura a su cuerpo. En la *Odisea*, Ulises se enfrenta a los espectros que encuentra en el Hades (canto II), lugar que también visita Eneas y Gilgamesh. Una idea similar se maneja en el relato maya de Hunahpú e Ixbalanqué y los mitos celtas de Finn, Pwyll, Bran o Cuchulainn. El descenso al Inframundo supone, como es de suponerse, un enfrentarse con el más allá en una tensión vida/muerte, que viene a reafirmar lo que se *es* frente a aquello que ha *dejado de ser*. De allí que el descenso implique un re-vivir, un re-surgir, un re-nacer como un individuo nuevo, en eso que los griegos llamaban *katábasis* y los católicos denominarán más tarde, resurrección.

[8] Por ejemplo las diferentes versiones de *La caída de la casa Usher*, de E. A. Poe (J. Epstein, 1928; R. Corman, 1960; J. Franco, 1982; K. Russell, 2002; H. Cloake, 2015) o las de *Una vuelta de tuerca*, de Henry James (Frankenheimer, 1959; Clayton, 1961; Eloy de la Iglesia, 1985; Lemorande, 1991; Serafini, 2008, entre otras), o *La casa de los espíritus* (August, 1993), las versiones de *Memorias póstumas de Blas Cubas*, del brasilero J. Machado de Assis (Cony Campos, 1967; Bressane, 1985; Klotzel, 2001), las adaptaciones cinematográficas de los dramas shakesperianos *Macbeth* (W. Barker, 1911; J. Emerson, 1916; O. Wells, 1948; R. Polanski; P. Casson, 1979; W. Reilly, 1991; J. Kurzel, 2015) y *Hamlet* (L. Olivier, 1948; F. Zeffirelli, 1990; K. Branagh, 1996), las del cuento de Oscar Wilde *El fantasma de Canterville* (J. Dassin, 1944; S. Macartney, 1996; E. Jover, 2005) o la infinita lista que se desprende de los textos de Stephen King: *El resplandor* (Kubrick, 1980), *Creepshow* (G. A. Romero, 1982), *Cementerio de animales* (M. Lambert, 1989 y 1992), *Los chicos del maíz* (F. Kiersch, 1984), *Montando la bala* (M. Garris, 2004), *1408* (M. Håfström, 2007), por mencionar solo algunas.

La Biblia también tiene pasajes[9] donde aparece la mención a fantasmas y aunque la filología no se pone de acuerdo sobre si las traducciones son correctas y el sentido de las palabras es el mismo ahora que en aquella época, su presencia en un texto tan antiguo es el reflejo de que también en esa época y en esa civilización la creencia en seres sobrenaturales, pertenecientes a otro espacio y con la capacidad de aparecerse en el mundo real, ya existía. Retomando esta tradición religiosa, Dante Alighieri escribe su *Commedia* a principios del siglo XIV mientras se va dejando atrás un amplio legado de textos medievales que trataban el tema, apoyados en la creencia absoluta de que los muertos podían aparecerse a los vivos, y que la Iglesia Católica se encargó de reprimir (Lecouteux, 1999). Hacia finales del siglo XVIII se generaliza en la literatura romántica una complacencia con la idea de la muerte que se extendió luego hacia otras manifestaciones como el Realismo y el Naturalismo imperante en la segunda mitad del siglo (Ariès, 2000).

Esta cadena de influencias llega a lo cinematográfico para condicionar en parte las realizaciones que buscaban ser tan eficaces como lo habían sido las novelas y los folletines en el siglo anterior. *La carreta fantasma* (Victor Sjöström, 1921), es la adaptación del texto de Selma Lagerlöf. Con una modernidad técnica que incluye, entre otras cosas, la sobreimpresión de imágenes dobles para obtener la transparencia del fantasma, es una pieza cumbre del cine mudo nórdico. La elección de un texto de Lagerlöf no resulta casual, ya que en 1909 se había convertido en la primera mujer galardonada con el premio Nobel de Literatura y desde entonces contaba con un reconocimiento enorme en los países nórdicos. Adaptar un texto suyo que hoy en día podría etiquetarse como *best-seller* era una forma de asegurar cierto éxito que suele darse, paradójicamente, con la adaptación cinematográfica de un texto ampliamente leído.

La historia se sitúa temporalmente en Nochevieja, cuando tres borrachos evocan una antigua leyenda según la cual si un pecador es la última persona en morir en el año, está condenado a conducir por un año una carreta fantasma que recoge las almas de los muertos. Dicha carreta se aparece a David Holm (Victor Sjöström), el protagonista borracho que muere casualmente cuando suena la última campanada de la noche. La película, lejos de

[9] Por ejemplo el libro de Job (4:16): "Paróse delante de mis ojos un fantasma, cuyo rostro yo no conocí, y quedo, oí que decía: ¿será el hombre más justo que Dios?"; los de Isaías (29:4): "Entonces serás humillada, hablarás desde la tierra, y tu habla saldrá del polvo; y será tu voz de la tierra como la de un fantasma, y tu habla susurrará desde el polvo"; o los de Mateo (14:26): "Y los discípulos, viéndole andar sobre el mar, se turbaron, diciendo: ¡Un fantasma! Y dieron voces de miedo".

asustar por la presencia de lo fantasmático, se centra en lo original de su propuesta técnica y en última instancia, en el planteo moral sobre la vida de pecado y el castigo en el más allá. Fue un enorme éxito para la época y desde entonces ha sido fuente de inspiración para diversas bandas de rock encargadas de darle música a las imágenes.

Esta nueva configuración de lo fantasmático que encontramos en *La carreta fantasma* (fig. 2) responde a un imaginario que concibe al fantasma como un ser transparente, en contacto directo con el espacio celestial (de allí el aura que lo ilumina desde el cielo), etéreo e inasible para los humanos, capaz de camuflarse en los espacios y las sombras, de convivir con los vivos sin ser visto. Dicha figuración data de los griegos que hacia el siglo VIII a. C. ya lo concebían de esa manera. La aparición de Patroclo frente a Aquiles en el canto XXIII de la *Ilíada* es descripta a partir de su imagen espectral.[10] Aquiles está durmiendo cuando Patroclo se le aparece, ya que como mencioné en el capítulo anterior, la concepción del sueño como una vía de comunicación también data de esa época. Esa imagen del fantasma como un ser etéreo se mantiene con el paso del tiempo y logra trascender el intercambio cultural que vivió Occidente. Durante la Edad Media y el Siglo de Oro, las apariciones de seres espectrales conocidas como "prodigios" tenían esta misma fisionomía. "A veces los muertos pueden mostrarse en espíritu mediante condensaciones vaporosas que imitan la piel que les mantuvo vivos o la fisonomía del rostro; en algunos casos se presentan ante personas que los reconocen por haber tenido con ellos algún trato" (Gil González; 2011:61). Con el Romanticismo se continúa esta misma configuración y se acompaña de espacios particularmente propicios para su avistamiento, como bosques, castillos, cementerios o abadías.

Con respecto a la narración fílmica cumple una función muy importante: la de diferenciar a esos otros personajes que por su condición natural no son iguales a los vivos. De esa forma, el espectador era consciente rápidamente que estaba frente a una historia de

[10] "Entonces vino a encontrarle el alma del mísero Patroclo, semejante en un todo a éste cuando vivía, tanto por su estatura y hermosos ojos, como por las vestiduras que llevaba; y poniéndose sobre la cabeza de Aquileo, le dijo estas palabras: ¿Duermes, Aquileo y me tienes olvidado? Te cuidabas de mí mientras vivía, y ahora que he muerto me abandonas. Entiérrame cuanto antes, para que pueda pasar las puertas del Hades; (…) Respondiole Aquileo, el de los pies ligeros: ¿Por qué, caro amigo, vienes a encargarme estas cosas? Te obedeceré y lo cumpliré todo como lo mandas. Pero acércate y abracémonos, aunque sea por breves instantes, para saciarnos de triste llanto. En diciendo esto, le tendió los brazos, pero no consiguió asirlo: disipose el alma cual si fuese humo y penetró en la tierra dando chillidos" (Homero, 2000: 448).

fantasmas y que estos eran visualmente distintos de los otros. Esa figuración de lo fantasmático fue mutando en el cine para dar paso a nuevas formas de corporización fantasmal que cada vez se asemejan más al vivo, pero reaparece de forma esporádica en distintos films que confirman la simplicidad visual de su presencia.

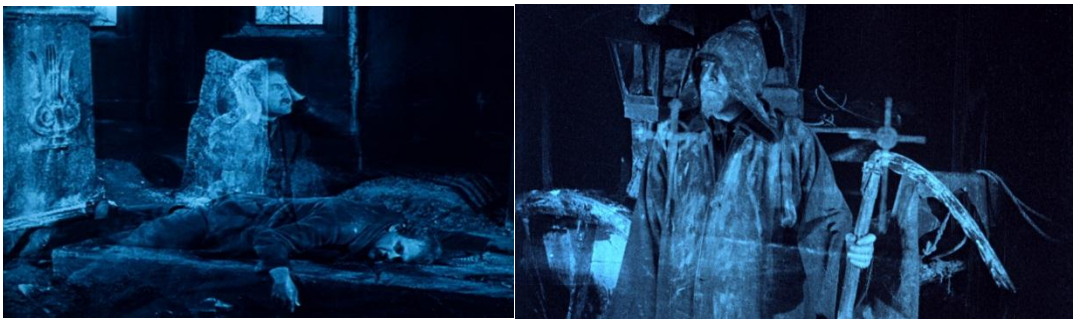


Fig. 2. *La carreta fantasma*

2.3 Lo oral como fuente

Los tres borrachos de *La carreta fantasma* evocan una leyenda antigua trasmitida de forma oral a través de las generaciones y que en esa noche especial, que se presenta a modo de portal (como lo son otras noches simbólicas que tienen la misma función), cobra carácter mágico, capaz de hacer real aquello que parecía restringido únicamente a la imaginación. El poder de la palabra se vuelve materialización (aunque transparente) en tanto lo nombrado deviene imagen, presencia constatable, capaz de interactuar con los vivos.

No podemos dejar de lado la importante tradición oral que funciona como una de las principales fuentes a la hora de concebir lo fantasmático y que tanta incidencia ha tenido en el arte. Se trata de un determinante a la hora de pensar toda la tradición fantasmática existente, primero en la literatura, luego en la pintura y por último en el cine. En algunos países de Asia, África o Latinoamérica, la transmisión oral de leyendas y mitos sobre fantasmas es aún muy fuerte. Aparece en muchos casos como el detonante sobre el cual se construye la historia, generalmente vinculado a una búsqueda: la del fantasma en sí mismo, la de ciertos objetos de valor, la de la verdad o el conocimiento. Gil González (2011) recoge una extensa lista de fenómenos fantasmáticos transmitidos de forma oral en la España del Siglo de Oro que incluyen procesiones fantasmales, manifestaciones aéreas

interpretadas como mensajes divinos, cacerías salvajes y excarcelados de ultratumba. López Gutiérrez (2012) traza un análisis semejante relacionando el fantasma con otras figuras del imaginario imperante en la misma época. Algo similar plantean Florez (2014) sobre la transmisión oral de presencias fantasmáticas en Perú y Soto Roland (2009) con respecto a la Argentina.

Esta tradición respeta un profundo sentimiento religioso que determinaba las acciones y gestos humanos y que buscaba una explicación a los fenómenos sobrenaturales a través de dos caminos posibles: uno mediante la voluntad divina; el otro en las consecuencias de la naturaleza. El primero se trataba de un enfoque espiritual o teológico mientras que el segundo correspondía a uno naturalista y precientífico. El primer enfoque que, por otra parte, era el predominante en los siglos XVI y XVII, lograba a través de la tradición oral dar cuenta de supuestos movimientos de una inteligencia superior que se expresaba a través de seres y entidades espirituales presentes en el mundo de los vivos. "Se entiende que si regresan es porque existe un plan divino y, en consecuencia, la vida no se resuelve en un puro azar sin regulación ni sentido" (Gil González; 2011:14).

Esa idea se continúa y persiste hasta entrado el siglo XX, tal como ocurre en la película de Sjöström, en la que los pecadores del comienzo representan el mal vivir y por eso uno de ellos debe enfrentar el castigo divino como modo de eximir sus culpas. Es una noción que comporta una doble moral, un planteo de oposiciones que presenta la natural disyuntiva entre el bien y el mal y que se enlaza, de alguna manera, con la condición propia del fantasma. Lo fantasmático encuentra, como ya dije, un espacio de transición entre lo terrenal y lo no vivo. Puede ser el camino a lo divino, a lo superior, o puede conducir a lo diabólico y el inframundo. Es un choque entre el mundo de los vivos y ese otro espacio desconocido y prohibido a los hombres. Es un cruce, una zona de encuentro entre esas dos categorías: lo real y lo fantástico, entre el aquí y el más allá, entre lo vivo y lo no-vivo. Todas estas tensiones suponen un pasaje, un devenir que se encarna en el viaje (se entiende el simbolismo de la carreta y su función en la historia), en el avistamiento, en la llegada al lugar indicado, que se enmarca dentro de terrenos y momentos específicos y que tiene consecuencias directas sobre los vivos: la huida, la transformación, la conversión dada por la muerte.

2.4 Imaginarios renovados

Con el cine contemporáneo han surgido otras formas de representar al fantasma que se enlazan a distintos imaginarios, ahora ya menos diferenciados y en continuo interdiálogo como producto de la globalización y el denominado *World Cinema*[11] (Hayward, 2013:433-438) al que nos enfrentamos actualmente. Eso explica en parte cierta transformación que vivió el propio Hollywood hacia los años cuarenta, cuando comenzó a tratar lo fantasmático desde una perspectiva diferente. Ya no se trataba únicamente de seres espectrales a medio camino entre la transparencia y la desfiguración, sino de concebir al fantasma a partir de las relaciones entabladas con los vivos, lo que concedía un amplio margen de trabajo.

Una de las primeras estrategias intentó volver lo fantasmático menos explícito y cargarlo de cierto simbolismo hermético. El cine de Alfred Hitchcock contribuyó a ello. En su película *Rebecca*, de 1940, lo fantasmático es una sombra que habita la casa y las vidas de los personajes, representando un pasado trágico que se intenta negar todo el tiempo. La película está adaptada de la novela homónima de Daphne du Maurier, quien a su vez retoma la historia ya contada por Charlotte Brontë en *Jane Eyre* (1847). Los tópicos trabajados por el Romanticismo y la novela gótica reaparecen a través de la presencia fantasmagórica de la mujer que en este caso se trata de la difunta esposa del protagonista (Laurence Olivier).

En una línea amorosa, lo fantasmático adquiere nueva visibilidad con *El fantasma y la señora Muir* (J. L. Mankiewicz, 1947), película en la que, como adelanta el título, la protagonista (Gene Tierney) se enamora del tierno fantasma que habita su casa (Rex Harrison). Ya no se trata de un espectro transparente y artificial sino de un hombre con apariencia vívida capaz de esperar durante años que su amada muera para permanecer juntos en el otro mundo. Esta nueva forma de concebir lo fantasmático en el cine se aleja del miedo que solía acompañarlo y da paso a una forma cotidiana y especialmente mundana de convivencia entre vivos y muertos.

[11] El debate sobre este concepto es amplio: se trataría de una forma de referirse a todo cine que no es norteamericano o europeo, cuyas producciones se erigen desde la oposición binaria Hollywood/resto del mundo. Como señala Hayward, es difícil distinguir la línea que separa a uno y otro modelo.

De esa manera, el fantasma pudo también entenderse como un personaje cómico, capaz de entretener desde su particular forma de existencia[12]. *Un espíritu burlón* (David Lean, 1945), es la adaptación cinematográfica de una pieza teatral escrita por Noël Coward, en la que el fantasma de la mujer de un novelista decide hacerle la vida imposible a su nueva esposa. En España ya se había incursionado en esa nueva temática con *El fantasma y doña Juanita* (Rafael Gil, 1944), comedia en la que la protagonista vive perseguida por el fantasma de un payaso del que se enamoró en el circo, y *La torre de los siete jorobados* (Edgar Neville, 1944), película en la que el espectro de don Robinsón de Mantua se aparece a un joven Antonio Casal para pedirle que proteja a su sobrina. Su aparición es al principio una transparencia (otra vez como modo de que el espectador comprenda su carácter fantasmático) y ocurre mientras el joven duerme, en esa suerte de portal establecido por la ensoñación (fig. 3). No obstante, el fantasma no atemoriza dado el tono comprensivo y a la vez explicativo de su discurso. Además se dan al espectador otras indicaciones de su carácter fantasmal: solo el joven puede verlo, su vestimenta pertenece a otra época muy antigua, su piel es de una palidez anatural. A medida que avanza la historia, Mantua enseña al joven una ciudadela subterránea donde antiguamente se escondían los judíos que se negaron a abandonar Madrid en su expulsión. Con claras influencia del expresionismo alemán y del cine gótico, es una película que se mueve entre el suspense y la comedia y que representó para la España franquista una manera eficaz de tratar ciertos temas (el exilio, la cárcel, la crueldad) sin pasar por la censura.

Por otra parte, siguiendo una tradición antigua presente en distintas culturas, el cine ha optado por concebir lo fantasmático como si se tratara de un doble. Tema trabajado profusamente en el arte, el *doppelgänger* tiene una historia que toma ciertas nociones legendarias y mitológicas en las cuales una persona puede desdoblarse en un otro idéntico. Esa bifurcación y su posterior enfrentamiento suponen un trastorno para el que lo vive, un cuestionamiento de su propia identidad y su posición en un mundo que creía real pero que se somete a cuestionamiento. En las leyendas nórdicas y germánicas ver el propio

[12] Esta línea se continuará hasta nuestros días en películas que ofrecen fantasmas divertidos o enternecedores y que en ocasiones son grandes éxitos de taquilla, como *Cazafantasmas* (I. Reitman, 1984, 1989 y 2016), *El bosque animado* (J. L. Cuerda, 1987), *Casper* (B. Silberling, 1995), *Promoción fantasma* (J. Ruiz Caldera, 2012), *Las aventuras del pequeño fantasma* (A. Gsponer, 2013). Otro caso es el de Tim Burton y sus fantasmas tan particulares, a medio camino entre la ternura y el asco: *Bitelchús* (1988), *Pesadilla antes de navidad* (1993), *La leyenda del jinete sin cabeza* (1999) o *La novia cadáver* (2005).

doppelgänger era un augurio de muerte, de enfermedad o mala suerte (Lecoteux, 1999). El Romanticismo y sus derivaciones retomaron esto y lo trabajaron de distintas maneras para expresar el lado siniestro del hombre.[13] En el cine también ha sido tratado de diversas maneras como forma de expresar los fantasmas internos de los personajes y sus personalidades complejas que a veces tienen explicación racional (una enfermedad, el beberaje de una poción, un tratamiento clínico), pero otras veces no. Esta temática resulta particularmente propicia para cierto género como el thriller o el suspense.

Fig. 3. *La torre de los siete jorobados*

En el género de terror, lo fantasmático alcanzará nuevas posibilidades de figuración: por un lado, la materialidad del cuerpo se renueva y adquiere originales canales de presentación vinculados a lo tecnológico y la reproducción de estereotipos preconfigurados que colaboran con el espectador a la hora de diferenciar lo vivo de lo espectral. Por otro lado, lo fantasmático se convierte en una presencia metonímica capaz de comunicarse con los vivos (y asustarlos) a través del movimiento de objetos, de juegos de luces y sombras, de aromas o ráfagas de aire. La ausencia de cuerpo será el puntapié desde el que se trace lo desconocido, lo misterioso, en una vuelta a esa concepción maligna del fantasma que se extiende hasta nuestros días. Lo fantasmático se expresa pues a través de símbolos capaces de denotar su existencia en el mundo de los vivos que exige, en la mayoría de los casos, un ritual específico para bloquearla. A esto se suma el diálogo entre distintas concepciones fantasmáticas provenientes de cines diversos. Desde los años noventa el fantasma del cine

[13] Expresado a veces en la creación propia, como ocurre con el monstruo de Frankestein (correlato de la monstruosidad humana), de las ambivalencias de la propia personalidad, como el Medardo de *Los elixires del Diablo* (1816) de E. T. A. Hoffman o el protagonista de *Doctor Jekyll y Mr. Hyde* (1886) de Robert L. Stevenson.

oriental, especialmente el japonés (Arnaud, 2010), ha abandonado el nicho de los géneros populares dirigidos a un consumo interno y se ha convertido en un tópico frecuente en el cine mundial, en continuo diálogo con las producciones de Hollywood[14].

Más recientemente, asistimos a una nueva concepción que se corporiza en personajes vivos. Entendiendo que lo fantasmático es una existencia por sobre todas las cosas, tenemos casos en que los vivos devienen fantasmas sin llegar a morir, ya sea por sus comportamientos, por sus acciones, por su desidia o su concepción de la vida. No es la muerte la que lo convierte en un fantasma sino su presencia en el mundo, su comportamiento con los otros, su posición frente a los demás. Todo eso le confiere un status de extrañeza, la misma que los vivos experimentan cuando enfrentan a un fantasma transparente o a una sombra que se mueve en el aire. Un caso particular del cine español es *Volver* (Pedro Almodóvar, 2007), película que analizaré en el capítulo cinco, cuando veamos los motivos por los cuales se hace visible el fantasma.

Como puede observarse, el cine de los primeros años y el actual dista entre sí en varios aspectos: algunos de ellos son técnicos –los más visibles– y se vinculan con los modos de hacer cine, pero en esta misma línea entran también los cambios en las narraciones fílmicas. La mutación en las historias ha dejado atrás ciertos elementos fácilmente ubicables en un periodo para sustituirlos por otros, más vigentes y representativos de nuestra época. El cine posmoderno se caracteriza por ser experiencia de los límites que afecta a la estructura formal y a los géneros cinematográficos (Imbert, 2010: 16; Zavala, 2005). En ese cambio, algunos de los patrones que rigieron el cine de primera mitad del siglo XX han devenido nuevos modos de trabajar con la mixtura y la hibridación. Eso implica, como puede suponerse, una transformación en los imaginarios planteados por el cine y el fantasma es uno de ellos.

De aquella primera *imagen* de lo fantasmático como ser transparente y etéreo se ha pasado a una en la que fantasma y sujeto vivo se confunden. De la exterioridad se ha dado paso a un trabajo en torno a los "fantasmas internos", que ubican a los personajes en un primer plano a la vez que los identifican con los espectadores. Del miedo provocado por el

[14] Muchos de estos films fueron reversionados por Hollywood a partir del año 2000, como ocurre con películas como *El círculo* (Nakata, 1998), *La maldición. Ju-on* (Shimizu, 2002), *Dark water* (Nakata, 2002) lo que popularizó en gran medida la figura del fantasma, apropiado en la actualidad por un sinfín de producciones norteamericanas.

extrañamiento natural del fantasma se ha virado hacia una visión cómica y enternecedora, que alcanza una empatía doble: la de los personajes y la de los espectadores.

Estas mutaciones en las formas de concebir lo fantasmático que maneja el cine son necesarias a la hora de enfocar el trabajo hacia un análisis específico de casos que pretendan ser más ilustrativos y no meras reseñas, como ha sucedido hasta ahora. Reflexionar sobre las formas de "hacerse visible" que alcanza lo fantasmático supone tener en cuenta todo este pasado, que se construye a sí mismo como un gran discurso (una *mitología*, diría Barthes) plagado de distintas figuraciones.

CAPÍTULO III

CÓMO HACERSE VISIBLE: LA PRESENCIA DEL FANTASMA

3.1 El cuerpo del fantasma

Los diferentes imaginarios sobre lo fantasmático, que atraviesan formas culturales, antropológicas e históricas de pensamiento, y por tanto, no pueden agruparse bajo un mismo sistema dado su intrínseco carácter interdisciplinar, suponen maneras variadas de entender lo fantasmático que dialogan con el cine desde sus orígenes. Estas tradiciones, como hemos visto en el capítulo anterior, al mismo tiempo que establecen relaciones con lo cinematográfico, configuran su naturaleza. Las primeras películas que trataron el tema (las de Meliès o Sjöström) responden a cierto imaginario que concibe de manera muy precisa lo fantasmático, vinculado por un lado, a las prefiguraciones provenientes de la literatura, la tradición oral, el arte pictórico y teatral, incluso las primeras realizaciones técnicas de lo que algunos llaman *precine* (Weber, 2015; Tosi, 1984; Azéma, 2011). En esa confluencia de distintas visualizaciones, el fantasma era una figura espectral, envuelta en una sábana blanca, o un ánima transparente o un ser capaz de asustar a los vivos.

Sin embargo, con la evolución de lo cinematográfico, existen casos en que lo fantasmático alcanza otras formas de figuración. Lo más pertinente sería empezar por su fisonomía, más aún, por su carácter presencial. Esto tiene derivaciones múltiples: puede tratarse de un cuerpo intangible, inmaterial, que ante las exigencias de la imagen puede representarse a través de cierta transparencia, respondiendo al imaginario colectivo que se tiene sobre el fantasma. Esto es lo que ocurre en *El Tío Boonmee que recuerda sus vidas pasadas* (*Uncle Boonmee Who Can Recall his Past Lives,* Apichatpong Weerasethakul, 2010)[15]. Allí, la materialidad del cuerpo desaparece y da paso a un estado particular de presencia que entra en juego cuando la esposa muerta se aparece a Boonmee y su hermana en la cena, muy lentamente, hasta volverse visible (fig. 4).

[15] Aparece, como vimos, en *La carreta fantasma* (V. Sjöström, 1921), pero también está presente en la saga Harry Potter, con los fantasmas que habitan el castillo y luego, con los familiares y amigos de Harry, en *El fantasma de Canterville* (S. Macartney, 1996), *La Maldición* (J. de Bont, 1999), *La mansión encantada* (R. Minkoff, 2003), entre otras.

Ganadora de la Palma de Oro en el Festival de Cannes 2010, la historia se centra en los últimos días de Boonmee, que enfermo de una insuficiencia renal, sabe que va a morir y se sumerge en una revisión de su pasado. También lo saben los fantasmas de su esposa e hijo que se aparecen para cuidarlo, así como su cuñada y su sobrino vivos, que comparten con él sus últimos tiempos. El film es parte de un proyecto mayor, llamado *Primitive*[16], en el que la reencarnación y sus inherentes juegos con el pasado y la revisión de la historia (la colectiva y la personal) constituyen el leitmotiv. Esta temática ya había sido trabajada por Weerasethakul en *Tropical Malady*, de 2004, y será retomada más tarde pero de otra manera en su último largometraje hasta el momento, *Cementery of Splendor* (2015). En su universo cinematográfico lo fantasmático convive con lo vivo en plena naturalidad, como ejemplifica la secuencia de la cena familiar, en la que se aparece el espectro de la esposa y luego el del hijo, que ha alcanzado una forma no-humana, pues en su cine los objetos y las personas se transforman, se cruzan, devienen otras cosas u otras personas, mueren y renacen. Esa idea es también corolario de una particular concepción sobre la muerte del cine, que el propio Weerasethakul manifestó públicamente en diversas ocasiones[17], equiparable a la muerte de los personajes. Volvemos a esa visión comentada en el primer capítulo que entiende lo cinematográfico como un enorme fantasma, como una réplica fantástica, como una (re)creación ilusoria (O´Hara, 2010: 182) y que por otra parte, vincula la modernidad secular y el discurso sobre la espiritualidad tailandesa (Bergstrom, 2015: 126).

La historia está inspirada en el libro de Phra Sripariyattiweti, *Un hombre que puede recordar sus pasadas vidas* y publicado en 1983, cuyo protagonista asegura recordar claramente sus vidas anteriores mientras medita. A ese argumento original, Weerasethakul le suma una extensa tradición gráfica y televisiva tailandesa que se retrotrae a manifestaciones prefílmicas como el teatro de marionetas Nang Talung o la proliferación de

[16] El proyecto multiplataforma *Primitive* incluye una videoinstalación de siete partes y dos cortometrajes en relación a esta película: *Una carta para el Tío Boonmee* y *Fantasmas de Nabua*, todos estrenados en 2009. Se ubica en la región noroeste de Tailandia (Nabua) e introduce temas luego desarrollados en *El tío Boonme*… como la memoria, la transformación, la extinción de la vida y los enfrentamientos entre los simpatizantes comunistas de Nabua y el ejército tailandés en 1965, que terminaron de manera sangrienta.

[17] En una entrevista del 2010 con el *Bankok Post*, comentó: "I think that when you make a film about recollection and death, you have to consider that cinema is also dying—at least this kind of old cinema that nobody makes anymore. *Uncle Boonmee…* will be one of the last films that will be shot on film, as everything is moving to the Red or Sony or whatever, so it's a tribute, and a lamentation, in a way, for celluloid" (O´Hara; 2010:183)

películas tailandesas en las décadas del 1960 y 1970, en la que las historias eran acompañadas de elementos sobrenaturales (O´Hara, 2010: 180). Eso explica en parte, la aparición de seres fantasmales que teniendo aspecto ya antropomórfico, ya simiesco, vuelven para convivir con los vivos, para acompañarlos, para cuidar de ellos. Por otra parte, existe una creencia fuertemente arraigada en Tailandia sobre la vida después de la muerte, sobre la comunión con fantasmas (llamados *pii*) y su presencia en el mundo de los vivos. El propio Weerasethakul agradeció en la premiación de Cannes 2010 a "all the spirits and all the ghosts in Tailand, they´ve made possible been here".

Las reflexiones sobre la vida, la muerte y el lugar que ocupan los fantasmas son tan profundas como elocuentes y van en esa misma línea. En una secuencia en la que Boonme y su esposa están en la cama, abrazados ya que la corporeidad de ella es total, él le manifiesta su preocupación por no poder encontrarla una vez que esté muerto. "¿Dónde debe buscarte mi espíritu?", pregunta él, "¿en el cielo?", a lo que ella responde: "el cielo está sobrevalorado. No hay nada allí. (…) Los fantasmas no se apegan a ningún sitio sino a la gente, a los vivos".

La figuración de la esposa muerta se mueve entre la transparencia y la corporeidad. Dicha transparencia funciona como aspecto indicativo de su existencia fantasmática, en tanto diferencia y especifica a la vez: ese ser es uno no-vivo, que no pertenece a ese otro espacio en el que habitan las personas que sí lo están. Es uno diferenciado, alejado, foráneo, que no obstante, se hace presente a los otros y alcanza una fisionomía pseudohumana, porque como vemos se vuelve material y tangible.

La otra forma de lo fantasmático en esta película es la animal, representada por el hijo Boonsong perdido trece años antes, que regresa la misma noche que su madre. El espectador ya manejaba su imagen que se aparece en el prólogo de la película y que posee forma de antropoide con los ojos iluminados de rojo (fig. 4). El propio Boonsong explica en la cena qué le sucedió: un día descubrió una extraña figura en una fotografía tomada por él mismo así que huye a la montaña en su búsqueda. Lo que encuentra es un fantasma de mono, figura espectral que habita en la selva. El chico se aparea con uno de ellos y se convierte en un ser que tiene lo mismo de fantasma que de animal. A partir de ese momento, los fantasmas animales con esa figuración deambularán por la película en torno a

los vivos pero sin interactuar con ellos: mirando a lo lejos entre la selva, saltando de árbol en árbol, cuidando la cueva en la que decide morir Boonmee.

Fig. 4. *El Tío Boonmee que recuerda sus vidas pasadas*

Esta figuración se enlaza también a esa tradición audiovisual existente en Tailandia, de la cual se nutre el director a la hora de concebir sus películas (aparece también en *Tropical Malady*) y que en este caso particular funciona como hipertexto a esa otra forma de hacer cine, rudimentaria, arcaica y mecánica[18]. El propio Weerasethakul manifestó dichas influencias:

> Fui lo suficientemente mayor para ver los programas de televisión que se grababan en 16 mm. Fueron realizados en estudios con una iluminación fuerte y directa. Las líneas de guión eran susurradas a los actores, que las repetían mecánicamente. Los monstruos se mantenían en la oscuridad para ocultar los baratos disfraces. Solían utilizar luces rojas para sus ojos por lo que la audiencia podía verlos[19].

Esta forma de lo fantasmático se aleja aún más de las relaciones entre fantasmas y vivos, porque se acerca a lo animal, a lo primitivo, a lo salvaje, a lo no controlado por el hombre. Por eso su espacio es otro: la selva que se emparenta con lo natural y lo agreste, que funciona como hábitat de un ser impedido de habitar los lugares artificiales de los hombres. Por eso su aspecto es otro: no el del humano que *fue* sino el del fantasma-animal que *es*, que también aparece en el pez encarnado que seduce y tiene sexo con la princesa, en

[18] O´Hara (2010: 178) plantea al respecto: "In many ways, Weerasethakul can be said to explore the relationship between Thailand's oral history, its media heritage, and the inherently animistic characteristic of the medium of cinema as spiritual `médium´", lo que convierte su cine en uno "trasnacional", atravesado por tensiones que van de lo globalizado a lo local, de lo tradicional a lo contemporáneo (2010: 187).

[19] En Calvo, 2010

una de las secuencias más perturbadoras del film. En este caso también lo fantasmático se aleja de lo humano, se diferencia y en esa diferencia está su señalamiento, a la vez que se constituye como el espacio sobre el que se construye una narración híbrida desde todo punto de vista, que va de lo propiamente cinematográfico (puesta en escena, medios técnicos, etc.) a lo narrativo, pasando por un extenso recorrido de tradiciones que revisitan la historia nacional y las vidas personales. Todo eso contribuye a una estética propia que como definió el propio Tim Burton –presidente del jurado en Cannes– evoca "a strange beautiful dream" (O´Hara, 2010: 184) y que nos recuerda ese supuesto expresado en el primer capítulo donde lo fantasmático se emparenta con lo onírico.

En otros, lo cinematográfico recurre a distintos elementos diferenciadores: a veces es un aura, o una sombra, o una iluminación específica, o una vestimenta, o un determinado color de piel o de ojos. Un ejemplo vastamente conocido es el de *Ghost, más allá del amor* (*Ghost,* Jerry Zucker, 1990), en el que el protagonista (Patrick Swayze) aparece rodeado de una iluminación especial, una suerte de aura que lo identifica, que permite al espectador saber que se trata de un ser fantasmal. Pero de uno bueno, contrapuesto a los espíritus malos que aparecen como sombras etéreas que terminan por hundirse en las profundidades del suelo acompañadas de un coro de gritos y llantos.

La película comienza con la feliz relación de Sam (Swayze) y Molly (Demi Moore) que se ve truncada por el asesinato del primero a manos de un ladrón. La necesidad de cuidar a su novia hace que él permanezca en el mundo terrenal en forma de fantasma e intente advertirla del peligro que corre. Fue un éxito de taquilla –pese a su planteo clásico de lo fantasmático en el fervor de un cine posmoderno–, debido en parte a la inclusión de tres actores en pleno apogeo profesional (Swayze, Moore y Goldberg), a una historia romántica con ribetes dramáticos y alto porcentaje de comedia, sumada a una de las bandas sonoras más exitosas de la historia (*Unchained Melody).* Logró cinco nominaciones a los Premios Oscar de las cuales obtuvo dos: mejor guión original (B. J. Rubin) y mejor actriz secundaria (Whoopi Goldberg), recaudó cerca de 500 millones de dólares y fue adaptada al teatro y la televisión y tiene incluso un *remake* coreano-japonés (*Gôsuto,* T. Ohtani, 2010).

La aparición de lo fantasmático cumple, en este caso, con una modalidad especial, que responde a un imaginario de lo fantasmal muy presente en la cultura católica y occidental, según el cual, al morir, el espíritu de la persona asciende a un estadio superior

(si ha sido bueno en vida) o desciende a un espacio de castigo (si ha sido malo)[20]. Mientras lo segundo es un imperativo regido por ciertas fuerzas que surgen de las sombras, lo primero es una elección. El propio Sam reniega del ascenso para permanecer en la tierra junto a Molly. Esta idea aparece expresada ya en la Biblia (Corintios 12:2-4; Ezequiel 47:12; Apocalipsis 21: 27) y durante la baja Edad Media se consolida en tanto imaginario moralizante que divide a los reinos de ultratumba en tres espacios diferenciados y ordenados según la cercanía a la divinidad. El Infierno, lugar al que van las almas de los pecadores, se encuentra por debajo de la tierra y tiene forma de cono invertido; el Purgatorio, donde se pueden eximir las culpas, adquiere forma de montaña y el Paraíso es un lugar luminoso, superior a la Tierra, donde solo ingresan las almas puras[21]. La posibilidad que tiene Sam de acceder a este último reino se muestra como un haz de luz que cae del cielo en plena noche acompañado de un canto celestial pero que él rechaza. El imaginario sobre una existencia después de la muerte en otro espacio es configurado desde el lenguaje y desde la acción. La elección del título, que en la versión original es simplemente *Ghost* y que se mantuvo incluso en países hispanoparlantes acompañado de un subtítulo, responde a esa configuración imaginaria de un espectro, ánima o espíritu que subsiste luego de la muerte y que pertenece por naturaleza a otro espacio, lo que no impide que conviva en el mundo de los vivos. Por otra parte, por su carácter de entidad no-viva, el fantasma está impedido de actuar como un sujeto vivo, tal como le ocurre a Sam.

Su figuración fantasmática funciona únicamente para los espectadores, ya que los otros personajes no pueden verlo y es necesario la presencia de una médium (Whoopi Goldberg) que solo puede oírlo. Recién al final de la película, cuando el espíritu se prepara para ascender al ¿Paraíso? rechazado, su corporeidad se vuelve visible (fig. 5). Tampoco posee materialidad física, lo que al principio le impide coger objetos o tocar personas. Gracias a la ayuda de otro fantasma que habita en el metro (V. Schiabelli), lo logra. Ese aspecto de su inmaterialidad que deviene materialidad, es importante en tanto estructura su figuración a través de su presencia en el mundo de los vivos, es decir, actuando directamente sobre el mundo y las personas. Debido a esa capacidad de asir los objetos,

[20] Algo similar ocurre con la española *Promoción fantasma* (J. Ruiz Caldera, 2012) en la que los protagonistas deben cumplir con sus "asignaturas pendientes" para poder abandonar el colegio y ascender a un estadio superior.

[21] Para profundizar sobre los tres reinos, ver los interesantes estudios de G. Minois (2005) sobre el Infierno, J. Le Goff (1981) sobre el Purgatorio y J. Delumeau (2005) sobre el Paraíso.

logra comunicarse con su novia Molly, moviendo una pequeña moneda (que ella ve flotar en el aire) y que le confirma su presencia invisible. Más tarde, lo hará metiéndose en el cuerpo de la médium, lo que le permite establecer contacto físico con ella. Y también lo usará como arma para atacar a los delincuentes que pretenden lastimar a Molly, a quienes persigue moviendo objetos y escribiendo en el espejo del baño la irónica interjección "booo". Dichos tópicos responden a ese imaginario sobre lo fantasmático que debido a su incorporeidad está impedido de coger cosas pero puede traspasar cuerpos humanos o invadirlos y que como vimos, cuenta con gran presencia en la literatura y en las primeras películas en tratar el tema. También se vuelve a ese estado de suspensión que implica la vida más allá de la muerte, expresado visualmente a través de la vestimenta de Sam que es siempre la misma (la que portaba la noche en que fue asesinado) y que particularmente combina un vaquero con una camiseta púrpura, color que como veremos se reitera (junto al negro) una y otra vez dado su simbología de muerte, sangre y pasión[22].

Los efectos especiales son, en casos como estos, esenciales a la hora de analizar cómo se configura técnicamente lo fantasmático. El croma[23] con el que se figura el fantasma de Sam recién asesinado, a la vez que resalta su artificialidad, colabora a generar ese aura espectral que lo identifica rápidamente (fig. 5). Lo mismo ocurre con la iluminación que recibe a lo largo de todo el film, diferente a la de los otros personajes. Cierta transparencia ocurrida en los momentos de superposición de los cuerpos refuerza ese ideal de fantasma que vuelve a los orígenes del tema en lo cinematográfico.

Ghost, más allá del amor reelabora una serie de tópicos ampliamente difundidos en la cultura occidental en torno a las históricas formas de concebir lo fantasmático y le agrega la historia de amor imposible de una pareja ideal. Esa imposibilidad que viene dada por la muerte del hombre no impide que la historia se continúe más allá, tema que como vimos en el capítulo anterior fue profusamente trabajado por el Romanticismo. Por otro lado, la actitud moralizante de la película con su propuesta de una vida eterna amparada por la

[22] Chevalier (1986) asegura que el rojo es un color ambivalente que simboliza por un lado la vida y por otro, la muerte y dependiendo de las culturas, también representa el amor, la belleza, la juventud, el calor, la sinceridad y la dicha.

[23] El croma o clave de color (del inglés *chroma key*) es una técnica audiovisual utilizada muy ampliamente tanto en cine, televisión y fotografía, que consiste en extraer un color de la imagen (usualmente el verde o el azul) y reemplazar el área que ocupaba ese color por otra imagen o video, con la ayuda de un equipo especializado o un ordenador.

benevolencia en oposición a una entendida como castigo, vuelve sobre los principios religiosos de Occidente que no puede sino garantizar el éxito del film.

Fig. 5 *Ghost, más allá del amor*

3.2 Lo fantasmático y lo infantil

Pensar la visibilidad de lo fantasmático desde una delimitación morfológica tiene fallas: no funciona como categoría para aquellos casos en los que el fantasma no se aparece a través de la corporización sino de otros elementos que de forma metonímica dan cuenta de su presencia. Tópico harto frecuente en el cine de terror, su inclusión a través de señales que apuntan hacia un fantasma que existe pero que no se ve, colabora en la creación de cierta atmósfera de misterio[24]. En estos casos, como veremos en el siguiente capítulo, juegan un papel fundamental los aspectos técnicos vinculados al encuadre, particularmente el dentro y fuera de campo. A través de un enfoque parcializado, se muestra esa prolongación del fantasma que cobra protagonismo a la vez que esconde lo otro, aquello que el espectador no puede ver. En ocasiones los personajes sí pueden verlo, lo que ha generado múltiples retratos de horror, aumentando el misterio y la expectativa de los espectadores.

Sucede que los fantasmas no siempre se hacen visibles para todos, sino que en muchos casos su aparición está destinada a un solo receptor, a uno solo de los vivos. Como se ha dicho, en estos casos el espectador puede ser o no, el otro testigo. Esto tiene una singularidad especial, ya que confiere al sujeto que puede verlo/sentirlo de un conocimiento

[24] Ocurre en casos como *Al final de la escalera* (P. Medack, 1980), película en la que el fantasma no tiene corporeidad pero se manifiesta continuamente moviendo objetos, como la recordada pelotita que cae una y otra vez desde lo alto de la escalera.

que los demás no tienen pero que en ocasiones, resulta un pesar, el que expresa el niño acongojado de *El sexto sentido* (Shyamalan, 1999) cuando confiesa "I see dead people". Narratológicamente funciona, en muchos casos, para que ese personaje se convierta en el protagonista que hace andar la trama, como sucede con *El orfanato* (*The Orphanage*, Juan A. Bayona, 2007). En este caso, la protagonista (Belén Rueda) es la única capaz de ver los fantasmas de los niños que las conducen, pistas mediante, hacia la revelación de la verdad, que se alcanza con su propia muerte.

Ganadora de siete premios Goya y de la categoría a Mejor Película en los Premios del Cine Europeo, cuenta con la producción de Guillermo del Toro y es el primer largometraje de Bayona, que rápidamente escaló peldaños hacia Hollywood donde trabaja desde entonces dirigiendo grandes producciones[25]. La historia se centra en Laura (Belén Rueda), que junto a su marido (Fernando Cayo) y su hijo adoptado y portador de VIH, se mudan al antiguo orfanato donde ella se crió, con la intención de abrir una residencia para niños discapacitados. En la fiesta de inauguración (una de disfraces), Belén encuentra el fantasma de un niño a quien confunde con su hijo disfrazado. El fantasma la ataca y su hijo desaparece. Desde entonces, la película gira en torno a la búsqueda que Laura hace del niño perdido pero que se enlaza directamente con su pasado en el lugar y con los fantasmas que allí habitan.

La figuración del fantasma es muy gráfica y funcional: mediante la excusa de los disfraces (que recuerda a los rituales que funcionan como portales entre este mundo y otros, como Halloween, la *Walpurgisnacht* o el Carnaval) lo fantasmático adquiere cuerpo de niño pero su vestimenta lo alinea con lo monstruoso, con lo deforme, con lo siniestro. Lleva una antigua túnica celeste (la misma que utilizaba Laura cuando de niña vivía en ese lugar), un silbato colgando del cuello y una capucha que funciona como máscara. Este es el elemento más atractivo visualmente hablando, ya que por un lado comporta toda la simbología de la máscara, es decir, el ocultamiento, la verdad negada, la anulación de la identidad que confiere el rostro, pero por el otro tiene una ambigüedad emparentada a lo payasístico (los pómulos rojos, la nariz destacada, los grandes huecos de los ojos) que

[25] El cine fantástico, que desde los años 90 se ha recuperado hasta encabezar la lista de films más taquilleros (Martínez Rodríguez, 2004), pareciera ser un trampolín a Hollywood para la cinematografía española a través de la proyección internacional de películas que alcanzan gran difusión, de los remakes norteamericanos o de las contrataciones de sus directores o productores, como ha ocurrido con A. Amenábar, G. del Toro, A. de la Iglesia o J. A. Bayona.

simultáneamente se vuelve siniestro: el aspecto roñoso, añejo de la tela, el cabello de lana gris y sobre todo, la desconfianza que genera lo que hay por debajo, es decir, los escasos retazos de piel que pueden apreciarse y que poco aspecto de humano tienen. Aquella idea expresada por S. Freud en 1919 de cómo lo familiar (*heimlich*) puede convertirse en algo desconocido (*unheimlich*) funciona en este caso para explicar la sospecha con la que rápidamente Laura interpela a esa figura que se le aparece. Pero su desaparición temprana, junto a la de su hijo, sirve para que la historia se estructure a partir de la ausencia física y de su registro presencial en base a las pistas que Laura debe resolver. Lo fantasmático, que aquí se vincula a lo infantil, se presenta como juego. Por esa razón, la protagonista termina por proponerles uno con la intención de que ellos se les aparezcan y así develar las incertidumbres.

Como vemos, este fantasma-niño goza de corporeidad, aunque una disfrazada, es decir, oculta en parte, negada por el misterio. Además, como suele ocurrir con los fantasmas en el cine de terror, no tiene voz. En la mayoría de los casos, el silencio[26] funciona como estructurador del miedo que se genera precisamente por su anonimia y su casi nula identificación propia, que se rompe a veces con un sonido gutural o una frase corta y repetitiva. El J-Horror ha vuelto este elemento uno característico de la presencia fantasmática a través de cacofonías que o bien anticipan su aparición o bien sirven como confirmación sinestésica de su "avistamiento".

También tienen cuerpo los fantasmas de los otros niños que aparecen más tarde y que resultan ser los antiguos compañeros que Laura tenía en el orfanato. Esto nos permite detenernos y analizar las diferentes vinculaciones que se establecen entre lo fantasmático y lo infantil, que no es más que uno de los temas trabajados en *El orfanato*. Esa idea también cuenta con una larga historia, que vehiculiza el contacto entre unos y otros a través de cierta sensibilidad ingenua propia de los niños, que pueden percibir por encima del mundo adulto.

[26] Lisa Block de Behar asegura que el silencio es una expresión que condiciona tanto el decir como el hacer: "La renuncia a hablar, el silencio como único pronunciamiento, son formas de resistencia que limitan peligrosamente con la abstención, la indiferencia, la desaparición, un *dejar de decir* que puede entenderse como un *dejar (de) hacer"* (1994:17-18). Pero ese silencio es uno dirigido a alguien que por lo tanto, cobra significación y que se completa en sí mismo cuando es receptado e interpretado. Simula no existir pero está presente y su presencia determina su funcionalidad. Los juegos de la interpretación son harto disímiles cuando se enfrentan a la paradójica existencia del silencio, ya que su primer enfrentamiento pareciera no significar nada en sí mismo. No obstante, suele decir mucho y merece debida atención.

El cine ha contribuido notoriamente con esto presentando casos en los que los niños o bien son fantasmas que se aparecen a los adultos o bien son los receptores de las apariciones fantasmáticas que los adultos no pueden ver en primera instancia (Olson y Scahill, 2012).

Otra vez tenemos que recurrir a la influencia de la literatura, pues probablemente esta tradición que vincula una cosa y la otra se la debamos a la adaptación de cuentos y novelas fantásticas. El primer precedente sea, probablemente, *Al morir la noche* (1945), película estructurada en cuatro partes con cuatro direcciones diferentes (A. Cavalcanti, C. Crichton, B. Dearden y R. Hamer), de las cuales una se centra en el fantasma de un niño que habita una mansión. La película es adaptación de cuatro cuentos de H. G. Wells. No obstante, con la novela *Otra vuelta de tuerca*, de Henry James, lo infantil cobra tanto protagonismo como lo fantasmático. Su primera adaptación al cine data de 1959 (J. Frankenheimer) pero dos años antes había aparecido una versión televisiva en el programa de la NBC *Matinee Theatre*, con el particular título de *The Others.* Desde entonces, la presencia de lo infantil-fantasmático en el cine es cada vez más frecuente y desde los años noventa parece ser la predilecta de los thrillers y el terror. Películas como *El resplandor* (S. Kubrick, 1980), *El sexto sentido* (N. M. Shyamalan, 1999), *Los otros* (A. Amenábar, 2001), *El espinazo del diablo* (G. del Toro, 2001), *Dark water* (H. Nakata, 2002), *Ich seh, Ich seh* (S. Fiala y V. Franz, 2014) o *La visita* (N. M. Shyamalan, 2015), por citar solo algunos ejemplos, no pueden pensarse sin tener en cuenta esta tradición. Lo infantil pareciera pertenecer a una categoría que conjuntamente con el fantasma, comporta una sensibilidad especial de relacionamiento con el mundo, de entendimiento de la vida y por ende, de la muerte, que lo hace susceptible de comunicarse con aquello que está más allá (sea el mundo de los vivos o el de los fantasmas).

3.3 La mirada del fantasma

Relacionado a la capacidad de ver al fantasma, y de que él vea a los vivos, en un doble juego de ida y vuelta, está otro aspecto a señalar: su mirada. Este es un tópico muy frecuente en el cine que lo toma, a su vez, de la literatura y el arte pictórico. Especialmente de las leyendas y los poemas románticos donde desfilan seres fantasmales cuyo contacto

con los vivos radica, fundamentalmente, en mirarlos a cierta distancia[27]. Este aspecto aparece también en *Otra vuelta de tuerca*, cuyo fantasma se presenta como un voyeur de la joven institutriz y los niños protagonistas. La extrañeza de su figura (que es material y semejante totalmente a la de un hombre vivo), radica en esa misteriosa forma de mirar sin decir nada (otra vez el silencio), sin hacer nada, simplemente como un elemento foráneo que está tras el otro lado de la ventana o del jardín, que no se acerca, que no entra en contacto con los vivos.[28]

Elsaesser y Hagener, a propósito de un análisis de las teorías que conciben el cine como un gran "ojo", aseguran que las configuraciones sobre la mirada y las maneras de observar son muy anteriores al nacimiento del cine y ya estaban fijadas en varios imaginarios culturales. Pueden dividirse en miradas "transparentes e inofensivas, asociadas con el conocimiento y el entendimiento y (…) oscuras y maliciosas, ligadas al poder y la dominación" que se traducen al cine en la observación activa y pasiva y en el ojo omnipresente, vigilante y punitivo (Elsaesser y Hagener, 2015:107). Es el tópico de la novela de James pero también será un hilo conductor a lo largo de toda la historia cinematográfica, que particularmente en este caso, pareciera preferir el índice de la mirada ante el signo de la gestualidad o la palabra.

En *El resplandor* (*The Shining*, Stanley Kubrick, 1980) la mirada establece un juego de acción estructurado sobre una compartimentada escenificación de lo fantasmático que va creciendo gradualmente hasta el desenlace trágico. Inspirada en la novela homónima de Stephen King, se centra en los días que Jack Torrance (Jack Nicholson) pasa con su mujer Wendy (Shelley Duvall) y su hijo Danny (Danny Lloyd) en el desolado hotel *Overlook* (otra vez la mirada y la capacidad de observación), cuyo mantenimiento debe procurar en los meses de invierno[29]. El encerramiento, la soledad, las frustraciones personales y la abstinencia de alcohol conducen al protagonista hacia un camino de locura donde todo se

[27] Por ejemplo, en las leyendas de Becquer *Rayo de Luna*, *El Monte de las ánimas* y *Miserere* o en los poemas *La bella dama sin piedad* de John Keats o *El espino*, de William Wordsworth.

[28] Aparece también en la recordada escena de *La casa de los espíritus* (B. August, 1993) en la que Férula (Glenn Close) aparece en el salón de la casa y sin decir nada, se queda mirando a su familia. Al ver eso, solo Clara (Meryl Streep) comprende, debido a su sensibilidad para comunicarse con los fantasmas, que ha muerto.

[29] El propio King escribió años más tarde (2002) que no se es un verdadero escritor de terror si no se sitúa por lo menos una historia en un hotel, lo que convierte a este no-lugar en un espacio resignificado y contenedor de ciertas características propicias para las historias de miedo, que él mismo lleva al paroxismo en *El resplandor* (1977) y que retoma una y otra vez a lo largo de su prolífica carrera.

vuelve incierto. En esa línea, las apariciones fantasmáticas también lo serían si no fuera porque el pequeño Danny es el primero en enfrentarse a ellas (fig. 6). Casualmente, los primeros fantasmas que ve son los de unas gemelas que lo miran desde la otra punta del corredor, estableciendo un juego de miradas entre dos polos infantiles: por un lado Danny, sentado en su triciclo; por el otro, las pequeñas hermanas, ataviadas con sendos vestidos. Sin embargo, como la película está trazada por una línea vinculada a lo espacial (en lo escenográfico y en el encuadre) y otra a lo agencial de los personajes, ambas especialmente imbricadas, esos primeros enfrentamientos estáticos van dando paso a una gestualidad que poco a poco hace interactuar a sujetos y fantasmas. Danny ve cómo los otros comienzan a accionar sobre el espacio: las gemelas ya no aparecen como voyeurs inmóviles sino que le hablan, lo invitan a acercarse, a "jugar con ellas", para inmediatamente mostrarse como cadáveres sangrientos; se insinúa que la figura de la habitación 237 lo golpea y le marca el cuerpo de moretones. También Jack irá tomando conciencia de su interacción con los fantasmas a medida que entra en relación con ellos. Pasa de los diálogos con el barman en el desierto salón de fiestas al baile que mantiene con la joven que deviene monstruo en el baño de la habitación 237, para terminar nuevamente en el bar del salón, donde se celebra una fiesta propia de los años veinte y otra vez, mantener un diálogo (que por la posición de los cuerpos parece una danza) en los aseos rojos[30] con el fantasma del antiguo cuidador del hotel. En tanto mayor relación establece con lo fantasmático, más se agravan sus obsesiones enfermizas que han suscitado diversas interpretaciones a lo largo de los años. En última instancia, más allá de las múltiples lecturas de la película, Jack es un personaje que revive la concepción del héroe trágico, ya que la ceguera (*até*) que le impide ver con claridad lo que sucede, acentúa su caída abrupta.

Como en otras películas de Kubrick, en paralelo a la historia principal se desarrollan otras tramas secundarias que a su vez esconden innumerables representaciones simbólicas en torno a la naturaleza humana y el mal, lo que con el tiempo la ha convertido en una película de culto. En ese sentido, las alusiones a la muerte y lo fantasmático han dado lugar a un sinfín de interpretaciones, que sumadas a los sucesivos recortes de la cinta que hizo el

[30] El color rojo está presente a lo largo de todo el film y su presencia va incrementándose a medida que lo fantasmático va tomando lugar, correlato de la locura a la que sucumbe el protagonista y el peligro que enfrenta su familia. La ola de sangre que sale del ascensor, las paredes del aseo donde Jack dialoga con el fantasma del antiguo cuidador o el Volkswagen rojo aplastado por un camión en la carretera se convierten en índices de ese inminente final trágico.

propio director una vez estrenada la primera versión, han aumentado el hermetismo del texto fílmico[31].

Fig. 6. *El resplandor*

La figuración de las gemelas fantasmas (en la novela de King son simplemente hermanas) suele vincularse con la fotografía de Diane Arbus *Identical twins, Roselle, New Jersey, 1967*, con quien Kubrick había trabajado en el *New York Bronx* (Webster, 2010: 115). La posición de los cuerpos ordenados por una marcada simetría (que Kubrick adoraba), la vestimenta infantil y fuera de moda, la expresividad de los rostros idénticos son algunas similitudes entre la fotografía y la película y se refuerzan con la mirada de las niñas hacia la cámara que interpelan en ambos casos al propio espectador desde una inquietante multiplicidad idéntica (fig. 6). También lo hace la mirada del antiguo cuidador que aparece en un primerísimo primer plano con la cabeza partida literalmente a la mitad y riéndose de forma siniestra. Luego están las miradas del barman a Jack e incluso la de este último en el final del film, cuando aparece en el centro de una antigua fotografía que instantáneamente lo convierte también en fantasma. De esa manera, la mirada deviene un índice, pero uno particular, ya que señala pero no significa en sí mismo. De allí la extrañeza que genera en los vivos la del fantasma, que debe interpretarse sin más indicios que ese y que mueve, en muchos casos, a la interpelación de lo fantasmático.

En *El maquinista* (*The Machinist*, Brad Anderson, 2004), Trevor Reznik (Christian Bale) es continuamente interpelado por la mirada de un compañero de trabajo llamado Iván

[31] Las interpretaciones van desde los que entienden la película como una encriptada alusión al holocausto (judío e indígena), pasando por el incesto y la mitología, hasta la supuesta participación de Kubrik en la filmación ficticia de la llegada a la luna. Estos puntos son desarrollados en la película *Habitación 237* (R. Ascher, 2012).

(John Sharian) que encarna lo fantasmático pero que se emparenta además, con la psicología de un protagonista enfermizo y extremadamente delgado que sufre insomnio[32], lo que le provoca aparentes alucinaciones y condiciona su eficacia laboral en una fábrica metalúrgica, aumentando el desprecio que sus compañeros sienten por él. En esa desapacible vida, la llegada de Iván representa un trastorno que agrava su declinación tanto física como mental. Conforme avanza la historia se trazan interrogantes sobre si Iván es una persona real o tan solo una alucinación fantasmática de Reznik, para descubrir hacia el final de la película que se trata de su alterego. En él se encarnan todas las obsesiones que el protagonista ha sufrido en el último año: el maltrato en la fábrica, la relación con un niño muerto, un supuesto complot en su contra, los enigmáticos carteles que, como pistas, aparecen en su nevera e intentan revelar una verdad negada. Su primera aparición tiene lugar en el estacionamiento de la fábrica, sentado en un coche rojo, que se vuelve símbolo (otra vez el rojo) de la unión entre ambos personajes. Otro será una fotografía en la que aparece junto a uno de los compañeros de la fábrica. Desde el principio, el juego de miradas se vuelve una constante entre ambos: primero en el estacionamiento, luego a través de la interpelación a la cámara en la fotografía. En un episodio clave, Reznik se distrae en el trabajo al observar que desde la otra punta de la fábrica, Iván lo mira y se pasa el dedo índice por el cuello, lo que provoca que encienda una de las máquinas que se traga el brazo de un compañero (fig. 7). La focalización es subjetiva, lo que determina que la mirada de Iván sea una interpelación no solo a Reznik sino también a los espectadores. Desde entonces, se iniciará una persecución consistente en las observaciones que el protagonista hace del otro en diferentes sitios de la ciudad, que buscan acercarse a él y saber quién es realmente. En una escena se encuentran en un bar e Iván acude a uno de los clichés más utilizados en el cine. Le comenta: "Ni que hubieras visto un fantasma". La respuesta de Reznik da las primeras señas sobre la temática del film: "Es curioso que digas eso, los tíos del trabajo no creen que existas". Cuando por fin logra enfrentarlo y (re)conocer la verdad, la escena se construye con un interesante juego de planos que los muestra a ambos a través del espejo del baño, el tercer símbolo que estructura las coincidencias entre ambos (fig 7).

[32] El insomnio que tanto preocupó a Nietzsche, Borges, Pessoa y García Márquez, es uno de los tantos símbolos que aparecen en el film y colaboran a configurar ese protagonista espectral. Otros son su obsesión por lavarse las manos, en una clara alusión al crimen shakesperiano, su lectura constante de *El idiota* de Dostoievsky o el paseo del horror en el parque de atracciones junto al niño que asesinó un año atrás.

De esa forma, se trabaja otro imaginario vinculado históricamente a lo fantasmático que ya vimos en el capítulo anterior: el *doppelgänger*. Término alemán que define el doble fantasmagórico de una persona viva y que proviene de *doppel*, que significa «doble», y *gänger*, traducida como «andante», fue utilizado por primera vez en 1776 por el novelista Jean Paul Ritcher (Herrero Cecilia, 2011:21). En este caso se trata de la representación fantasmática del propio protagonista, de su lado oculto (lo que Jourde y Tortonese llaman el *doble subjetivo o interior*[33]) que debe revelarse recién hacia el final de la película como explicación de su propia condición espectral: Reznik es también un fantasma pese a estar vivo. La representación visual del personaje es alusiva a esto último y muestra una figura que se parece más a un cadáver que a un hombre con vida[34].

En ese doble juego de lo fantasmático, el cuerpo (real y exterior) del personaje principal es índice de su condición que se desdobla en otro ser fantasmático (ficticio e interior), correlato de sus obsesiones personales, materialización de sus miedos y sus frustraciones. Acompañando esta dualidad, las relaciones personales de Reznik se mueven entre dos mujeres: una prostituta, encarnación de las pulsiones sexuales y una camarera, representación de la afectividad materna. El *doppelgänger* como temática se reconstruye siempre desde esa posición dialéctica entre el adentro y el afuera, entre la interioridad y la exterioridad, entre el yo y los otros.

Fig. 7. *El maquinista*

[33] "Le personnage confronté à son double, ou qui éprouve le sentiment d'une scission intérieure, se trouve face à la question du principe d'union, ou de l'articulation en lui de deux instances, le sujet et l'objet. [...] La découverte de la fragmentation correspond aussi à celle de la contingence, à l'exil de l'absolu: me voici donc en face de moi-même, moi qui ne suis pas moi, car j'aurais tout aussi bien pu être autre" (Jourde y Tortonese, 1996: 92).

[34] Bale adelgazó 28 kilos para interpretar este personaje, lo que le valió el reconocimiento de la crítica y el público. En ese sentido, el cuerpo se vuelve también escritura de la historia, a través de él se grafica su condición fantasmática y su cercanía a la muerte, a una forma alternativa de lo no-vivo.

3.4 Lo fantasmático en pantallas

Por último quiero señalar una forma que tiene el fantasma de aparecerse en el cine contemporáneo, especialmente en el género de terror de las últimas dos décadas: la tecnología. Las primeras películas en vincular ambos temas datan de los años ochenta, entre las que destaca *Poltergeist* (Hooper, 1982). Los japoneses han contribuido a esto y el cine de Kiyoshi Kurosawa es el más prolífico en el tema. En su película *Sweet Home* (1989) ya está presente a través de las filmaciones que hace un equipo televisivo en una mansión abandonada (y que propició la producción de un videojuego del mismo nombre) y se repite en *Serpent´s Path* (1998), *Seance* (2001), *Lover* (2013). En *Pulse* (*Kairo*, 2001), lo fantasmático aparece a través de un incipiente y aún poco conocido internet, mediante una página web que funciona como plataforma para la figuración de espectros que traspasan los marcos del ordenador y actúan directamente en la vida de los jóvenes protagonistas. Esta idea había sido trabajada ya por H. Nakata en *Ringu* (1998), en la que el fantasma de una joven asesinada se propaga a través de una cinta de video y viola los marcos del televisor para hacerse presente en el mundo de los vivos. Tanto *Ringu* como *Pulse* reelaboran la prolífica creencia nipona en fantasmas a través de temas contemporáneos que, por otra parte, son fuente inagotable para tratar el tema. La cultura japonesa, portadora de una antigua y extensa tradición sobre lo fantasmático, se retrotrae a creencias religiosas producto del sincretismo entre el budismo que ingresa por la China bajo el periodo Heian (794-1185) y las concepciones vitalistas y naturalistas del sintoísmo. Esto ha desembocado en una dilatada gama de fantasmas que como veremos en el capítulo cinco, se ordenan según su agencia en el mundo de los vivos. Por lo pronto, es importante subrayar, siguiendo a Requena Hidalgo (2009: 104) que el contacto con lo fantasmático supone, para la cultura nipona, un desenlace trágico en casi todos los casos. Esto explica en parte la presencia marcada de lo fantasmático en el J-Horror como fundamento sobre el que se erigen las historias. En *Pulse*, la vida de los protagonistas da un vuelco cuando establecen contacto con los fantasmas, que de forma muy original para el año en que fue producida, se materializan como imágenes virtuales a través de la red.

Estructurada en dos relatos paralelos, lo fantasmático se aparece sorpresivamente en la vida de, por un lado, Kudo Michi (Kumiko Aso), cuyos amigos van sucumbiendo tras el avistamiento de fantasmas y por el otro, en la de Ryosuke (Haruhiko Katô) quien es interpelado continuamente por una página web en la que se lee una pregunta: "¿Quieres ver un fantasma?" De ese modo, las figuraciones son también dobles: aparecen a través de manchas de humedad en las paredes que simulan siluetas humanas o corporalmente en las "habitaciones prohibidas", es decir, aquellos lugares donde se han avistado fantasmas anteriormente y que han sido clausurados con una cinta roja que prohíbe su paso. La otra forma es la que se da a través de las pantallas (ordenadores, móviles) en las que lo fantasmático aparece siempre tras un misterio por resolver, una confusión que se hace visual en tanto es una secuencia de imágenes inconexas que se repiten sistemáticamente (fig. 8). Este enfoque plantea historias en bucle, donde el *kaidan* tradicional se renueva a través de la reproducción de imágenes propiciada por los cambios de la telecomunicación, fluctuando entre la presencia y la ausencia, cuestionando los parámetros del mundo real y el mundo virtual, de la retórica visual del cine y del fantasma. La presentación de los *yurei* es también reelaborada: los cuerpos se convierten en textos que dicen sin hablar (estos fantasmas también permanecen callados todo el tiempo), en movimientos coreográficos singulares como el de la mujer que se aparece al joven Yabe, cuyo acercamiento simula una danza ralentizada (fig. 8) o la que Ryosuke encuentra en un casino. Diane Arnaud (2010: 125) asegura que la motricidad de los fantasmas en el cine japonés contribuye con su presentación terrorífica, ya que lo anatural de sus movimientos atrae al espectador a la vez que lo identifica como un sujeto espectral. A esto se suma la ausencia de discurso que se suplanta por un sonido gutural rápidamente reconocible con lo fantasmático y con una música extradiegética que suele repetirse cada vez que el fantasma entra en cuadro y que en el caso de *Pulse* juega con las relaciones que la película establece con la electricidad y la corriente de energía. Por otra parte, los fantasmas suelen aparecerse vinculados al color negro, ya sea por su vestimenta o por las manchas que metonímicamente dan cuenta de su presencia en los lugares, pero también al rojo (*aka*), color emparentado en la cultura nipona con las mujeres, y que en este film está constantemente presente en los decorados, la vestimenta o las cintas con las que se prohíbe el paso a los fantasmas.

Fig. 8. *Pulse*

En otra gran cantidad de películas[35] el tema es retomado y los medios tecnológicos se vuelven o bien plataformas a través de las cuales el fantasma se hace presente o bien, materialización de su registro. En las cámaras, en las grabaciones, en los archivos permanece no sólo lo que sucede a los vivos sino también diversas manifestaciones de lo fantasmático, cuya imagen se vuelve materialidad opaca, consistente, capaz de testimoniar lo vivenciado por los personajes, que en la mayoría de los casos no pueden contarlo, ya sea porque están muertos o porque han enloquecido. Desde entonces lo fantasmático se hace presente a través de multiplicidad de pantallas, aparatos, grabadores, cámaras, que redimensionan los espacios, los alteran, confundiendo los lugares pertenecientes al mundo de los vivos y al de los muertos, y que vienen a ocupar lo que antaño representaba el espejo como objeto simbólico multiplicador de los espacios y de los sujetos. La repetición continua de los fantasmas emula la reproductibilidad técnica de la posmodernidad en la que se inscribe esa actualización del *kaidan* a la vez que entabla un juego recíproco entre lo humano y lo espectral, dado por los modos de desaparición y aparición que acontecen en las pantallas interpuestas de *Pulse.* "Les films de fantômes japonais imposent quasi systématiquement une logique de transsubstantiation: à la «fantomisation» des vivants (mort par effroi dans *Ring* et *Juon*, disparition par «devenir-tache» dans *Pulse*) correspond la matérialisation des spectres" (Arnaud, 2010:130). En ese sentido, el universo virtual se convierte también en un espacio vacío donde flotan incesantes los fantasmas de la irrealidad, que tal como señala la técnica en informática que aconseja a Ryosuke, "viven todos totalmente separados". Lo fantasmático existe también en el lenguaje cinemato-

[35] Por ejemplo, *Ju-On: La Maldición* (T. Shimizu, 2003), *La habitación del niño* (A. de la Iglesia, 2007), *Actividad Paranormal* (O. Peli, 2007), *REC* (J. Balagueró y P. Plaza, 2007) o *La pirámide* (G. Levasseur, 2014).

gráfico que utiliza Kurosawa: la fotografía que vira hacia el gris, la figuración de los fantasmas en las pantallas verdosas, los encuadres que sitúan a la cámara siempre detrás de objetos, marcando una distancia real y obstaculizada con los personajes, los ángulos de cámara levemente inclinados cuando se enfoca a los *yurei*. Se logra de ese modo, cierta irrealidad que no es la de la ficción cinematográfica sino aquella en la que están inmersos esos personajes, destinados a un final trágico.

CAPITULO IV

CÓMO HACERSE VISIBLE. EL FANTASMA EN EL ESPACIO

4.1 El espacio en el cine

Uno de los componentes que hacen al concepto de lo fantasmático que venimos trabajando es, como ya se ha dicho, la posibilidad de moverse entre espacios en principio opuestos, concernientes a dos esferas distintas que permiten ese "hacerse visible" que le da fundamento. El fantasma pertenece por naturaleza a otro lugar y esa idea aparece continuamente a lo largo de la historia en diferentes culturas. Pero también son varias las culturas que se afianzan en la creencia de que el pasaje de ese lugar a este que llamamos el mundo real es posible. En algunos casos funciona a través de canales que permiten su comunicación, ya sean objetos, espacios o personas; en otros muchos, ocurre mediante fenómenos que sirven como portales o llamadores también muy arraigados a rituales culturales. ¿Cómo influye esto en el tema que estamos abordando ahora? ¿En qué sentido lo fantasmático se relaciona con el espacio en lo cinematográfico? Una respuesta sería pensar que cualquier elemento integrado a la narración fílmica como un actante, es decir, como alguien que lleva a cabo una acción, merece ser tenido en cuenta si su presencia aparece en pantalla y por ende, está situado en un espacio determinado. Sin embargo, esta respuesta no es completa. Puede suceder que ese elemento no aparezca dentro del campo visual y simplemente se manifieste de forma metonímica, o solo sea percibido por los otros personajes pero no por los espectadores o incluso que solo "exista" en la mente de algún personaje y no se configure visualmente.

El relato cinematográfico en tanto composición requiere de cierta fragmentación que solo puede comprenderse en la sucesión ordenada de esos fragmentos, lo que obliga a repensar el espacio desde este punto de vista. Su entendimiento depende de saber previamente que el espacio en el cine se relaciona con otros en un orden de agrupación y pertenencia, es decir, cuando se integra al espacio más amplio que lo engloba. Esta tensión es fundamental para la construcción del relato fílmico y en ella radica uno de los aspectos

más interesantes del cine: la relación entre lo que se ve y lo que no se ve. Este doble aspecto que se mueve entre la delimitación y la fragmentación, entre la apertura y el desbordamiento, fue ya analizado por Yuri Lotman en su *Estética y semiótica del cine*:

> El espacio en el cine, al igual que en todo el arte, es un espacio acotado, encerrado en unos determinados marcos y al mismo tiempo, isomorfo al espacio ilimitado del mundo. A esta contradicción, común a todas las artes, el cine agrega su contradicción propia: en ningún otro arte figurativo las imágenes se empeñan tan activamente por romper esos límites y desbordarse más allá del perímetro. Este conflicto permanente es uno de los factores principales que crean esa ilusión de realidad del espacio cinematográfico. (Lotman, 1979:115)

Esta configuración de lo espacial cinematográfico, que es natural a cualquier película, adquiere en nuestro caso una singularidad propia, ya que muchas veces lo fantasmático está dado por el trabajo que se hace de lo espacial, y la presencia o agencia del fantasma dentro de él. Nuestra selección de filmes presenta distintas maneras de trabajar el tema desde lo espacial, lo que complica la metodología de análisis ya que la heterogeneidad de casos imposibilita agrupaciones o generalizaciones que colaboren con un estudio unificado. En cualquier caso, teniendo en cuenta lo fantasmático se hace visible a los otros en espacios configurados ya sea desde la puesta en escena, ya desde el montaje, me interesa retener aquí aquel aspecto vinculado a lo diegético, es decir, entender el espacio como una coordenada desde la cual se configura lo narrativo primeramente, lo que posibilitará luego un análisis más detallado de aspectos técnicos que colaboran con la figuración del fantasma.

4.2 Dentro/Fuera: los espacios individuales

A primera instancia, los imaginarios que la literatura y la oralidad nos han heredado suelen situar las historias de fantasmas en espacios individuales. Con esto me refiero no necesariamente a espacios privados sino a aquellos donde los sujetos se sienten integrados a un modo de vida enmarcado por la espacialidad concreta que los identifica como seres

únicos dentro de ese lugar y no como partículas de un cuerpo mayor que los vuelve anónimos. Bajo esta mirada, el primer espacio a tener en cuenta sería la casa. Es el espacio preferido en el cine para configurar lo fantasmático, ya que reduce las relaciones entre vivos y fantasmas a un lugar específico y encuadrado por ciertas líneas difíciles de franquear, que se emparentan con la identidad propia, con la vida personal y familiar, con el pasado. En ese sentido, es posible trazar ya un aspecto a tener en cuenta para este análisis: las diferencias entre el adentro y el afuera, fácilmente aplicables a distintas categorías que funcionan para delimitar los modos en que lo fantasmático se relaciona con el mundo de los vivos. Ahora bien: ¿de qué manera trabaja lo cinematográfico este aspecto y cómo lo configura desde la puesta en escena y su relación con lo narrativo? Lo primero y más pertinente sería pensar en el dentro y fuera de *campo* como forma de visualizar u ocultar lo fantasmático, de allí que en muchos films lo que queda fuera de campo sea tan relevante para la historia como aquello que sí aparece. En base a este aspecto, David Bordwell (1996) hace una distinción entre *espacio en off* diegético y no diegético. Este último es, como puede suponerse, el que no forma parte de la ficción y el ejemplo que da es el de la cámara, que en la construcción del mundo argumental de la película aparece como "un medio narrativo sustancial exterior a la pantalla que exhibe cierto material". Por otro lado, el *espacio en off* diegético se emparenta con la noción de fuera de campo y sus componentes.

No obstante, la categoría dentro/fuera propia al encuadre, puede devenir temáticas variables: realidad/imaginación, locura/cordura, vida/muerte. El espacio se convierte en un signo cargado de sentido en sí mismo, capaz de narrar a través de su lenguaje una significación propia. Retomando el planteo de Lotman, vemos que el espacio entra en relación directa con los personajes y los objetos y de esa relación nace una estructura propia:

> Tras la representación de las cosas y objetos en cuyo ambiente actúan los personajes del texto, surge un sistema de relaciones espaciales, la estructura del topos. Además de ser un principio de organización y de distribución de los personajes en el continuum, la estructura del topos se presenta en calidad de lenguaje para la expresión de otras relaciones, no espaciales, del texto (Lotman, 1979: 283).

Esta estructura del topos está muy presente en *Los otros* (*The others*, Alejandro Amenábar, 2001), película con claras alusiones a *Otra vuelta de tuerca*, de H. James. La

acción se desarrolla enteramente en una casa, que es situada desde el principio. El fotograma con el que se inicia la película la muestra en un plano general, a modo de que el espectador se sitúe en un lugar específico. A lo largo del film, la casa funciona como escenario para distintas acciones, pero desde el comienzo se insinúa la presencia de "otra cosa" que la habita. Este doble plano es un juego que no puede existir sin ese espacio particular. Es allí donde conviven las historias paralelas, donde los unos y los otros buscan, incansablemente, qué es esa otra cosa que reside en el lugar.

Como señala Gastón Bachelard, en su ya clásico estudio *La poética del espacio* (2000), la casa se convierte en metáfora del personaje que la ocupa, es producto y consecuencia de su relación con él y representa un cosmos en sí misma. Confiere al sujeto de una contingencia, y lo identifica en relación a los demás y especialmente como unido a un lugar específico. En *Los otros*, la casa aparece, no obstante, fragmentada. Por un lado, porque comporta las dos historias paralelas, viajando en un mismo tiempo y espacio: la de los protagonistas y la de "los otros" habitantes de la casa, que resultan ser las personas reales, en tanto los personajes que vemos son fantasmas. Por otro, porque es un lugar dividido que se atraviesa en partes separadas y desconectadas entre sí. Hay una intencionada acción que se repite a lo largo de la película y que tiene que ver con la obsesión de Grace (Nicole Kidman) de trancar continuamente las puertas. De ese modo, la casa no posibilita una intercomunicación entre sus partes, lo que permite que varias historias se desarrollen de forma alterna, pues mientras en una habitación sucede una cosa, otras están sucediendo en el resto de la casa. No obstante, la focalización recae siempre en los protagonistas (Grace y sus hijos) y la presentación de "los otros" es dosificada hasta el final del film, cuando por fin aparecen abiertamente en la sesión de espiritismo que tiene lugar en el dormitorio de los niños.

La disposición de los personajes también ejemplifica esta fragmentación. Suelen estar en puntos diferentes de la casa, cada uno en una habitación, encerrados como si fueran reclusos. Su cosmos se reduce a lo que sucede allí dentro y a lo que ellos perciben a través de sus sentidos. De allí la importancia de que la niña dibuje a "los otros" que ve, que el niño tema quedarse solo, que la madre protagonista escuche ruidos todo el tiempo y que el personal de servicio reaccione con total normalidad y mutismo frente a los acontecimientos extraños.

Siguiendo a Mieke Bal (1998) se puede hablar de una distinción entre *espacio* y *lugar*. Los espacios serían aquellos lugares divididos y estructurados en relación a una serie de oposiciones cuando son contemplados en base a la percepción que se tiene de ellos, mientras que los lugares aparecen revestidos por ciertas características que tienen que ver con la percepción de los sentidos, especialmente la vista y el oído. Esas oposiciones apuntan a una interpretación distinta, ya que entran en juego otros posibles significados que puede tener la narración.

> Cuando cabe relacionar varios lugares, ordenados en grupos, como oposiciones ideológicas y psicológicas, el espacio podrá operar como un importante principio de estructuración. Por ejemplo, alto-bajo, relacionado con favorable/desfavorable, afortunado/desafortunado (…). Lejos-cerca, abierto-cerrado, finito-infinito, junto con conocido-desconocido, seguro-inseguro, asequible-inasequible son oposiciones que nos encontramos a menudo. (Bal, 1998: 52)

En *Los otros* la percepción del espacio es casi un leitmotiv. Continuamente se hace alusión a lo que los personajes perciben de la casa sin que el espectador esté completamente al tanto, ya que en la mayoría de los casos solo se muestra un indicio mínimo de "eso" que los personajes están viendo o escuchando. Los "otros" que durante todo el film parecen ser los fantasmas, aparecen como voces o produciendo sonidos pero sin alcanzar corporeidad. Al principio solo Anne, la hija, puede verlos. En determinado momento, la pequeña despierta a su hermano Nicholas en la noche porque el "fantasma" de un niño llamado Victor que también habita la casa, ha abierto las cortinas del dormitorio. Antes las insistentes indicaciones de que Victor está escondido en las sombras, la cámara se centra en el rostro aterrado de Nicholas. El encuadre colabora entonces con esa presencia fantasmática más allá de sus límites, pues el fuera de campo se cubre de sonidos (voces, pasos) que dan cuenta de su existencia. La mirada negada de Nicholas (que cierra los ojos) determina la visión de los espectadores que, al igual que el pequeño, sabemos que hay algo allí pero no podemos verlo. Sin embargo, esa tensión va *in crescendo*, ya que a pedido de Anne, el "fantasma" de Victor toca el rostro de Nicholas. Sin mover el ángulo de cámara, una mano se introduce lentamente en el encuadre logrando de ese modo que se confirme la existencia de lo fantasmático que hasta ahora parecía solo un juego de niños (fig. 9).

Es interesante tener en cuenta también la organización de los personajes dentro de la casa. La película se inicia con la llegada del nuevo personal de servicio (dos ancianos y una joven muda) al que se les explica cómo es la casa y cómo se ha de actuar en ella. Una posible oposición es la de adentro/afuera, ya que mientras los dueños de casa no salen a la luz, los sirvientes pueden entrar y salir cuando quieran. La escena inicial, es decir, su llegada, ya determina esa libertad de desplazamiento de la que carecen los otros y una tensión entre el afuera (conocimiento) y el adentro (ignorancia) que recuerda a la alegoría platónica de la caverna (Moreno Cantero, 2004). Punto a destacar es el lugar que se les asigna como habitación personal: el ático. En ese sentido, la oposición es la de arriba/abajo. Allí es donde se alcanza la verdad (el conocimiento sobre lo fantasmático de la servidumbre a través de la fotografía que Grace encuentra de sus cadáveres), ya que las partes más polarizadas de la casa (ático, sótano) suelen comportar significaciones de relevancia por su alejamiento del centro, que suele estar asignado a la cocina o el salón. Además, se vinculan topológicamente con el imaginario de los reinos de ultratumba (infierno/paraíso) referidos constantemente en la película. *Los otros* pone en discusión la existencia de un lugar específico destinado a las almas luego de la vida, lo que provoca el cambio en Grace, que hacia el principio se muestra rígida en sus creencias católicas y que en el final asegura no saber dónde se encuentran ellos.

Fig. 9. *Los otros*

Otro caso de espacio individual es el de la ya mencionada *El orfanato* cuyo título imprime una importancia innegable al lugar donde lo fantasmático se hace presente e indica aspectos directamente relacionados con la protagonista. Hacia el final del film se puede ver una secuencia en la que Laura juega con los fantasmas que habitan el lugar. Un plano secuencia de cámara en mano la muestra de cara a la pared, planteando un juego de niños

para que aparezcan sus compañeros muertos. El espectador espera que al decir "un, dos, tres, toca la pared", los fantasmas aparezcan. La cámara gira sobre su eje varias veces para mostrar a la protagonista en un primer plano y al espacio que tiene por detrás. Al principio no hay nada, pero mientras ella cuenta, de cara a la pared, escuchamos cómo se abre la puerta. De esa forma, el *espacio en off* se convierte en un escenario paralelo donde también ocurren cosas que hacen a la historia. La cámara gira y en efecto, comprobamos que la puerta está abierta. Otra vez un plano de Laura contando y otra vez un giro de cámara, nos enseña que el primer fantasma ya está en el salón. De ese modo, cada vez que la cámara apunta a la mujer, los espectadores somos conscientes de que detrás suyo hay otros personajes que están haciendo algo y es precisamente ese "algo" lo que provoca miedo (fig. 10). La aproximación de los niños fantasmas a modo de juego se estructura en el espacio y no tendría cabida sin él. Se trata precisamente de reducirlo cada vez más y el acercamiento que con niños verdaderos resultaría divertido adquiere aquí un carácter terrorífico. El espacio se convierte en un significante, en tanto se acciona directamente sobre él y sin él sería imposible el desarrollo de la historia.

Fig. 10. El orfanato

También caben en el análisis de este film las oposiciones planteadas por Bal, ya que al contrario de lo que ocurre en *Los otros* con el ático, la verdad se alcanza aquí en el sótano, espacio conectado al inframundo, que recuerda a la *katábasis* de los antiguos griegos, a ese (re)conocimiento que se adquiere. Allí es donde Laura conoce la verdad, lo que ha sucedido con su hijo y con los niños convertidos en fantasmas. También en lo que está por debajo encuentra las pistas principales (los restos óseos de los niños asesinados) que le confirman la presencia fantasmática en el lugar. En ese sentido, la combinatoria

arriba/centro o abajo/centro podría traducirse como verdad/ignorancia, y plantea la hipótesis sobre la necesidad de moverse en el espacio para alcanzar el conocimiento.

4.3 Espacios imaginarios

El fuera de campo se caracteriza, entre otras cosas, por su reversibilidad, es decir, la capacidad para que lo que permanece fuera del encuadre pueda aparecer, a continuación, en el campo. Hablamos entonces de fuera de campo *real*. El fuera de campo *imaginario*, por el contrario, requiere de métodos especiales, ya que solo se materializa a través de sonidos, sombras, miradas, entradas y salidas de los personajes, etc. Este tipo de espacio se ha denominado como *latente* (término que proviene de la teoría teatral), ya que existe y su existencia es consabida pero nunca termina de materializarse completamente, es decir, el referente (sujeto u objeto) nunca aparece en su totalidad sino señalado por metonimias, por partes que refieren al todo. Otro tipo de espacio es el denominado *psicológico*, aquel situado en la interioridad de los personajes, donde paralelamente acontecen hechos. Este espacio puede ser sugerido por los otros personajes, incluso por los otros espacios o puede cobrar protagonismo en sí mismo (Bordwell, 1996). Muchas veces, los espacios privados (casas, apartamentos, hoteles, oficinas) se convierten en espacios psicológicos, pero también los públicos (parques, plazas, playas, ciudades) pueden serlo. Como puede suponerse, este tipo de espacios se construye desde la perspectiva del propio personaje, es *su* forma de ver y moverse en él y es esa perspectiva la que se enseña al espectador. Claro que el espacio psicológico también puede representarse gráficamente dentro del encuadre. Se trataría de casos donde se materializa la interioridad de un personaje, tal como ocurre con los sueños o las alucinaciones. En las películas de fantasmas esto merece un detallado análisis, ya que en muchos casos, se está a medio camino entre una situación onírica y una real. De allí una de las características principales de lo fantasmático señalado al principio de este capítulo: su condición fronteriza, su capacidad para habitar ambos lugares.

En *El resplandor* hay varios ejemplos: por un lado están las conversaciones que Jack mantiene con el barman en el salón del gigantesco hotel. Ese mismo espacio está, por momentos, lleno de personas y en otras ocasiones, vacío, producto de, por un lado, la presencia fantasmática del lugar y por otra, de la propia psique del protagonista. Kubrick lo

supo representar en la simultaneidad de planos que a veces lo muestran rodeado de gente para, al plano siguiente, enseñarlo solo, hablándole a la nada (fig. 11). En ese espacio, uno de los tantos que hay en el hotel y que se trabajaron acertadamente, conoce al cuidador anterior del hotel, muerto tiempo atrás. El diálogo tiene lugar en los aseos, un espacio de tránsito que simultáneamente es un lugar de intimidad. La comprobación de que su interlocutor está muerto es lo que lleva a Torrance a cuestionarse si todo eso es real o producto tan solo de su imaginación. Algo parecido acontece en el episodio de la habitación 237, donde encuentra una joven hermosa y totalmente desnuda en la bañera. Comienza a tocarla y besarla apasionadamente y de un momento a otro, descubre a través del espejo que se trata de un ser deforme, una anciana con la piel pútrida. La brusca mutación entre la joven y la vieja lo hace cuestionarse sobre la fidelidad de los acontecimientos, y genera lo mismo en los espectadores. Los corredores donde Dany pasea incesantemente en un juego laberíntico y se enfrenta a las gemelas contribuyen a este planteo. Todo permanece bajo un velo de incertidumbre, donde nada es completamente real ni completamente imaginario.

La aparición del elemento no-real, el fantasma, supone un cuestionamiento del universo que el personaje conoce como real, porque si sus límites se han franqueado, existe la amenaza del desplazamiento. Cuando el sujeto se ve invadido en su espacio por elementos foráneos (niñas asesinadas, conserjes muertos, jóvenes que devienen viejas) encuentra pocas alternativas y una de ellas es la locura, tal como le sucede al protagonista de *El resplandor*. La otra es la huida de ese espacio, el regreso al universo natural, conocido y delimitado, como sucede con su esposa e hijo. El franqueamiento de los límites del espacio termina siendo, quizás, el aspecto más importante, pues supone un choque con otros elementos externos.

En *El resplandor*, el accionar de los personajes y por lo tanto, la acción en sí misma, está condicionada por el lugar. Es el topos lo que desencadena la serie de sucesivos ataques que terminarán con la demencia del protagonista y la tragedia de los otros personajes. Este aspecto, claramente trabajado por Kubrick en la puesta en escena, se revela en los constantes apuntes que se hace a lo espacial, no solo desde la técnica fílmica sino también desde lo narrativo y lo simbólico[36]. La presencia casi constante del laberinto que

[36] Juli Kearns (2012) elaboró, mediante la realización de los planos del hotel, la hipótesis de que Kubrik transformó a través de la puesta en escena los espacios reales para generar la confusión que vive Jack Torrance en el lugar.

hay en el patio del hotel, la réplica en miniatura que hay en el salón, la focalización de los espacios comunes (salones, lobby, cocina, baños), encuadrados en planos abiertos que pretenden mostrar la inmensidad del lugar en oposición a la pequeñez e indefensión de los personajes, los travelling continuos por los corredores, las diminutas habitaciones personales donde viven los protagonistas, las olas de sangre invadiendo uno de los pasillos en un gesto por demás simbólico, la persecución al final de la película en el laberinto del patio. Todo apunta a significar desde el espacio, en relación con lo que sucede a Jack Torrance y su familia.

Fig. 11. *El resplandor*

4.4 El espacio como fantasma

Argentino Vargas espera de pie en el hall del Teatro San Martín que alguien lo recoja y lo acompañe al décimo piso donde se proyecta una película en la cual es protagonista. Su mirada atenta escudriña el tráfico del centro bonaerense, tras una puerta-ventana que al mismo tiempo lo aleja, lo excluye, como la mercancía de un escaparate. Con ese comienzo lento *Fantasma* (*Phantom,* Lisandro Alonso, 2006) continúa de forma inversa el trabajo de su director sobre el espacio iniciado en películas anteriores como *La libertad* (2001) y *Los muertos* (2004) y que continuará en otras como *Liverpool* (2008) y *Jauja* (2014). Ya no es el lugar abierto el protagonista por el cual deambulan los (otros) personajes sino la ciudad caótica, anónima, encerrada en sus propios límites. Particularmente, el mítico Teatro San Martín, sede histórica del cine independiente y de autor en la capital argentina. En ese espacio cerrado que deviene un microcosmos, los personajes prolongan su existencia fantasmática, que iniciada ya en las películas anteriores,

adquiere aquí un carácter especial dado el extrañamiento y el desencuentro. Los protagonistas son hombres provenientes del interior profundo argentino, de la selva, los ríos y los campos abiertos que se encuentran de pronto en el bullicio y el caos de esa ciudad monstruosa.

Fantasma no puede entenderse sin tener en cuenta las dos películas anteriores, ya que según el propio director es una suerte de *featurette* (60 minutos) que sirve de secuela o cierre para esa serie comenzada con *La libertad* en el 2001. El propio Argentino se detiene a observar el cartel que promociona el estreno de *Los muertos* con una imagen suya, en un juego de niveles que a modo de espejos, se miran a sí mismos. Cuando por fin se proyecta la película, luego de una larga espera, Argentino es el único espectador junto a dos trabajadores del teatro (fig. 12). La ironía de Alonso sobre su propio cine, su proyección y su recepción se sitúa en el frente temático y reafirma la intención metadiscursiva de cuestionar lo que se entiende como *cine*.

Por un lado, hay una crítica expresa a las grandes producciones y cierto tipo de cine industrial, que en el caso de Alonso se asocia a ese mentado *Thirth Cinema*, aquel que en palabras de Susan Hayward (2013) es específicamente politizado, cuestionador, producto de esferas económicas adyacentes y sobre todo, portador de un discurso propio sobre lo cinematográfico. En la introducción, cité un concepto que maneja Roman Gubern (2007) cuando habla de cine *centrífugo*, es decir, el que se aleja del centro y se plantea desde la periferia y que también sería adecuado para este caso. Por otro lado, dicha crítica es en el cine de Alonso una sesgada reprobación a modelos estandarizados que imperan, incluso, en producciones de su propio país y que recuerdan esa forma solapada de "imperialismo" de la que hablaba E. Said (1994). *Fantasma* es en tanto película, una experimentación cuestionadora acerca de la muerte de cierto tipo de cine, pero sobre todo, acerca de determinada manera de *hacer* cine. Y aquí se ligan cuestiones que han sido mencionadas a lo largo de todo el trabajo, como la relación entre lo cinematográfico y lo cultural. ¿De qué manera una cosa interfiere en la otra? La configuración cinematográfica previa es un aspecto condicionante para entender el desarrollo de una película. Allí entran en juego asuntos de estética, economía, política, que supeditan lo narrativo, lo técnico, lo comercial y también lo receptivo (Harbord, 2002). Por eso la escena de Argentino mirando su propia película en soledad es tan coherente con este planteo.

Fig. 12. *Fantasma*

Precisamente el espacio de ese cine-teatro es el escenario sobre el que deambulan los fantasmas de estos sujetos vivos sin encontrarse, sin dialogar, sin pertenecer. La elección del Teatro San Martín, icono porteño de un tipo de cine autoral opuesto a los complejos industriales, no resulta casual. De ese modo, los cuerpos también inscriben como elementos que dicen por sí mismos, capaces de crear una suerte de coreografía que repite los mismos movimientos una y otra vez, captados por una cámara que se sitúa a cierta distancia y se acerca mediante travelling muy lentamente sin llegar jamás a posicionarse sobre ellos, a invadir su espacio personal. Hay muy poco diálogo pero en cambio, el sonido (a cargo de Catriel Vildosola) cobra una importancia destacable: en sus películas anteriores es el de la naturaleza invadiendo el campo visual en el que vemos a los protagonistas; en *Fantasma* es el de la ciudad que circunda ese espacio anodino por el que se mueven. Para eso se grabaron los sonidos propios del lugar (teléfonos, ascensores, alarmas, bocinas) y se montaron con un nivel anormal, separado de la imagen, lo que contribuye a la extrañeza de la película en general y del lugar en particular, posibilitando que el fuera de campo sea un elemento destacado de esa atmósfera vinculada a lo fantasmático. El propio Alonso manifestó varias veces la importancia que concede a los espacios:

> Mis películas no surgen del interés que me haya provocado algún elemento de esta o aquella película. Surgen de la zona donde quiero filmar. Y de qué tipo de vidas generan esos lugares. Para mí los lugares son casi tan protagonistas de mis películas como las personas. Las películas salen del deseo de filmar en un lugar específico.[37]

[37] En Pérez, 2004.

Si en su películas anteriores el escenario era la selva o la pampa, en *Fantasma* lo es el encierro de un edificio en el centro de Buenos Aires, que funciona también como espacio del más allá donde deambulan solitarios los fantasmas. Una acción que repiten constantemente los personajes es utilizar el ascensor, en un continuo bajar y subir que recuerda a esa oposición de los lugares planteada por Bal, a un movimiento constante entre el ascender y el descender. Por otra parte, la filmografía completa de Alonso se inscribe en ese cine "cartográfico" vinculado a la percepción del espacio que se narra desde la vivencia y que determina gran parte de la producción cinematográfica latinoamericana actual (Delgado y Pinto, 2014). Desde los años dos mil, el cine latinoamericano pareciera conceder al espacio un papel más íntimo que funciona como reflejo de los personajes y es transformado por estos, a través de lo que Aguilar (2010) llama *accidentes* e *indicios*, formas de acceder a lo real a través de la precariedad de la puesta en escena. Esa artificialidad de lo fílmico funciona también como clave para separar lo cotidiano de lo planificado y representa además una manera personal y actual de concebir lo cinematográfico. *Fantasma* se estructuró con un guión de cinco páginas y gran improvisación de los actores que eran seguidos por la cámara en su movimiento dentro del espacio. De esa forma, el cine deviene una entidad muerta, un ser espectral que agoniza ante las nuevas tecnologías, que puede ser transformado en su condición más natural[38]. La película se inicia con una larga toma en negro, una imagen simbólica que apunta hacia lo muerto, hacia lo vacío y lo agónico. Dice Alonso al respecto:

> Esta película me la tomé como un espacio para probar algunas cosas, para experimentar un poco con la luz y el sonido, para retratar un espacio. Y además como modo de agradecer a Misael y Argentino que hicieran esas películas conmigo y cerrar un ciclo. Es un film sobre lo que sucede con cierto tipo de cine. Lo que no puedo ver es un fantasma; por eso ese título. Me parece que la exhibición de cierto tipo de cine se está perdiendo. Esa pantalla en negro es una ironía. Es una pantalla de luto. Cierto cine se muere[39].

El Teatro San Martín en tanto lugar se convierte en una suerte de cementerio y los personajes en fantasmas que deambulan por él, sin encontrarse y sin poder comunicar a los

[38] Las relaciones con A. Weerasetakhul (a quien Alonso reconoce como una de sus grandes influencias) son evidentes: ambos trabajan profusamente sobre lo prefílmico, inscriben las tradiciones de lo cinematográfico dentro de lo narrativo, fusionan una postura personal sobre los aspectos técnicos con la historia y logran atmósferas de extraña naturaleza cargadas de múltiples significados, imposibles de abordar en este trabajo.
[39] En Sabat, 2006.

demás sus propias obsesiones. El encerramiento en ese espacio implica un enfrentamiento con ellos mismos: de allí que Argentino Vargas se detenga frente al cartel de *Los muertos* donde está retratado o que Misael Saavedra (protagonista de *La libertad*) se mire continuamente en los espejos que va encontrando en las habitaciones (fig. 12). Ellos son otro tipo de fantasma, uno relacionado a la propuesta de J. Rancière (2013) cuando habla del devenir-inhumano del sujeto que en este caso se convierte en un devenir-fantasmático de los personajes. En ellos la vida convive con la muerte, y ocurre de forma natural, porque una cosa se imbrica necesariamente con la otra aunque esté dividida por los espacios: mientras la vida está afuera, en el rumor de la ciudad despierta, allí dentro es todo silencio y soledad.

CAPÍTULO V
PARA QUÉ HACERSE VISIBLE

5.1 Las motivaciones del fantasma

"Hay algo que quieres que yo haga ¿no?", le dice la Sole (Lola Dueñas) de *Volver* (Pedro Almodóvar, 2006) a su madre-fantasma (Carmen Maura) mientras le corta el pelo (fig. 13). "Me refiero a si hay algo que no pudiste hacer en vida y no te deja descansar tranquila". Esa idea, tomada con el humor y la parodia que caracteriza a Almodóvar, viene a reflejar un tópico que ya planteaban los griegos: el fantasma se aparece para terminar aquello que ha dejado pendiente en vida y que no lo deja descansar en paz, y por lo tanto, desprenderse del mundo de los vivos. El título de la película, hipertexto del tango de Gardel y Le Pera, plantea esa idea del retorno fantasmático (que los franceses designan con el término *revenant*) y que en la narración funciona de corolario para una cadena de tópicos frecuentes en el cine del manchego, como la figura femenina, emparentada a la maternidad y lo doméstico, la memoria y el pasado, los guiños a cierto cine de los años 50 y 60, los rituales propios de ciertas microsociedades. Es además, una manera de trabajar desde lo fílmico cierta naturalidad en el contacto de vivos y muertos presentes en la España profunda, que el propio Almodóvar explicitó:

> *Volver*, además de hablar de las complicadísimas relaciones entre madres e hijas, además de mostrar ese puente geográfico que se crea entre las ciudades y los pueblos, habla de la cultura de la muerte, de esa cultura que está muy arraigada en pueblos como donde yo nací y donde viví los primeros ocho años de mi vida. Yo, por ejemplo, viví con el fantasma de mi abuelo... Yo no me lo creía, pero mis hermanas sí. (…) Vivir con fantasmas era algo cotidiano en mi infancia. La muerte era algo cotidiano, social, algo que se compartía. El dolor estaba dentro de las personas, pero fuera, en las casas, en los cementerios, lo que había era otra cosa, un rito social tan festivo como una boda o un bautizo. Se convivía con la muerte sin miedo.[40]

[40] En Fernández Santos, 2005.

Esto explica en parte, la naturalidad con la que en definitiva las protagonistas enfrentan la aparición de la madre-fantasma: en el caso de la tía Paula (Chus Lampreave) que convive con ella, no hay sorpresa y su retorno es aceptado sin cuestionamientos; en el de Lola, el miedo del primer encuentro (cuando la ve bajar una escalera en la antigua casa familiar), deviene enseguida aceptación; en el de Raimunda (Cruz) se trata de enojo y pena por el enfrentamiento de un pasado doloroso que se transforma luego en reconciliación.

Ese ideal expresado por Lola es muy antiguo y se presenta con mayores o menores variaciones en distintas culturas. No obstante, hay un elemento común a todas ellas: el fantasma se aparece para cumplir un deber. Teniendo en cuenta esto, cabe preguntarse qué lo motiva a aparecerse en el mundo de los vivos. Este asunto es complejísimo entre otras cosas, porque interpela la propia necesidad de saber cuál es el motivo. Si realmente es importante o no conocerlo es discutible, pero en la medida en que el cine maneja este aspecto una y otra vez, como justificación racional para presentar lo fantasmático, me parece pertinente tratarlo sucintamente aquí.

Fig. 13. *Volver*

Ya lo antiguos griegos tenían una lista de motivos sobre las apariciones de fantasmas. Richard Buxton (2014) distingue cinco: 1. El fantasma se aparece porque su cadáver no ha sido enterrado o se trata de un suicida (*ataphoi*). 2. Murió de forma violenta y regresa para vengarse (*biaiothanatoi*). 3. Murió insatisfecho o prematuramente (*aoroi*). 4. Regresa en medio de una celebración (festival) que funciona como portal y comunión entre vivos y muertos. 5. Regresa para hacer una advertencia.

En *Volver* el fantasma de Irene es en verdad el de una persona viva que ha estado escondida en un pequeño pueblo manchego debido a que se supuso su muerte en un

incendio[41]. Entendiendo que lo fantasmático es una existencia por sobre todas las cosas, tenemos casos en que los vivos devienen fantasmas sin llegar a morir, ya sea por sus comportamientos, por sus acciones, por su desidia o su concepción de la vida. No es la muerte la que lo convierte en un fantasma sino su presencia en el mundo, su comportamiento con los otros, su posición frente a los demás. Todo eso le confiere un status de extrañeza, la misma que los vivos experimentan cuando enfrentan a un fantasma transparente o a una sombra que se mueve en el aire. En una de las últimas secuencias, Raimunda dialoga con ella en busca de explicaciones (fig. 13). Lo primero que hace es dilucidar su existencia fantasmática. "¿No eres un fantasma, verdad? ¿No estás muerta?", le pregunta. La respuesta negativa de la madre tiene enseguida una cota, que vuelve sobre la importancia de que el fantasma regrese a solucionar los errores del pasado. Dice: "Si me hubiera muerto, habría vuelto para pedirte perdón por no haberme dado cuenta de lo que te pasó". En ese momento los espectadores obtenemos una explicación de su ausencia, de los hechos que condujeron a esa situación, a la vez que la madre-fantasma se configura a sí misma como tal, sin necesidad de estar muerta realmente:

> Estaba ciega. Me enteré el mismo día del incendio. No podía con los cuernos. La tarde del incendio, tú llamaste y hablaste con la tía. Como siempre no te dignaste a preguntar por mí y yo me enfadé mucho y le dije a la tía que eras una descastada. Y como seguía echando pestes, la tía salió en tu defensa. Me lo contó todo: que tu padre había abusado de ti, que te quedaste embarazada y que Paula es tu hija y es tu hermana. Yo no me lo podía creer. Cómo pudo ocurrir semejante monstruosidad delante de mis ojos sin que yo me diera cuenta. Entonces lo entendí todo. Entendí tu silencio y tu distanciamiento. (…) Cuando me enteré, no sabes cómo me puse. Fui a la casilla dispuesta a arrancarle los ojos y me lo encontré durmiendo la siesta con la madre de Agustina. Ellos no me vieron. Prendí fuego a la casilla. Era un día de viento y en poco tiempo las llamas lo devoraron todo. (…) Después anduve perdida por el campo unos cuantos días, escondida como un animal. Yo pensaba entregarme, pero antes me pasé por donde la Paula, para verle y la encontré tan mal. Ella, cuando me vio, no se extrañó lo más mínimo. Yo venía del pasado, que era donde ella vivía y me recibió como si acabara de salir por la puerta.

El discurso anecdótico (muy frecuente en las películas de Almodóvar) es un intertexto claro de la tragedia griega y el mito de Edipo y funciona como una suerte de

[41] En su película anterior *La mala educación* (2004), el tema aparecía de forma alternativa, a través de un sujeto vivo que asume la personalidad de uno muerto y ya se anunciaba la presencia de una "abuela fantasma" interpretada por Maura.

catábasis, donde se purifican los errores del pasado, que como la propia madre-fantasma expresa, es donde vivió todo ese tiempo. Se mencionó en este trabajo la vinculación entre lo fantasmático y la memoria histórica como tema predilecto de cierto cine contemporáneo, en el que destaca el caso español[42]. Dice J. Colmeiro (2011: 33) al respecto:

> Los fantasmas, como una encarnación del pasado en el presente, desestabilizan las nociones aceptadas de historia, realidad y de uno mismo, así como los claros límites que los definen. Su existencia dudosa de estar aquí, pero no estar aquí, entre la vida y la muerte, desdibuja la división binaria de nuestra percepción de la realidad.

La anulación de un tiempo presente y consciente por parte de la senil tía Paula configura su existencia fantasmática y desde entonces, su misteriosa visión responde en ese pueblo supersticioso al de un fantasma. J. Derrida (1995) planteaba que la presencia del fantasma supone un dislocamiento del tiempo del cual es causa y consecuencia, una no-contemporaneidad del presente consigo mismo que prohíbe clausurar lo pasado y que se vincula también con el futuro. Lo estético del film se construye también desde este punto, construyendo una oposición entre el pueblo desierto y oscuro, detenido en el tiempo, con sus mujeres vestidas de completo luto, y la ciudad iluminada y festiva, sus habitantes modernos de atuendos coloridos y rostros sonrientes, como expresó el propio Almodóvar (Fernández Santos, 2005).

En otros casos también trabajados aquí, el regreso y permanencia del fantasma se explica por el deseo de proteger a los familiares o amigos, como ocurre en *Tio Boonme que recuerda sus vidas pasadas*, en la cual los fantasmas se hacen presente para acompañar a ese hombre que está muriendo, o en el héroe posmoderno de *Ghost, más allá del amor* que procura de mil formas diferentes proteger a su amada Demmi Moore.

5.2 Lo fantasmático mediado

[42] Vicente Benet (2012: 413) apunta acertadamente, "la irrupción de lo fantástico a la hora de tratar la experiencia del pasado" es algo recurrente en el cine. "Espectros, fantasmas y monstruos han resultado funcionales tradicionalmente para hablar de la historia y de la memoria como trauma". Es un planteo similar al *acting out* de Dominick LaCapra (2005: 108), es decir, "el acoso de los aparecidos y la experiencia de volver a vivir el pasado con toda su demoledora intensidad".

La visión de un fantasma es, para muchas tradiciones retomadas por el cine, una especie de castigo. Esta idea existe desde la Antigüedad y ya aparece en testimonios y documentos de los griegos, los romanos, los egipcios y los mesopotámicos. Se continúa a lo largo de la Edad Media y la Modernidad y llega hasta nuestros días (Aguirre Castro, 2014). Enfrentar a un fantasma supone encarar lo desconocido, algo antinatural, vedado al contacto cotidiano de los hombres. Los malasios clasifican a los *hantu* según su accionar, entre los que se encuentran aquellos que obran con maldad de aquellos que no hacen daño[43]. Los japoneses distinguen entre los *yurei*[44] a aquellos que conservan un elevado sentimiento de odio y regresan para vengarse (a los que llaman *onryo* o *funayürei*), de los que tienen un problema en su transición al otro mundo, ya que para que esto suceda, el espíritu debe estar calmado y en paz (*jobutsu*), y por eso regresan a culminar lo que dejaron pendiente en vida. Además distinguen un fenómeno muy interesante, el de los *ikiryo*, vivos que se convierten en fantasmas mediante desdoblamiento, habitualmente causado por odio, celos, avaricia o desesperación. En la concepción nipona, el avistamiento de un fantasma siempre termina en tragedia, dado lo antinatural del proceso, lo transformador que resulta para el sujeto vivo. Esto aparece reiteradamente en el cine, en casos en que los personajes

[43] *Hantu Air* (espíritus del agua) viven en grandes extensiones de agua, como ríos o lagos. Se dice que algunos corresponden a los fantasmas de personas que murieron ahogadas pero generalmente son espíritus independientes. Si se muestran ante humanos, es usualmente en forma de tronco flotante. Pueden ser peligrosos, llegando a ahogar o devorar a algunas personas. *Hantu laut* (espíritus marinos) son espíritus animistas del agua que asisten a los pescadores y a los marineros. Hasta la década de 1960, los malayos en Trengganu solían presentar respeto regularmente a los espíritus del mar por medio de la ceremonia de *puja pantai* o *puja laut*. *Hantu galah* (fantasmas poste) son fantasmas muy altos y delgados que se encuentran entre los árboles y el bambú. Para hacerlos desaparecer, una persona simplemente toma un palo o una rama y la quiebra. Normalmente se trata de un ente femenino. *Hantu kopek* (fantasma pezón) aparecen en forma de una mujer muy anciana con senos pendulantes. *Jembalang tanah* son demonios terrestres, que pueden actuar peligrosamente si no son apaciguados con los rituales apropiados. *Jenglot* son criaturas vampíricas con el aspecto de una pequeña muñeca que aparentemente son halladas en la jungla. Usualmente se trata de entes femeninos. Se dice que se alimentan de sangre humana o animal. Se han examinado algunas de estas muñecas en colecciones privadas, revelando el trabajo de excelentes taxidermistas que unieron partes de pequeños monos y peces. *Orang minyak* (hombre grasiento) es un hombre maldito que viola mujeres por la noche. Como está cubierto de aceite es muy difícil de agarrar. *Pocong* o *hantu bungkus* (fantasma envuelto) son cadáveres no muertos amortajados con una mortaja blanca. Cuando una persona es enterrada la mortaja se supone no debe estar atada. Si queda atada por la parte de arriba, la persona se convierte en un pocong. Se alimentan de sangre de bebés (Bane, 2012)

[44] Además distinguen entre *Onryō*: son fantasmas vengativos que vuelven del purgatorio por un mal hecho a ellos durante su vida; *Ubume*: es el fantasma de una madre que murió durante el parto, o murió dejando niños pequeños, suelen regresar para cuidar de sus hijos y a menudo les traen dulces; *Goryō*: fantasmas vengativos de la clase aristocrática, en especial aquellos que fueron martirizados; Funayūrei: son los fantasmas de los que fallecieron en el mar; *Zashiki-warashi*: fantasmas de niños, más traviesos que peligrosos; Fantasmas *guerreros* de las guerras Genpei que cayeron en batalla, suelen aparecer casi exclusivamente en el teatro Nō; Fantasmas *seductores*: un hombre o una mujer que inicia un romance con un humano vivo (Davisson, 2015).

que se enfrentan a un fantasma sucumben a la tragedia, enloqueciendo o muriendo, que suelen ser las formas más repetidas. En ciertas ocasiones, los fantasmas son los que provocan esa situación y pretenden que su odio y afán por perjudicar a los vivos sea realizado por el propio sujeto, como ocurre con los consejos que recibe Jack Torrance en *El resplandor* de parte del cuidador anterior o en los mensajes que la red fantasmática produce en los personajes de *Pulse*.

De allí que para muchas culturas exista una figura especialmente capacitada para esa comunicación (sacerdote, chamán, monje, médium, espiritista, exorcista). Esto se mantiene hasta la actualidad y es un tópico frecuente en el cine, especialmente en la figura del médium que entabla contacto con los espíritus para conocer más sobre su propia realidad[45]. Ver un fantasma resulta una revelación, una especie de nuevo conocimiento, un contacto con otro espacio que no es el mundano y que confiere a quien lo ve, un privilegio único. Como ha observado Mircea Eliade (1982: 86), para ciertas sociedades aborígenes el contacto con los espíritus (mediante el Chamán) posibilita un conocimiento superior de la realidad, que muchas veces funciona como alerta sobre futuras tragedias o como aviso de próximos triunfos. Puede verse en films de temática variada, donde el médium es visto desde una perspectiva más humana y benévola que puede virar entre lo cómico y lo sensible, como sucede con la Whoopi Goldberg de *Ghost, más allá del amor*. En este caso, se trata de una farsante que, de manera inexplicable, un buen día puede oír la voz de Sam. Ya mencionamos que está imposibilitada de ver su corporeidad, lo que no impide que él pueda encarnarse en ella, momento que ocurre hacia el final de la película. En esa secuencia, la configuración de lo fantasmático separada e independiente de la médium durante todo el film, se vuelve un solo elemento que suprime el cuerpo de la mujer y lo suplanta por el del fantasma-hombre (fig. 14).

[45] Aparece también en *Rashomon* (Kurosawa, 1950), en películas de terror como *Polteirgeist: fenómenos extraños* (Hooper, 1982) o *El conjuro* (Wan, 2013 y 2016), en otras donde el médium es un representante de la vida después de la muerte, como el protagonista de *Nuestro hogar* (de Assis, 2010), o uno que vive atormentado por la capacidad suprahumana de contactarse con los muertos, como le ocurre al niño de *El sexto sentido* (Shyamalan, 1999), al Matt Damon de *Más allá de la vida* (Eastwood, 2010) o ser incluso parodiado, como en *Magia a la luz de la luna* (Allen, 2014).

Fig. 14. *Ghost, más allá del amor*

El cine pareciera preferir los personajes femeninos para estos roles, más cercanos a cierta sensibilidad especial que los vuelve capaces de contactar con los fantasmas. En *El orfanato* la médium es interpretada por Geraldine Chaplin, que confirma el extrañamiento del que son víctimas. Acompañada de un completo sistema de cámaras y micrófonos, lo que los espectadores vemos de ella son las filmaciones que hacen las cámaras distribuidas por toda la casa. A través de esas grabaciones comprobamos que ha entrado en contacto con los fantasmas infantiles que habitan el lugar pero solo ella puede verlos. Los otros personajes y los espectadores recibimos únicamente las imágenes de sus movimientos y diálogos con entes invisibles. Ella misma explica por qué puede ver lo que los otros no: "Las personas más cercanas a la muerte somos más receptivas a estos mensajes". De allí su función dentro de la historia: en tanto canal entre lo fantasmático y lo vivo, ella llega para aconsejar, advertir e informar sobre las razones por las cuales los fantasmas se hacen presentes. En *Los otros* la pequeña Anne anticipa la presencia de una anciana que ronda por la casa y que puede comunicarse con ella. En el desenlace de la película entendemos que se trata de una médium contratada por los nuevos dueños de la mansión para dilucidar qué sucede realmente. En una recordada escena, Grace ingresa al dormitorio de su hija, donde dejó a la pequeña jugando con su vestido de bautismo, y descubre que quien está allí es la anciana. Otra vez la médium se convierte en un canal a través del cual se suprimen los cuerpos y devienen uno solo, capaz de aunar esos dos espacios y esos dos tiempos a través de los cuales se mueve el fantasma pero que están impedidos a los vivos. En estos casos, solo la figura del médium es capaz de interpretar cabalmente por qué se aparece el fantasma y cuáles son sus objetivos en el mundo de los vivos. Esta explicación racionaliza su

presencia y en la mayoría de los casos, suele funcionar como catalizador para una posible solución en beneficio de los vivos.

5.3 Insatisfacciones fantasmáticas

Los motivos que manejaban los griegos nos permiten hacer una clasificación propia para aquellos fantasmas que regresan porque no se sienten satisfechos, porque no pudieron acabar en vida una situación que los acomplejaba o incluso, porque el final de sus vidas no fue el deseado, como le ocurre al Sam de *Ghost, más allá del amor* que reniega de ascender al Paraíso porque considera que debe vengar su asesinato. Ese motivo explica la tan mentada idea de que los fantasmas son almas que penan en el mundo de los vivos porque algo inacabado en vida les impide ingresar tranquilamente al más allá. La médium farsante que contacta a Sam da esta explicación como si se tratara de un discurso armado, escuchado y repetido hasta el cansancio: "[Sam] ha quedado atrapado, está entre dos mundos. A veces ocurre que el espíritu es arrancado tan deprisa que el ente sigue sintiendo que le queda trabajo por hacer aquí". La médium de *El orfanato* explica algo parecido: "Cuando algo muy terrible ocurre en un lugar, a veces queda una huella, una herida que sirve de nudo entre dos líneas de tiempo; es como un eco que se repite una y otra vez esperando ser escuchado o como la marca de un pellizco que impide una caricia de alivio". En cualquier caso, las explicaciones dadas por esos personajes aparentemente capacitados funcionan para que la narración se desenvuelva con dinamismo, y otorgue cierta racionalidad pseudocientífica a asuntos naturalmente fantásticos, producto de una de las tradiciones que intentan iluminar sobre el conocimiento del tema vistas en el primer capítulo. Pero ese discurso explicativo también colabora en tanto encarnación de lo fantasmático, con las acciones de los otros personajes. Es decir, su papel dentro de la narración fílmica funciona como un motivo más de la presencia fantasmática, ya que a través de su explicación o su agencia en el lugar, están cumpliendo con la representación de objetivos que en definitiva, se dirigen directamente a las insatisfacciones de los fantasmas.

Una de ellas suele estar vinculada al enterramiento de los cuerpos (tema que también heredamos de los griegos) de la cual *El orfanato* es un buen ejemplo. La tranquilidad de los fantasmas no se salda hasta que Laura descubre, primero los restos de

los niños asesinados y luego, los de su hijo. El avistamiento del primer fantasma que encuentra (el del niño disfrazado y desfigurado) funciona como aviso sobre esa situación pendiente que ella debe resolver. Por ese motivo, desde su aparición, el fantasma del niño muerto décadas atrás se confunde y ocupa el lugar del hijo desaparecido. Por ese motivo también, el final de la película es un juego que trastoca a uno y otro cuando por fin Laura encuentra el cadáver de su pequeño, ataviado con el mismo atuendo.

En relación al tema del enterramiento, el suicidio y la insatisfacción de la muerte propia, aparece el desconformismo que se vuelve negación, desconocimiento de su propia existencia fantasmal, como les ocurre a los protagonistas de *Los otros*. Si bien existen indicios durante toda la película (referencias al "día terrible" en que la madre se enfureció, comentarios sobre los dichos bíblicos de la vida después de la muerte, reproducciones de un imaginario colectivo sobre los fantasmas, ocultamiento de ciertos datos de parte de los sirvientes) recién hacia el final, en la sesión de espiritismo que preside la anciana ciega (paradoja simbólica ya que es quien puede ver más allá), los espectadores descubrimos que Grace ha asesinado a sus hijos con una almohada y luego se ha disparado, ante el horror de la invasión nazi. Esta configuración de la narración cuyo dato principal se revela recién hacia el final (estrategia que gusta mucho a Amenábar y que recuerda, por otra parte, al cine de M. N. Shyamalan) sirve para plantear el escenario de la historia en torno al imaginario de limbo, entendido como aquel espacio que no es ni una cosa ni otra, constituido como frontera, donde pueden convivir vivos y muertos. De allí la existencia de ambos en la casa, la niebla que se ha detenido sobre ella, la imposibilidad de avanzar más allá de los portones de rejas. En el limbo habitan las almas puras como las de Grace, una ferviente católica, o las de sus hijos que no recibieron el bautismo. Por eso, el marido que regresa de la guerra no puede permanecer allí: él ha matado y su insatisfacción lo obliga a abandonar la casa y su familia. Por otro lado, es el lugar al que regresan los sirvientes que ya trabajaron allí en vida, que conocen la casa como su espacio propio, que incluso murieron y fueron enterrados allí. No en vano la película se inicia con la llegada de estos tres personajes y hacia el final, cuando se comienza a descubrir la verdad, otra vez los tres se acercan a la casa en una caminata coreográfica y aterradora e indican a Grace cómo actuar frente a la revelación de su estado fantasmático. El regresar al lugar donde se vivió en plenitud es otro de los tópicos frecuentes en los imaginarios fantasmáticos (junto al de

permanecer en el lugar luego de la muerte) y representa en este caso uno de los motores que da ritmo a la narración, en tanto esos que regresan son los que portan el conocimiento del que carecen los otros.

5.4 Consejos de fantasmas

Otras veces la presencia de lo fantasmático funciona como consejo para el vivo. El caso de *Play it again, Sam* (H. Ross, 1972) es ejemplar. Allan Felix (Woody Allen) siente una enorme admiración por Humphrey Bogart, a quien considera el culmen de la masculinidad y el éxito con las mujeres de los que él carece. La película se inicia con la inclusión de la última escena de *Casablanca* (M. Curtiz, 1942), en una intertextualidad directa que confunde al espectador y que se aclara recién con un PPP de Allan, fascinado cinéfilo que mira la pantalla del cine proyectando sus deseos reprimidos en el personaje de Bogart. Otra vez aparece el tema de la mirada que ya mencionamos en el capítulo tres y que será una de las obsesiones en la filmografía de Allen como constructo vinculante entre la ficción de la pantalla y la realidad de los personajes, muchas veces yuxtapuestas. No en vano, la traducción al español del título es *Sueños de un seductor*, ya que el protagonista solo puede ser exitoso con las mujeres en sus proyecciones diurnas, mientras que en la vida real es un fracaso. Otra vez nos enfrentamos a los sueños como canal por el cual se hace presente lo fantasmático, pero en este caso no se trata ya de un sueño real, es decir, ese estado de relajación que se consigue durmiendo, sino de un sueño en la vigilia, mientras el sujeto lleva adelante sus actividades cotidianas. De allí que el fantasma de Bogart se le aparezca para enseñarle cómo actuar frente a Linda (Diane Keaton).

La primera aparición ocurre en su casa y Bogart surge en respuesta a una pregunta de Allan (“¿Cuál es el secreto?”), aunque ya había sido anticipado en innumerable cantidad de imágenes que adornan el piso del protagonista, donde su rostro se repite como una cadena que interpela al personaje pero también al espectador. De hecho, la visión que tenemos de él es el reflejo de un espejo sobre el que vira la cámara que antes focalizaba a Allan. Está sentado en un sillón entre las sombras al otro lado de la habitación, viste exactamente igual que en *Casablanca* (a lo largo de todo el film), fuma y habla con los mismos gestos y su postura representa el machismo y la misoginia relacionada a una forma

de masculinidad imperante en el Hollywood de los años 40, totalmente opuesta a la personalidad de Allan. El primer consejo que da es elocuente con esa postura: "Olvida todo eso de las relaciones anímicas. El mundo está lleno de mujeres, lo único que tienes que hacer es silbar". Su presencia fantasmática (que es recibida con total normalidad por parte del protagonista) se confirma cuando una vez acabado su discurso, un contraplano muestra el sillón vacío. Desde entonces aparecerá reiteradas veces pero siempre bajo la misma figuración y cumpliendo con el mismo rol: adoctrinar a Allan en la seducción con mujeres.

En este caso, el fantasma es una figura predefinida que responde a su configuración original actuando siempre del mismo modo, bajo un régimen de cita que lo extrapola de su espacio natural (*Casablanca*) y lo reposiciona en uno nuevo. Las referencias a la cita como tema aparecen de forma abrumante durante todo el film (carteles de las películas de Bogart, expresiones utilizadas por otros personajes en clásicos hollywoodenses como el que da título a la obra, caminatas por el museo Brooklyn, un cuadro en el salón en que se solo aparecen comillas, el final parodiado de *Casablanca*). Bogart en tanto fantasma representa aquí las obsesiones cinemáticas de Woody Allen emparentadas a cierta manera de hacer cine y las de Allan con respecto a cierto arquetipo cultural (el seductor, en este caso), en una combinación extraña que colaboró a cimentar su figura desde el binomio autor/personaje.

Fig. 15. *Play it again, Sam*

En esa intertextualidad constante, el protagonista emula gradualmente a Bogart pero no logra ser como él. En un plano secuencia donde se los ve a ambos a través de un espejo, Allan comienza a hablar, fumar y moverse como Bogart, la luz baja, el fantasma del otro desaparece y es sustituido por una hermosa mujer que se rinde a sus pies. Pero luego

aparece nuevamente la realidad, la cámara se retira ampliando el plano, la luz vuelve a encenderse y el mismo espejo muestra al verdadero Allan, tímido, patético y solitario.

Por otra parte, solo el protagonista puede verlo y dialogar con él en un proceso que pareciera ser inexistente para los otros. En una secuencia en la que intenta ligar con Linda, mantiene un diálogo alterno con ambos que ella parece siquiera notar (fig. 15). En esa misma secuencia, otro fantasma, el de su ex mujer, se aparece y dispara a Bogart, en un gesto de aniquilamiento de esa proyección psíquica, que sin embargo vuelve a surgir más tarde. Si Bogart representa los deseos reprimidos de Allan, Nancy (su ex mujer) encarna su inseguridad varonil y su patetismo con las relaciones. Entre esos dos polos se mueve el personaje, rememorando sus obstinaciones cinematográficas y enfrentando una realidad que se niega.

> *Play it again, Sam* is the first of many Allen films which consistently and deliberately merges the "fundamental things" of human romance with their idealized representations on movie screens, the film depicting simultaneously Allan Felix´s self-liberation from the *Casablanca* mythos and his continuing obsession with it. (…) There are Woody Allen films in wich human love is affirmed as real and redemptive (…) but his most substancial films more typically depict the human erotic tropism as being irremediably inbred with media-inspired illusions (Bailey, 2001: 26).

Hacia el final de la película el propio fantasma deja explícita su función que ha acabado una vez aclarada la relación con Linda. La escena es la misma que el desenlace de *Casablanca*: están en la pista de aterrizaje del aeropuerto, una noche de niebla, Linda y su marido acaban de subirse al avión. El fantasma de Bogart lo felicita por dejar ir a la amada y aclara que ya no son necesarios sus consejos: "Bueno, creo que ya no me necesitarás, no hay nada que pueda enseñarte que tú ya no sepas". Su papel está cumplido: el sueño ha terminado. Si ese es un espacio propicio para la presencia de lo fantasmático, como hemos estado viendo a lo largo de todo el trabajo, en *Play it again, Sam* el sueño tiene un final, una suerte de solución a las obsesiones del personaje, que prescinde por fin de esas apariciones diurnas producidas por el cine. La película se cierra entonces con un saludo y un plano abierto donde se ve a Allan perderse entre la niebla, mientras suena *As time goes by*.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Pueden aventurarse en este estadio del trabajo varios resultados sobre las líneas expuestas. Uno de ellos sería afirmar que el fantasma ha sido visto en el cine como un elemento más de la narración fílmica y no como un motor genético sobre el que se estructura tanto la trama como la estética final del film. Este planteo propone sucintamente una visión que toma en cuenta sus caracteres constitutivos desde lo visual y desde lo narratológico pero que va más allá al abarcar todo un estado de configuración previa y de concepción sobre una figura tan enigmática y compleja como la del fantasma. Su análisis, como consecuencia de esto, no busca clasificar lo fantasmático como si se tratara de otra pieza en ese gigantesco puzle que constituye lo cinematográfico sino entenderlo como un punto clave en aquellos films en los que aparece.

Para llegar a eso fue necesario extraer previamente los caracteres constitutivos que configuran esa conceptualización y que entienden al fantasma como una figura preexistente que se amolda a las exigencias cinematográficas. Por otra parte, su elaboración dentro de los marcos de lo narrativo y de lo estético toma en cuenta ciertos imaginarios sobre su figura insertos en la cultura en la que se circunscribe y que son esenciales a la hora de garantizar una comunicación coherente y receptiva con el espectador. No obstante, hemos visto con algunos de los ejemplos citados, que la intertextualidad propia del cine contemporáneo permite que la figuración fantasmática de una cultura pueda inscribirse y dialogar con otra, como ocurre con la apropiación de los *yurei* japoneses en el cine de terror norteamericano.

En relación a esto, también se expuso aquí que los imaginarios pueden ser estáticos y arrastrar tradiciones que se continúan en el tiempo o ser dinámicos y variar según nuevas relecturas y concepciones sobre el tema. Esto ha permitido que en algunos casos lo fantasmático sea configurado cumpliendo con supuestos ampliamente extendidos en una cultura, lo que en parte posibilita un conocimiento previo de parte del espectador –cuyo horizonte de expectativas responde favorablemente a la propuesta–, como ocurrió con las taquilleras *Ghost, más allá del amor* y *El orfanato* o presente maneras distintas de tratar un

tema antiguo y profusamente trabajado que se erigen ya desde la hibridación de distintos puntos (*El tío Boonmee que recuerda sus vidas pasadas*), ya desde la parodia o el humor (*Volver*). Esto puede ser un puente sobre el que se construyen diversas formas de relacionar aspectos de la tradición o de los imaginarios propios con lo cinematográfico, posibilitando otra vez dos vías de recepción: el reconocimiento de lo propio puede o bien volverse anodino y fracasado o bien convertirse en un objeto de fascinación y sorpresa ante culturas diferentes. Nuevamente el caso de Weerasethakul es ejemplar: mientras sus películas no obtienen gran éxito en una Tailandia acostumbrada a historias fantásticas donde los fantasmas alcanzan distintas fisionomías e interactúan con los humanos, en Occidente gozan de amplio reconocimiento (O´Hara, 2010: 184; Bergstrom, 2015: 126).

Las distancias y cercanías entre ambos polos recorren una larga lista de films que va desde *Le Manoir du diable* de Meliès hasta *Finisterrae* (S. Caballero, 2010), cuya configuración visual del fantasma es la misma pero la función es distinta. Lo fantasmático posibilita estas diferencias en tanto no pierde de vista las condiciones innatas a su naturaleza y es un reglador que condiciona, subjetiva y determina aspectos tan disímiles como vastos. Más allá de la disparidad, las características propias que constituyen lo fantasmático reaparecen en todos los casos aquí trabajados. Quedan muchos ejemplos fuera que contribuirían a ilustrar la compleja diversidad del concepto pero que son inabarcables para un trabajo de esta extensión. Eso enlentecería el enfoque y exigiría afinar ciertos aspectos que aquí han sido apenas mencionados. Uno de ellos es la vinculación del término *fantasma* con otros conceptos similares: espíritu, ánima, alma, espectro. La sola existencia de esa pluralidad lingüística supone cierta diferencia entre los términos, que podría explicarse además por los orígenes y los contextos donde nacieron. Mientras los primeros tres refieren a cierto sonido (el de soplar) en su origen etimológico, el último se relaciona con la noción de imagen y el acto de mirar, observar. En ese sentido, este último tiene mayor intimidad con la concepción de fantasma aquí trabajada y con las fantasmagorías anteriores al cine que prepararon el terreno y que también han sido mencionadas muy brevemente en estas páginas. En todo caso, en nuestra cultura occidental contemporánea, estos términos comparten una sinonimia que permite trabajarlos en el mismo sentido sin entrar en detalles y ese ha sido mi propósito. Al mencionar uno u otro, el lector comprende

cuál es el significado atribuido y puede elaborar desde allí todas las relaciones paradigmáticas que supone cualquier término lingüístico.

Otro aspecto en el que no quise detenerme es la relación de lo fantasmático con el género fantástico, que hace ya décadas es campo de debate teórico y cuyas delimitaciones no terminan de quedar claras ni ser suficientes. Las discusiones en torno a lo fantástico son desde los planteos de T. Todorov (1970) cada vez más confusas y han demostrado la imposibilidad de definir un asunto tan complejo que hace aguas por todas partes. Tanto lo fantástico como lo cinematográfico nacen en la misma época, una determinada por el espacio que yace entre el fin de la religión y el comienzo del psicoanálisis (Fielder, 1983), lo que supondría una gama infinita de relaciones. Sin embargo, en este caso, lo fantasmático debiera pensarse desde las tradiciones expuestas en el primer capítulo, ya que no puede reducirse a lo meramente fantástico y por ende, carente de realidad, pues el enfoque cultural obliga a detenernos en aquellos casos en los que el fantasma es algo tan real como los vivos.

La elaboración de esta conceptualización en torno a la figura del fantasma intenta seguir una línea que por un lado confirma la heterogeneidad de su configuración a partir de diversos caracteres que condicionan su inclusión dentro de los marcos narrativos y estéticos que supone toda película y que por otro lado, asegura la existencia de esos caracteres como previos a lo cinematográfico. Las diversas figuraciones de lo fantasmático trabajadas y todas las otras que no aparecen aquí no son casuales ni arbitrarias sino que responden a un condicionamiento previo que por distintas vías se materializa en la imagen.

Esto supone, como intenté dejar claro sobre todo en los capítulos tres y cuatro, una reorganización de la puesta en escena, ya que el fantasma no puede entenderse como un simple personaje más, en tanto su presencia exige siempre una precisa configuración (visual o sonora), que lo diferencia de los otros al tiempo que lo identifica. De allí que las maneras de presentar esa aparición de lo fantasmático sean tan diversas y puedan viajar desde los efectos especiales hasta el autorreconocimiento discursivo, desde la sonoridad hasta la presencia metonímica, desde lo corporal hasta lo psíquico. Se trata siempre de dejar en claro que el fantasma es un ser único y que su presencia dentro de los marcos narrativos y visuales del film no es caprichosa sino que responde a un complejo sistema de planificación previa.

Algo parecido acontece con otras figuras similares, desarrolladas a partir de imaginarios culturales que persisten más allá del paso del tiempo, como el monstruo, el vampiro o el ángel. Todas ellas preconfiguran lo artístico pues existen en la sociedad previamente y su modelación está condicionada por convencionalismos y reglas. Pero además, todas ellas se emparentan, en mayor o menor medida, con la muerte y lo fantasmático. He tratado de ser especialmente cuidadoso con ello y de hecho, muchas películas fueron dejadas aparte para no confundir aspectos de su naturaleza en puntos donde una figura y la otra se mezclan. No obstante, algunos de los ejemplos trabajados aquí pueden entenderse como identificadores de esos otros seres, en algunos casos en paralelismo con lo angelical, en otros con lo monstruoso. Si pensamos en la configuración narrativa de Sam en *Ghost, más allá del amor* o en la esposa de Boonmee en la película de Weerasethakul no podemos sino vincular su presencia fantasmática con las funciones que en nuestro imaginario cultural llevan a cabo los ángeles de la guarda, aquellos que según creencias católicas, tienen la misión de proteger a los hombres en su vida terrenal (Klein, 2004). Sin embargo, no podemos obviar su caracterización como sujetos que se aparecen luego de la muerte para cuidar de sus seres queridos que aún permanecen en la tierra. En ese caso, el enfoque de este trabajo prefirió centrarse en las motivaciones que conducen a su accionar y no en nuevas categorizaciones que pudieran alcanzar en tanto figuras. Un punto que me hizo no enlazar ambas ideas es que tanto Sam como la esposa de Boonmee fueron personas vivas en un pasado inmediato (en el primer caso incluso presenciamos su muerte) mientras que los ángeles son figuras místicas cuya existencia no puede equipararse a la de un humano.

De igual modo, el monstruo es otra figura ampliamente analizada desde diversos terrenos al que aludí brevemente en el capítulo tres cuando mencioné la caracterización monstruosa del niño-fantasma en *El orfanato*. Lo monstruoso implica también un hacerse presente, un mostrar (de allí la etimología del término) pero se vincula con aspectos de diversa índole: morfológicos, culturales, históricos. Siguiendo los planteos de Foucault (2007), Kapler (2004) o Sara Martín (2002), un monstruo es un ser que excede la norma de lo ordinario, que se diferencia del resto ya sea por su deformación física o moral y que pone en cuestión el orden establecido del mundo, que la teratología ha estudiado en detalle desde el siglo XVII. En diversidad de películas, sobre todo en el género terror, lo fantasmático y

lo monstruoso van de la mano pero eso no supone un matrimonio existente para todos los casos, ya que como vimos, muchos otros ejemplos de los aquí trabajados no presentan fantasmas deformes. Sí es cierto que ambas figuras comparten la capacidad de problematizar lo conocido para aquel que los enfrenta a través de un cuestionamiento sobre el mundo y sobre su propia vida. De allí el carácter de extrañamiento común a ambos. Como ya se ha planteado anteriormente, si el fantasma existe en tanto existe para otro, su presencia implica siempre una acción, aún en los casos en que no lleva a cabo ningún acto más que el de hacerse visible, pero dado la extrañeza de su condición, ese aparecerse conlleva siempre una reacción en el sujeto vivo. Aun cuando el fantasma no tiene un propósito explícito, provoca algo en aquel a quien se aparece.

Sus motivaciones son otro de los puntos que me interesaba discutir en este trabajo, por un lado porque responden a imaginarios ampliamente difundidos que intentan justificar la aparición de lo fantasmático en el mundo de los vivos como si ese fenómeno debiera ser necesariamente explicitado, por el otro porque son fácilmente rastreables en el cine ya que en la mayoría de los casos colaboran con el desarrollo de la narración fílmica. Hasta en los casos más originales sobre el tema, siempre lo fantasmático termina por explicarse mediante el objetivo de su regreso. Es evidente que dentro de los constructos narrativos funciona como esclarecimiento para presentar una figura que dada su excepcional y sorprendente naturaleza merece ser explicada tarde o temprano.

Como consecuencia de esa aclaración motivacional, obtenemos otro punto interesante que he pretendido desarrollar y que refiere al rol que el fantasma cumple dentro de la configuración narrativa, es decir, como elemento incluido en la historia. En casi todos los casos, la presencia de lo fantasmático sirve de desencadenante para la narración fílmica, es lo que hace andar a la historia, lo que motiva a los otros personajes a actuar de determinada manera y cuyas vidas se enfrentan en un periodo concreto de tiempo a una aventura tan singular que merece ser contada. El accionar de los personajes responde a una relación de causa y efecto (Bordwell y Thompson, 1996: 68) que en el caso que nos ocupa suele ser el móvil sobre el cual se estructura la cadena de sucesos que dan rienda a la historia en su globalidad.

Entendiendo que los imaginarios tienen una dimensión narrativa implícita (Imbert, 2010: 12) es necesario tener en cuenta que la presencia del fantasma como su producto es

siempre presentada en base a una estructura diegética que se desarrolla desde su mera presencia. Pero a esto se suma la visión de lo fantasmático como representación social, como reproducción de ideas e imaginerías colectivas que se materializan y se re-conocen en el cine. En ese sentido, también se ha mencionado brevemente la capacidad que tiene el fantasma de representar otra cosa, de convertirse en la máscara con la que se indican otros temas: el pasado y la memoria histórica, el terror ante la llegada de un mundo determinado por la tecnología global, los peligros de la psique humana, el arrepentimiento por los actos cometidos, la posibilidad de desdoblarnos en uno otro irreconocible, la incapacidad de reconocerse en un lugar ajeno, las obsesiones y los gustos personales, lo propiamente cinematográfico. Todo esto también contribuye desde lo imaginario a la estructuración narrativa que precede a lo fílmico y que sirve de plataforma para cuestionarnos sobre la propia naturaleza del cine.

Los objetivos a la hora de comenzar un trabajo como este son muchos y a medida que avanza la escritura se van multiplicando unos y cayendo en el olvido otros. Me basta con lograr que el lector se cuestione la naturaleza tanto cultural como cinematográfica del fantasma y que estas páginas contribuyan a problematizar y discutir lo cinematográfico desde otra perspectiva, una que no recae en la historia o en las influencias sucedáneas sino que pretende asirse de una figura que funciona como eje transversal para el estudio de casos diversos. De ese modo, repensar el cine se vuelve una tarea tan fascinante como desafiante que busca enlazar temas antaño dispares y reorganizar aquellas estructuras ya amoldadas bajo un mismo enfoque. Si alguna de estas pretensiones se ha logrado, el trabajo ha cumplido su propósito.

BIBLIOGRAFÍA Y MATERIAL CONSULTADO

Aguilar, Gonzalo (2010) *Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires, Santiago Arcos editor.

Aguirre Castro, Mercedes, Delgado Linacero, Cristina y González-Rivas, Ana (eds.) (2014) *Fantasmas, aparecidos y muertos sin descanso.* Madrid, Abada.

Altman, Rick (2000) *Los géneros cinematográficos.* Barcelona, Paidós.

Anderson, Benedict (1983) *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión de del nacionalismo.* México, FCE.

Ariès, Philippe (2000) *Historia de la muerte en Occidente. Desde la Edad Media hasta nuestros días.* Barcelona, El Acantilado.

Arnaud, Diane (2010) "L´attraction fantôme dans le cinéma d´horreur japoneis contemporain" en *Cinemas*, vol. 20, nº 2-3.

Aumont, J. y Marie, M. (2006) *Diccionario teórico y crítico del cine*, Buenos Aires, La Marca Editora.

Ayuso, Miguel (30/10/2013) "Los fantasmas, explicados por fin: cuatro tesis científicas sobre los espíritus" en *El confidencial.*

Azéma, Marc (2011) *La Préhistoire du cinéma, Origines paléolithiques de la narration graphique et du cinématographe*, Paris, Errance.

Bachelard, Gastón (2000) *La poética del espacio*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Bailey, Peter J. (2001) *The Reluctant Film Art of Woody Allen*. Lexington, University Press of Kentucky.

Bal, Mieke (1998) *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología).* Madrid, Cátedra.

Balaguer, Menene Gras (1988) *El Romanticismo como espíritu de la modernidad*. Barcelona, Montesinos.

Bane, Theresa (2012) *Encyclopedia of Demons in World Religions and Cultures*. Jefferson, Mc Farland and Company Publishers.

Barthes, Roland [1956] (1999) *Mitologías.* Madrid, Siglo XXI.

Becerra Suárez, Carmen (2002) "Aproximación al estudio del espacio: el espacio literario y el espacio fílmico" en *Boletín Galego de Literatura*, nº 27.

Bécquer, Gustavo Adolfo (1965) *Rimas y leyendas.* Ramón Sopena. Barcelona.

Belloï, Livio (1992) "Poétique du hors-champs", en *Revue Belge du Cinéma, nº 31.*

Benet, Vicente J. (2012) *El cine español. Una historia cultural.* Barcelona, Paidós.

_____ (2014) *La cultura del cine. Introducción a la historia y la estética del cine.* Barcelona, Paidós.

Bergstrom, Anders (2015) "Spectres of Modernity: The Post-Secular Cinema of Apichatpong Weerasethakul" en Morefield, K. R. y Olson, N.S. (2015)

Block de Behar, Lisa (1994) *Una retórica del silencio.* Buenos Aires, Siglo XXI.

Bordieu, Pierre (1992) *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Broché.

Bordwell, David (1996) *La narración en el cine de ficción.* Barcelona, Paidós.
_____ y Thompson, Kristin (1996) *El arte cinematográfico: una introducción.* Barcelona. Paidós Ibérica.
Burch, Noël (1995) *Praxis del cine*. Madrid, Fundamentos.
Buxton, Richard (2014) "Fantasmas y religión entre los griegos: contextos y control" en Aguirre Castro, Mercedes, Delgado Linacero, Cristina y González-Rivas, Ana (eds.) (2014).
Calvo, Alejandro (26/11/2010) "Apichatpong Weerasethakul: Mi película es tanto un diario personal como un homenaje al cine" en *El Cultural*. Disponible en http://www.elcultural.com/revista/cine/Apichatpong-Weerasethakul/28216
Camporesi, Valeria (2014) *Pensar la historia del cine.* Madrid, Cátedra.
Castoriadis, Cornelius (1975) *La institución imaginaria de la sociedad.* Barcelona, Tusquets Editores.
Chevalier, Jean (1986) *Diccionario de los símbolos.* Barcelona, Herder.
Colmeiro, José (2011) "¿Una nación de fantasmas?: Apariciones, memoria histórica y olvido en la España posfranquista" en *452ºF. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, nº 4.
Coromines, Joan y Pascual, Juan Antonio (2012) *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico.* Madrid, Gredos.
D´Ursi, Carlo (14/03/2006) "Don Pedro de la Mancha" en *Cineuropa*. Disponible en http://cineuropa.org/ff.aspx?t=ffocusinterview&lang=es&treeID=1205&documentID=62911
Davisson, Zack (2015) *Yūrei. The Japanese Ghost*. Seattle, Chin Music Press.
Delgado, Mónica y Pinto, Iván (28/11/2014) "Espacios-fantasma: sobre variaciones de territorio en el cine latinoamericano" en *desistfilm.com*. Disponible en http://desistfilm.com/espacios-fantasma-sobre-variaciones-de-territorio-en-el-cine-latinoamericano/
Delumeau, Jean (2005) *Jardín de las delicias (Historia del Paraíso).* Madrid, Taurus.
Derrida, Jacques (2001) "Le cinéma et ses fantômes", en *Cahiers du cinema,* nº 556, Paris.
_____ (1995) *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional.* Madrid, Trotta.
Diccionario Crítico Etimológico de la Lengua Castellana (1954), Berna, Francke.
Eliade, Mircea (1982) *El Chamanismo y la técnica arcaica del éxtasis*. México, FCE.
Elsaesser, Thomas y Hagener, Malte (2015) *Introducción a la teoría del cine.* Madrid, UAM.
Ennis, Juan Antonio (2011) "Aparición, anacronismo y retorno: sobre la narrativa de la memoria en España" en *Hermeneutic*, nº 10.
Fernández Santos, Elsa (26/06/2005) "La muerte en La Mancha está llena de vida y de gracia" en *El País*. Disponible en http://elpais.com/diario/2005/06/26/espectaculos/1119736801_850215.html
Fielder, Leslie (1983) *Amore e morte nel romanzo americano.* Roma, Longanesi.
Florez, Gloria Cristina (2014) "Visiones del Más Allá y presencias insólitas de la muerte en el Perú (siglos XVI-XX)" en Campos y de Sevilla (eds.) *El mundo de los difuntos: culto, cofradías y tradiciones.* Vol. I. Madrid, Ediciones Escurialenses.
Fontana, Patricio (2009) "Lisandro Alonso. La aventura de salir de uno mismo" en *Otra parte. Revista de letras y artes*, nº 19.
Foucault, Michel (2007) *Los anormales.* Buenos Aires, FCE.

Freud, Sigmund (1973) "Fantasías histéricas y su relación con la bisexualidad" en *Obras Completas.* Tomo II. Madrid, Biblioteca Nueva.

_____ [1919] (1992) "Lo ominoso" en *Obras completas*. Tomo XVII. Buenos Aires, Amorrortu editores.

Gil González, Gonzalo (2011) *A la luz de los prodigios. Almas, demonios y seres evanescentes, mitos y mundos en el siglo de Oro*. Madrid, Miraguano.

González Requena, Jesús (1996) "El texto: tres registros y una dimensión" en *Trama y fondo,* nº 1.

_____ (2000) "Texto artístico, espacio simbólico (con El espíritu de la colmena como fondo)" en *Trama y fondo,* nº 9.

González Rivas, Ana y Mircala, Jack (2014) "Plinio el Joven y la imagen del fantasma en la ilustración literaria del siglo XIX" en Aguirre Castro, Mercedes, Delgado Linacero, Cristina y González-Rivas, Ana (eds.) (2014).

Gras Balaguer, Menene (1988) *El Romanticismo como espíritu de la Modernidad.* Barcelona, Montesinos.

Gubern, Roman (2002) *El poder de las imágenes* en Pons i Busquet (2002)

_____ (2007) *Prólogo* en Sanderson, (ed.) (2007)

Guneratne, Anthony y Dissanayake, Wimal (2003) *Rethinking Third Cinema.* New York, Routlegde.

Gunning, Tom (2015) "Phantom Images and Modern Manifestations: Spirit Photography,
Magic Theater, Trick Films, and Photography's Uncanny" en Leeder, Murray (ed.)

Harbord, Janet (2002) *Film cultures.* London, Sage.

Hayward, Susan (2013) *Cinema studies. The key concepts.* New York, Routledge.

Herrero Cecilia, Juan (2011) "Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas" en *Monografias de Çédille,* nº 2: 15-48.

Hill, John y Church Gibson, Pamela (2000) *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford, Oxford University Press.

Homero (2000) *La Ilíada.* Madrid, Edaf.

Honour, Hugh (2007) *El romanticismo.* Salamanca, Alianza Editorial.

Imbert, Gérard (2010) *Cine e imaginarios sociales,* Madrid, Cátedra.

Jourde, Pierre y Tortonese, Paolo (1996) *Visages du double. Un thème littéraire*. París, Nathan Université.

Kapler, Claude (2004) *Monstruos, demonios y maravillas a finales de la Edad Media,* Madrid, Akal.

Kardec, Allan (2005) *El libro de los espíritus.* Buenos Aires, Kier.

Kearns**,** Juli (29/09/2011) "Stanley Kubrick's *The Shining*–The Maps". Disponible en http://www.idyllopuspress.com/meanwhile/13834/updated-maps-of-the-shining/

King, Stephen (2002) *Todo es eventual.* Madrid, Plaza & Janés.

Klein, Rainer W. (2004): *Diablos, demonios y ángeles caídos*, Buenos Aires, Imaginador.

Lacan, Jacques (1990) *Seminario III. La psicosis (1955-1956).* Barcelona, Paidós.

_____ (2006) *Seminario XIV. La lógica del fantasma.* Barcelona, Paidós.

LaCapra, Dominick (2005) *Escribir la historia, escribir el trauma.* Buenos Aires, Nueva Visión.

Le Goff, Jacques (1981) *El nacimiento del Purgatorio*. Madrid, Taurus.

_____ (2008) *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, Barcelona, Gedisa Editorial.

Lecouteux, Claude (1999) *Fantasmas y aparecidos en la Edad Media*, Barcelona, José J. de Olaneta.

Leeder, Murray (ed.) (2015) *Cinematic ghosts. Haunting and spectraly from silent cinema to the digital era*. London, Bloomsbury.

Leutrat, Jean Louis (1995) *Vida de fantasmas. Lo fantástico en el cine*. Valencia, Ed. de la Mirada.

López Gutiérrez, Luciano (2012) *Portentos y prodigios del siglo de Oro.* Madrid, Nowtilus.

Lotman, Yuri (1979) *Estética y semiótica del cine,* Barcelona, Gustavo Gili.

Martín, Sara (2002) *Monstruos al final del milenio,* Barcelona, Alberto Santos Editor.

Martínez Rodríguez, Juan Carlos (2004) "El cine fantástico de los noventa. Aportaciones para la recuperación de un género olvidado" en *Imafronte*, nº 16.

Metz, Christian (1977) *Psicoanálisis y cine. El significante imaginario,* Barcelona, Gustavo Gili.

Minois, Georges (2005) *Historia de los Infiernos*. Barcelona, Paidós Ibérica.

Montiel, Alejandro (1999) *Teorías del cine. Un balance histórico.* Madrid, Montesinos.

Morefield, K. R. y Olson, N.S. (2015) *Faith and Spirituality in masters of world cinema.* Cambridge, Cambridge Scholars Publishing.

Moreno Cantero, Ramón (2004) "El fantasma que vivía en la caverna: análisis de Los otros" en Lastra, A. (coord.) *Estudios sobre cine,* Valencia, Verbum.

O´Hara, Angela (2010) "The haunted cinema of Apichtpong Weerasethakul" en P. Gates y L. Funnell (eds.) *The Reel Asian Exchange. Transnational Asian Identities in Pan Pacific Cinemas.* New York, Routledge.

Ogden, Daniel (2014) "Fantasma romanos" en Aguirre Castro, Mercedes, Delgado Linacero, Cristina y González-Rivas, Ana (eds.) (2014).

Olson, Debbie y Scahill, Andrew (ed.) (2012) *Lost and Othered Children in Contemporary Cinema*. Plymouth, Lexington Books.

Pérez, Martín (26/09/2004) "Para saber cómo es la libertad", en *Radar. Página 12*.

Pons i Busquet, Jordi (2002) *El cine. Historia de una fascinación.* Girona, Fundació Museu del Cinema.

RAE. *Diccionario de la lengua española*. Disponible en www.rae.es

Rancière, Jacques (2005) *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine.* Barcelona, Paidós.

_____ (2013) *Figuras de la historia.* Buenos Aires, Eterna Cadencia.

Requena Hidalgo, Cora (2009) *El mundo fantástico en la literatura japonesa.* Gijón, Satori.

Rithdee, Kong (28/05/2010) "Of monkey ghosts and men", en *Bangkok Post*.

Rodríguez Pequeño, Javier (2008) *Géneros literarios y mundos posibles*, Madrid, Eneida.

Sabat, Cynthia (08/11/2006) "Rayo misterioso. Reportaje a Lisandro Alonso" en *Había una vez una chica.* Disponible en http://habiaunavezunachica.blogspot.com.es/2006/11/reportaje-lisandro-alonso.html

Said, Edward (1994) *Culture and Imperialism*. New York, Vintage Books.

Sanderson, (ed.) (2007) *¿Cine de autor? Revisión del concepto de autoría cinematográfica*. Alicante, UA.

Santa Biblia (1960) Versión Reina Valera. Revisión de 1960. Sociedades Bíblicas Unidas.

Santillán, Sebastián (22/08/2005) "Lisandro Alonso, director de Los Muertos: El espectador de hoy es bastante avanzado" en *Revista Mabuse*. Disponible en http://www.mabuse.cl/entrevista.php?id=69659

Schopenhauer, Arthur (1998) *Ensayo sobre las visiones de fantasmas.* Madrid, Valdemar.

Sebold, Russell P. (2011) "La cosmovisión romántica: siete síntomas y cinco metáforas", en *Castilla. Estudios de literatura.* nº 2.

Shandley, Robert (2000) "Jürgen Syberberg and the State of the ghost" en del Caro y del Ward (eds.) *German studies in the post-holocaust age. The politics of memory, identity and ethnicity.* Boulder, University Press of Colorado.

Soto Roland, Fernando Jorge (1997) *Visitantes de la Noche. Aproximación al devenir histórico de los fantasmas en el imagino de la cultura occidental*, Mar del Plata, Editorial Martín.

_____ (2009) "Lugares abandonados. La encantadora decadencia de las cosas" en *Letras Uruguay*. Disponible en http://www.letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/soto_fernando/ lugares_abandonados.htm

Takizawa, Osami (2011) "El teatro Noh y los japoneses" en *La Ratonera. Revista asturiana de teatro*, nº 3.

Todorov, Tzvetzan [1970] (1982): *Introducción a la literatura fantástica*, Barcelona, Ed. Buenos Aires.

Tollinchi, Esteban (1989) *Romanticismo y Modernidad. Ideas fundamentales de la cultura del siglo XIX*. Puerto Rico, Editorial de la Universidad de Puerto Rico.

Tosi, Virgilio (1984). *Il cine prima di Lumière*. Torino, ERI.

Tox, Alain (28/10/2015) "Le premier film d'horreur, George Méliès «Le Manoir du Diable» (1896)". Disponible en http://www.intox.tv/le-premier-film-dhorreur-george-melies-le-manoir-du-diable-1896/

Veliz, Mariano (2015) "La historia de los espectros: *Hamaca paraguaya* y el tiempo dislocado" en *Toma uno*, nº 4.

Weber, Johannes (2015) *"Like some damned Juggernaut". The proto-filmic monstrosity of late Victorian literary figures*. Bamberg, University of Bamberg Press.

Webster, Patrick (2010) *Love and Death in Kubrick: A Critical Study of the Films from Lolita Through Eyes Wide Shut*. Jefferson, McFarland.

Williams, Raymond [1958] (1979) *Cuture y Society. 1780-1950.* New York, Penguin. Zavala, Lauro (2005) "Cine clásico, moderno y posmoderno" en *Razón y palabra*, nº 46.

Películas:

El fantasma y la señora Muir
Director: Joseph L. Mankiewicz. Año: 1947. País: Estados Unidos
El maquinista
Director: Brad Anderson. Año: 2004. País: Estados Unidos
El orfanato
Director: Juan Antonio Bayona. Año: 2007. País: España
El resplandor
Director: Stanley Kubrick. Año: 1980. País: Estados Unidos
El tío Boonmee que recuerda sus vidas pasadas
Director: Apichatpong Weerasethakul. Año: 2010. País: Tailandia
Fantasma
Director: Lisandro Alonso. Año: 2006. País: Argentina

Ghost, más allá del amor
Director: Jerry Zucker. Año: 1990. País: Estados Unidos
La carreta fantasma
Director: Victor Sjöström. Año: 1921. País: Suecia
La torre de los jorobados
Director: Edgar Neville. Año: 1944. País: España
Le manoir du Diable
Director: Gèorgés Meliès. Año: 1896. País: Francia
Los otros
Director: Alejandro Amenábar. Año: 2001. País: España-Estados Unidos
Play it again, Sam
Director: Hebert Ross. Año: 1972. País: Estados Unidos
Pulse
Director: Kiyoshi Kurosawa. Año: 2001. País: Japón
Rebecca
Director: Alfred Hitchcock. Año: 1940. País: Estados Unidos
Un espíritu burlón
Director: David Lean. Año: 1945. País: Estados Unidos
Volver
Director: Pedro Almodóvar. Año: 2006. País: España

ÍNDICE

Agradecimiento…… 1
Introducción……. 2
Capítulo Uno. Discutir lo fantasmático…….. 9
Capítulo Dos. Relecturas de lo fantasmático…….. 19
Capítulo Tres. Cómo hacerse visible. La presencia del fantasma…….. 34
Capítulo Cuatro. Cómo hacerse visible. El fantasma en el espacio….. 54
Capítulo Cinco. Para qué hacerse visible…… 68
A modo de conclusión……. 80
Bibliografía y material consultado…….. 86