

LOS ESPÍRITUS YA NO SE LEVANTAN DE TUMBAS: ALTERACIONES NARRATIVAS DEL ARQUETIPO DEL FANTASMA EN LITERATURA Y CINE

Por *Gabriel García Mingorance*

El siguiente artículo desarrolla un estudio interdisciplinar enfocado en el ámbito narrativo literario y cinematográfico. Nuestro principal objetivo es analizar las clásicas historias de fantasmas y sus protagonistas, arquetipos y motivos, y cómo actúan en los últimos años de una manera muy peculiar: su función y cualidad se ha transformado, se ha fragmentado. Para ello tomaremos como referencia historias y personajes en las que se inspiraron muchas de las narraciones modernas de fantasmas. En concreto, aquellas obras que se desarrollaron con profusión, en ocasiones compulsiva, durante el siglo XIX, principios del XX, dentro del género de la novela gótica y sus adláteres cercanos al terror. Plantearemos los patrones narrativos, temáticos, antropológicos y dramáticos utilizados, comparándolos con los actuales de una manera muy esquemática: hablaremos de la locura, la venganza de ultratumba, el aislamiento, hasta otros más complejos. Revisitaremos esas historias y comprobaremos cómo han cambiado a través de ejemplos filmicos y literarios de la actualidad como *El Sexto Sentido* (M. Night Shyamalan), *La Mujer de Negro* (aclamado bestseller, adaptado por James Watkins), *El Resplandor* (Stephen King/Stanley Kubrick), *Detrás de las Paredes* (Jim Sheridan), *Los Otros* (Alejandro Amenábar); con adaptaciones y creaciones de principios de siglo como *Otra vuelta de Tuerca* (Henry James), *El Fantasma de Canterville* (Oscar Wilde), *La Leyenda de Sleppy Hollow* (Washington Irving) o *El Caso del Doctor Charles Dexter Ward*, *Reanimator* (H.P. Lovecraft). Mostraremos como el fantasma ha cambiado en la actualidad, como ese

monstruo que se describía como un ser maligno o condenado, cada vez se asemeja más a un ser humano, como nosotros: perdido en la tiniebla, el tiempo, incluso, desconociendo si de verdad está muerto, intentando resolver problemas mundanos o buscando el amor perdido.

En definitiva, veremos como se tiende a utilizar narrativamente el fantasma para representar problemas mentales, sociales o antropológicos, reprimidos, que provocan en los personajes un terror especial, un miedo enfocado en lo sobrenatural. Solo la lucha contra ese miedo, el pánico a verse tal y como son e identificando la manera de superar dichos traumas, termina con la supuesta condena y su condición fantasmal, de ellos o de su comunidad. Para llegar a culminar este proceso desvelaremos qué herramientas dramáticas se utilizan en su construcción y de qué manera han cambiado para adaptarse a un espectador, a un lector, cada más escéptico, más alertado, ante cualquier truco o experiencia narrativa en la que aparezca el fantasma.

I. MIEDO A LO DESCONOCIDO: FANTASMAS EN BUSCA DE SENTIDO

Desde las cavernas más profundas donde habitaban nuestro antepasados en la prehistoria, hasta los salones de Versalles en la Francia del siglo XVIII, surge un relato, a veces, con forma de canción o cantar, otras como novela, teatro o transmitida oralmente. Surge una manera para hablar del miedo más profundo y arraigado en el ser humano, el miedo a lo desconocido, en su símbolo más concreto, la muerte. Para darle sentido la sombra de la desesperación que crea este temor se han tomado diferentes caminos dramáticos para procesarla: desde monstruos o deidades de ultratumba, con nombres variopintos, atormentados, o la veneración de espíritus y representación de sus lugares de descanso, espíritus más conocidos como fantasmas, parte de una idea de la inmortalidad ante la finitud del ser. El fantasma es “una aparición de una persona fallecida cuya creencia reside en que se manifiesta o aparece sobre los vivos”¹. En otros casos, es solamente una ilusión, un eco o sueño, y por supuesto, una representación de lo invisible, de lo desconocido, de lo otro. La reacción general de las personas, personajes en nuestro caso, que suelen producir los fantasmas es terror, miedo angustia, siendo el género literario y cinematográfico del terror fantástico el más habitual para representarlos. Solo pensar que en mitad de la noche puede surgir entre las tinieblas un espíritu atormentado, ha servido de inspiración a muchos narradores para helar la sangre a sus lectores o espectadores: el monstruo cuya alma está perdida, atrapado en nuestro mundo o entre dos mundos, un arquetipo

¹ Definición del diccionario de Oxford.

de tiempos antiguos. En otras culturas lejanas de la occidental el fantasma adquiere tintes positivos, ya sea por su especial comunión con las religiones predominantes, o por diferentes creencias en la población. En cualquier caso, como rasgo general, la experiencia fantasmal, ya sea en programas de televisión, *realities*, o ficción suele buscar este efecto, o como mucho, la *risa grotesca*, si se tratara de una comedia.

Sin embargo, ¿qué sucedería si estos fantasmas, los clásicos, hubieran perdido su esencia, su identidad y por lo tanto su sentido en el mundo y ya no provocaran miedo? Lo desconocido es un esquema primordial para las historias literarias y cinematográficas: la representación de lo sobrenatural luchando contra la realidad, obliga a los personajes a enfrentarse a terribles criaturas como espectros, novias cadáveres, casas encantadas, o carreteras de perdición. La cuestión que nos ocupa intenta explicar el motivo y el cambio de estas historias. Quizás es posible que actualmente el cine y la literatura de fantasmas estén perdiendo su identidad al igual que le sucede a otro tipo de monstruos y arquetipos

Podemos encontrar muchas obras que aún siguen los patrones clásicos de encantamiento, miedo, posesión como un juego o experiencia aterradora para el espectador. Ejemplos como *The Haunting*, *Thirteen Ghosts*, *Paranormal Activity*, etc. Pero por otro lado encontramos ciertas historias que trabajan de una manera muy diferente el fantasma. Para ello debemos hablar primero de uno de los últimos fenómenos del género a finales del s. XX, una de las películas de terror más taquilleras de la historia, el film de M. Night Shyamalan, *El Sexto Sentido*. En *El Sexto Sentido* se narra la historia de un niño, Cole Sear, que recibe constantes visitas de fantasmas desagradables, todos los días y en todas partes. La pregunta dramática central es ¿por qué lo hacen?, ¿solo quieren asustarle?, ¿qué puede hacer Cole para detenerlos?, ¿es real? El niño, aterrorizado por estos encuentros, recibe la ayuda de un psicoanalista infantil, Malcolm Crowe, recientemente atacado por un antiguo paciente descontento con su tratamiento, que se suicidó delante de él disparándole antes.

El guion de M. Night Shyamalan cuenta los esfuerzos de Malcolm Crowe para curar a Cole, un niño que tiene que lidiar con las supuestas visitas diarias de gente muerta. Para ayudar en la tarea Malcolm visita el infierno personal de Cole y comparte la terrible experiencia con él. El rescate/curación solo sucede cuando, una vez aceptada la posibilidad sobrenatural, el psicoanalista convence al niño para que ayude a los visitantes muertos. Paradójicamente, el éxito final consiste en la conversión de Cole en un héroe que “protegerá y servirá” a los muertos que le visitan.²

² A. Sanchez-Escalonilla, “The Hero as a Visitor in Hell: The Descent into Death in Film Structure”, *Journal of Popular Film & Television*, winter, Vol. 32, n° 4, 2005, p. 151.

A lo largo de la película vemos como lo sobrenatural se vuelve posible para que el protagonista Malcolm Crowe pueda entender y ayudar a Cole. Finalmente con un dramático giro final descubrimos que el propio doctor Crowe es también un fantasma, otro fantasma más que visitaba a Cole y que, paradójicamente, también es ayudado por el niño. Esta reciprocidad y esta profunda anagnórisis es lo que lleva a preguntarnos entonces: ¿los vivos están muertos también? Malcolm no sabía que él era un fantasma. Pensaba que estaba vivo, que, de alguna manera, había sobrevivido al disparo de su antiguo paciente que pareció dejarle mortalmente herido al principio de la historia. Sin embargo, no resulta todo como parecía. Shyamalan construye un universo dramático que vela la verdad, no solo para los ojos del personaje protagonista, Malcolm, sino para el propio espectador. Construye una puesta en escena al servicio de este truco. En un momento de la película cerca del tercer acto, se produce una conversación entre paciente y terapeuta que revela la realidad, la interpretación correcta de la historia: “No se ven unos a otros. Solo ven lo que quieren ver. No saben que están muertos”. Esta es la razón y el núcleo por el que creemos que el fantasma cambia sobremanera. Actúa como un ser humano e intenta resolver los problemas que ha dejado atrás inconclusos y, sobre todo, en ocasiones, es más humano que los propios humanos porque piensa que está vivo. Esto se percibe durante toda la película pero sobre todo cuando Malcolm consigue redimirse curando a Cole, recuperando su humanidad, perdida en la vanidad diaria de su existencia mortal. Es en la muerte cuando encuentra el sentido real de la vida, de su vida.

Otro ejemplo son *Los Otros* (2001) de Alejandro Amenábar. En esta película tenemos el mismo problema: varios fantasmas que no saben que están muertos intentan entender su propia existencia. Grace Stewart (Nicole Kidman) es una mujer que vive en las tinieblas de su antigua casa encerrada junto con sus hijos al final de la Segunda Guerra Mundial. Grace está convencida de que su casa familiar está encantada por fantasmas que están intentando asustarles. Al Final, con otro dramático giro, vemos que los presuntos intrusos son humanos que viven en la mansión donde Grace y sus espectrales hijos no viven. Este caso es interesante, los monstruos eran los vivos y los fantasmas los que estaban siendo molestados, en este caso Grace y sus queridos hijos.

En ambas narraciones, *El Sexto Sentido* y *Los Otros*, los personajes están intentando resolver un misterio, un complejo laberinto de puzles que les llevan hasta la revelación final. Grace y Malcolm sufren el aislamiento, la incomunicación por estar muertos, sí, pero también en vida: Malcolm falló a uno de sus pacientes más queridos por no escucharle; Grace mató a sus hijos y se suicidó con ellos temiendo la invasión Nazi, pero no supo afrontar la realidad. Están completamente perdidos en el mundo de los vivos, muertos, pero ansiando una vida que nunca tuvieron exactamen-

te. La diferencia fundamental es la manera de actuar al contrario que en las clásicas historias de fantasmas donde la monstruosidad y la imposibilidad del espíritu atormentado centraban la narración, y no sus problemas personales, su fragmentación.

En estos ejemplos podemos comprobar como el arquetipo del fantasma se ha fracturado de tal manera que el protagonista de la historia ni siquiera podemos identificarlo como un fantasma, como un monstruo. Aunque existen ejemplos similares como *El Fantasma de Canterville* de Oscar Wilde o algunos relatos de Cortazar, en los que esta confusión puede derivar en la comicidad, es importante darnos cuenta de la diferencia. El concepto fundamental que hace que se fracture el arquetipo fantasmal es la anagnórisis que afrontan los personajes descubriendo su verdadera naturaleza, y relevando una nueva historia, hasta ese momento fragmentado, oculto. La trama se construye en al menos tres niveles, el personaje ignorante de su naturaleza, el espectador y la verdadera historia. La razón principal y que distingue este nuevo arquetipo del fantasma es la necesidad de ocultar el elemento sobrenatural. Todas estas narraciones intentan ocultarlo, al propio fantasma de la vista del espectador/lector. Lo descubrimos cerca del final, generalmente con un giro inesperado. Posiblemente este mecanismo es el resultado de la evolución necesaria para contar historias en la actualidad donde lo desconocido, se vuelve cada vez más inverosímil. El director Night Shyamalan lo explica de la siguiente manera, y cómo funciona en el cine actual el elemento sobrenatural:

Mis películas no incluyen un elemento sobrenatural. La gente dice que lo hacen pero yo pienso que no. ¿Puedes demostrar que los fantasmas no existen? ¿Los alienígenas? ¿Espíritus que viven en las piscinas? ¿Cómo sabes que tu no estás muerto ahora mismo? Bruce Willis no lo sabía. Mis películas se ambientan en el mundo real – nuestro mundo- que todavía contiene estos misterios. Vivimos en un mundo ahora, que puede ser diferente y pretendemos conocerlo todo con la ciencia.³

La realidad es el único modelo racional que podemos juzgar, y es a través de la percepción de los personajes como se muestran en las historias. Si ellos desconocen quienes son, es que la realidad también ha cambiado. “El hombre moderno rechaza las viejas supersticiones: brujas, artes oscuras y lo sobrenatural han sido ridiculizadas al menos en publico por la gran mayoría de la llamada sociedad civilizada”⁴. Esta percepción es algo reciente. En el pasado, hace solo un siglo, esta situación era completamente diferente. A finales del siglo XIX, principios del XX, la mayor parte

³ Z. Parsons, “Wrestling the twister: an interview with M. Night Shyamalan”, Monday, *Something Awful*, September 18, 2006. Marzo 2012 en <http://www.somethingawful.com/d/news/wrestling-twister-an.php>

⁴ P. Penzoldt, *The Supernatural in Fiction*, P. Nevill, London, 1952, p. 6.

de autores construían historias y relatos para mostrar la necesidad de lo sobrenatural en el mundo, y por supuesto en el de sus personajes. *Otra vuelta de Tuerca* (Henry James), *El Caso de Charles Dexter Ward* (H.P. Lovecraft), *Miedo* (Guy de Maupassant), entre otros, contenían un irreducible elemento sobrenatural que luchaba contra la visión racional del mundo. El fantasma evoca este sentido, esta necesidad animista del hombre para evocar la vida después de la muerte, el misterio y la fe en otro mundo, un *mundo secundario*⁵ en el que todo es posible.

Los personajes que encontramos en la literatura decimonónica o de la primera mitad del siglo XX a menudo contemplan el mundo de una manera extraña, confinados a un pequeño espacio vital que no pueden explicar. Lo sobrenatural irrumpe en sus vidas, los fantasmas, para mostrar otro punto de vista. Todos los problemas sociales, psicológicos e inquietudes quedan representados a través de estos monstruos canónicos que luchan contra los protagonistas. Autores como Lovecraft, Poe e Irving crearon una nueva visión colectiva del horror y el miedo a lo desconocido, una visión que décadas después colapsaría, como estamos viendo, donde nada es seguro, ni siquiera la percepción. Esta fragmentación es una alegoría o tal vez, ¿es el síntoma de algo peor, una enfermedad invisible, inaceptable para la realidad mas conectada y comunicada de la historia?

2. RESUCITANDO A LOS MUERTOS: ARQUETIPO MODERNO DEL FANTASMA

Retrocediendo atrás en el tiempo, recomponiendo los fragmentos de estos fantasmas perdidos, sin identidad, hallamos la raíz de la imagería dramática en la que se basan. La representación actual del fantasma está profundamente ligada a la literatura, en este caso a la novela gótica. Cadenas que se arrastran en mitad de la noche, apariciones espectrales, psicofonías, sonidos extraños, casas encantadas, sábanas blancas, cementerios vivientes; son en su mayoría motivos y símbolos fabricados durante siglos que hoy en día podemos seguir encontrando. En primer lugar la visión que tenemos de un fantasma en una historia típica es realmente similar a la que los románticos y góticos del siglo XIX solían describir en sus relatos y poemas: como las ánimas del cementerio de Bécquer, el esqueleto de Espronceda o el espectro de *Cumbres Borrascosas*, e incluso el caballero sin cabeza de *Sleepy Hollow*. Suelen ser maldiciones, un juego macabro que ataca a los personajes en sus miedos y deseos. La novia cadáver que regresa para vengarse del malvado marido que la asesinó o la vi-

⁵ J.R.R. Tolkien, "Sobre los Cuentos de Hadas" in *Los monstruos y los críticos y otros ensayos*. Minotauro, Barcelona, 1998, pp. 157-189.

sión espectral de un jinete cortando cabezas el día de Difuntos, están profundamente arraigadas en el imaginario colectivo. La novela gótica, entre otros estilos literarios, se encargó de extender y repetir los usos de estos arquetipos de manera profusa, manteniéndose siglos después, hasta caer en muchas ocasiones en el estereotipo. Los patrones narrativos llegaron al absurdo de manera que otros autores de terror como Lovecraft o H.G. Wells los criticaran⁶.

Esta parafernalia de novela dramática consistía sobre todo en un castillo Gótico, con su maravillosa antigüedad, enormes pasillos y galerías, desierta y con algunas de sus alas en ruinas, corredores sin salida, inescrutables y escondidas catacumbas, y una galaxia de fantasmas y atemorizantes leyendas como núcleo del suspense y el terror demoníaco. Además, incluían el típico noble tirano como villano, el santurrón perseguido, y generalmente la insípida heroína que sufría el mayor de los terrores, sirviendo de punto de vista y focalización para que el lector empatizase con la historia; el valor del héroe inmaculado, siempre nacido en una casa de alta cuna pero disfrazado para no descubrirse hasta el final; la utilización de nombres grandilocuentes en lenguas extranjeras, casi siempre italianos, para los personajes; y por supuesto la infinita colección de motivos y propiedades que incluían extrañas luces, trampillas secretas, velas apagadas, ocultos y terribles manuscritos, puertas con sus bisagras crujientes, cadenas agitándose y cosas por el estilo.⁷

Sin embargo, a pesar de las críticas que recibieron este tipo de historias de fantasmas permanecieron en el devenir de los tiempos, sirviendo de inspiración para ser subvertidos, fracturados y fragmentados, como caldo de cultivo perfecto sobre el que trabajaron los escritores y autores venideros.

Aunque las novelas góticas fueron derivando en obras de baja calidad literaria, cumplieron un proceso fundamental en cuanto a esquemas narrativos se refiere. En historias donde los fantasmas están fragmentados, estamos avisados de que algo sobrenatural se acerca debido a toda esta imagería, pero cuando no sucede, o sucede de una manera inesperada, se consigue atrapar al lector o al espectador dentro del relato, tal y como defendía Lovecraft en sus ensayos. Quizás uno de los ejemplos más próximos tanto literariamente como cinematográficamente sea la película británica de terror más exitosa hasta la fecha *La Mujer de Negro*⁸ (2012). El famoso estudio cinematográfico Hammer, regresó para la producción de este film, intentando recrear

⁶ H. P. Lovecraft, *Supernatural Horror in Literature & Other Essays*, Wildside Press, United States, 2008, p. 28

⁷ Ibid.

⁸ B. Child, "Daniel Radcliffe's *The Woman in Black* sets British horror record.", *The Guardian*, London, Wednesday 29 February 2012, March 2012, <http://www.guardian.co.uk/film/2012/feb/29/daniel-radcliffe-woman-black-horror-record>

los éxitos de relatos y películas de los años 50 basados en novelas góticas o alterando dichas historias. *La Mujer de Negro* está basada en el libro homónimo de Susan Hill. La trama comienza con la extraña muerte de los niños de un pueblo en la campiña inglesa. Arthur Kipps (Daniel Radcliffe) es un joven abogado enviado a esta pequeña población para realizar los trámites de la venta de una antigua casa situada en las marismas de la zona. Después de varios descubrimientos encuentra que la casa está encantada por un extraño fantasma, la mujer de negro, que está asesinando a los niños del pueblo.

Este relato podría pasar por la historia clásica de horror decimonónico: un personaje que vive en la ciudad debe viajar al campo para explorar lo sobrenatural, luchar contra ello, sus propias creencias racionales y finalmente vencerlo. Sin embargo, el punto interesante de esta historia es su protagonista, Arthur Kipps. Al contrario que en *El Sexto Sentido* no está muerto pero padece de las mismas preocupaciones que el doctor Crowe: aislamiento social, incomunicación, está francamente fracturado. A pesar de todo es lo sobrenatural una vez más, y su posterior transformación en fantasma lo que hace que entienda la significado de la vida, la vida en la muerte. Es importante señalar que este proceso en las historias decimonónicas, incluso en las del siglo XX, solía requerir el alma del protagonista, mientras que en historias de fantasmas fragmentados, forma parte de un proceso curativo o, al menos, revelador. Un fenómeno similar acontece en *Solaris* (2002) basada en la novela homónima. Chris Kelvin es un psicoanalista atormentado por el suicidio de su esposa que es enviado a una estación espacial orbitando en el planeta Solaris para investigar misteriosas desapariciones en la tripulación. En su misión Chris descubrirá que el misterioso planeta resucita los seres queridos y perdidos, del pasado de los humanos en la estación, incluyéndole a él mismo. Esto provoca también que los traumas regresen con ellos.

Las discrepancias y divisiones causadas por la muerte o las catástrofes a las que nos enfrentamos en el presente son provocadas. Los fantasmas de Solaris son proyecciones de los sueños de los personajes, productos tanto del amor como de la traición. Los fantasmas del cine no intentan ya asustarnos porque estén muertos sino porque les hemos traicionado olvidándonos de ellos, ignorándolos.⁹

Esta traición, esta fractura de los conceptos clásicos del fantasma, procedentes de la novela moderna, para su posterior disolución y fragmentación, encuentra su respuesta en la realidad. Ante los acontecimientos sucedidos en el siglo XX, el surgimiento de nuevos modelos filosóficos y antropológicos, y sobre todo, ante el avance

⁹ S. Dillon, *The Solaris Effect. Art & Artifice in Contemporary American Film*, University of Texas Press, Austin, 2006, p. 12

de las sociedades occidentales, se ha producido con el paso del tiempo un *destierro de la muerte* y por lo tanto de sus causas y consecuencias. A pesar de que en la imaginación permanecen presentes como símbolos y motivos, esta fragmentación de su arquetipo clásico, el fantasma, lleva a muchos autores a concluir que este destierro, la asepsia de la muerte, ha sido quizás causado por las dos guerras mundiales, alterando el concepto clásico de muerte, y por lo tanto, su reflejo en las obras de ficción. Pintor Iranzo entre otros autores, como Benjamin, Arlès o Bauman, lo señala de la siguiente manera:

El destierro de la muerte, que en las sociedades campesinas y tradicionales constituía una parte, por dramática que fuese, del ciclo vital, se ha ido acentuando desde que Benjamin realizara esta apreciación en 1933, y en la actualidad ha adquirido los tintes de una completa asepsia. Sólo sobre la negación de la muerte puede edificarse un sistema como el que vertebra las sociedades capitalistas contemporáneas, basado en el consumo y la creación de necesidades. A la denegación de la muerte le ha acompañado incluso, el acoso a la madurez y la identificación del yo ideal con el púber como emblema de un sistema que, a diferencia de las sociedades tradicionales, ha eliminado los ritos de paso a la edad adulta y los ha sustituido por una dilatación insólita de la adolescencia. Esa es la razón de que diferentes estudios sobre la iconografía del morir en el orbe occidental hablen de “muerte invertida” (Arlès, 1975, 1977), “muerte escamoteada” (Thomas, 1991), “muerte en tercera persona” (Jankélévitch, 1977) o arguyan, incluso, que “el hombre occidental (...) muere de manera desigual, muere mal y ya no sabe morir.”¹⁰

Así en la literatura y las películas ejemplificadas las historias se asemejan, se adaptan a este fenómeno de destierro de la muerte, de no aceptación de la mismo, no ya por el sentido necesario del ser humano por la inmortalidad, sino por su incapacidad de aceptar el misterio mismo. Los fantasmas, las personas y las tramas ya no dependen de cuestiones dramáticas externas y objetivos fuera de sus vidas; dependen fundamentalmente de la cuestión planteada desde el principio, esta dicotomía entre vida y muerte y la solución de los problemas y traumas que genera en los personajes al no entenderlas. Los fantasmas dejan de ser monstruos abominables para convertirse en parte y solución del problema. Actúan como donantes, como seres perdidos y como faros del misterio. No conocer su propia identidad mortal es un signo del nihilismo que llevaron en sus vidas. Sin Dios, o lugar al que ir en el trasunto de almas, quedan atrapados entre nuestro mundo y el de los muertos. Es la noción que transmiten las historias fragmentadas de fantasmas: personas que no pueden creer

¹⁰ I. Pintor Iranzo, “The Naked and the Dead: The representation of the dead and the construction of the other in contemporary cinema: The Case of M. Night Shyamalan.”, *Formats Revista de Comunicación Audiovisual*, nº 4, Barcelona, 2005, p. 5.

más que lo que ven por sus ojos, pero que necesitan respuestas sobre sus parientes o amigos que mueren, que desaparecen cuando se olvidan. Así, que ante este desierto, las historias intentan resucitar a los muertos, señalando que están vivos, más incluso de lo que lo fueron en vida, con sus pasiones, sus grilletes, pero también su humanidad intacta.

3. HISTORIAS FRAGMENTADAS DE FANTASMAS: PATRONES NARRATIVOS, CONCLUSIÓN.

Para terminar esta investigación daremos algunas pinceladas sobre patrones y mecanismos narrativos que funcionan en este tipo de relatos y películas, a través de un esquema que hemos definidos como *fragmentación de historias de fantasmas*. Como vimos en *La Mujer de Negro*, una novela aparentemente similar a las clásicas historias de fantasmas del período gótico, encontramos ciertas diferencias desde las que partimos en este análisis final. En primer lugar, el protagonista, Arthur Kibbs, está fracturado, su psique sufre por la pérdida de su esposa. Además, no presenta las cualidades típicas heroicas que un personaje enfrentado a lo sobrenatural debe exhibir. Arthur es una persona común, un héroe cotidiano, que puede ser cualquiera. .

En segundo lugar, el protagonista es totalmente escéptico a lo sobrenatural, y por tanto a los fantasmas. No comprende la muerte de su mujer y no la acepta por ello. Se encuentra ante un mundo incomprensible en el que la ciencia o la razón no pueden darle sentido, todo parece extraño, inseguro, trágico.

En tercer lugar, el protagonista recibe una tarea que le obliga a abandonar a su hijo y su hogar en la ciudad para viajar al campo, a lo desconocido. En otros ejemplos como *El Sexto Sentido* los fantasmas, lo sobrenatural acuden al mundo del protagonista. Malcolm Crowe recibe la visita de su paciente vengativo, un intruso en su casa que desencadena la historia y pone de relieve todos sus traumas, remordimientos. Supone una transgresión del mundo ordinario, cotidiano y familiar donde vive Malcolm, donde el héroe habita, el psicoanalista infantil condecorado por el ayuntamiento de Filadelfia. Esto provoca una situación que colapsa la percepción y el mundo real, pues, como ya sabemos, Malcolm está muerto. Después de esta noción, el protagonista aparece desorientado, perdido, buscando respuestas, su identidad. En ambas historias, Arthur y Malcolm, necesitan resolver este misterio.

Este es el cuarto elemento; el objetivo principal de estas narraciones es un enigma que condiciona completamente su construcción dramática. Es algo común como apuntan muchos autores, sin embargo, en este caso, la trama se fragmenta al igual que el personaje fantasmal, mimetiza el estado de su psique, incluso de su propio

ánimo. Malcolm no sabe si realmente esta ayudando a Cole Sear. Arthur no sabe por qué está vendiendo esa misteriosa y siniestra mansión. Este fenómeno, esta manera de construir la historia genera el suspense necesario, la atmósfera fundamental, que oculta las piezas del puzzle de la fragmentación de la trama, para los personajes, y para los ojos del lector/espectador. Se plantean preguntas sin respuesta aparente, aunque descubramos que habían estado delante de nosotros todo el tiempo.

La atmósfera creada está cargada de multitud de mecanismos de suspense que velan lo sobrenatural o aparecen muy al final. Podemos encontrar desde *pistas falsas*, *mcguffins*, *cliffhangers*, *giros* inesperados... Se utilizan para construir la anticipación y crear la lógica necesaria en un universo de ficción tan fragmentado, para mostrar a los personajes y al espectador partes del misterio, partes de si mismo antes de resolverlo por completo.

El quinto elemento es la ambientación, el escenario elegido donde sucede la acción, usualmente basada en los expuestos durante la ficción gótica (pantanos oscuros, aislamiento, mansiones encantadas). Este elemento genera también la atmósfera necesaria, aunque los sucesos transcurran en lugares tan cotidianos como los suburbios de Filadelfia. En *El Sexto Sentido* la acción tiene lugar en sitios comunes cotidianos, reales, poco relacionados con lo exótico y siniestro: la casa de Malcolm, una iglesia, la escuela de Cole... Pero, por otra parte, cuando lo sobrenatural aparece, cuando los fantasmas irrumpen, estos lugares tan familiares, se transforman en ambientes terroríficos, enigmáticos, opresivos, incluso los descritos en *La Mujer de Negro*, se vuelven más peligrosos, misteriosos.

Cambiar el paradigma de un personaje por otro que incluya elementos ordinarios es algo muy atractivo. La resistencia al cambio, la resistencia a abrir su mente a lo desconocido, es un conflicto inherente en las películas; y finalmente liberar esa resistencia podría mostrar respuestas necesarias para el personaje, en su vida cotidiana, para los problemas a los que se está enfrentando.¹¹

Este es el efecto principal que se consiga si los fantasmas, lo sobrenatural invaden el mundo real, aparece el conflicto. Así que el sexto elemento es el giro inesperado, la anagnórisis que reciben los personajes al resolver el enigma al descubrir su verdadera identidad, desfragmentado al fantasma, mostrando la correcta historia. Finalmente, los fragmentos se recomponen, con o sin lo sobrenatural, el fantasma ayuda a los vivos, recuperando su fe en el mundo, entendiéndolo, y encontrado la manera para vivir, en este caso, su nueva existencia. Malcolm conoce que esta muerto des-

¹¹ Entrevista con el autor.

pués de curar a Cole, hablando con su esposa, despidiéndose de ella, asumiendo su condición fantasmal. Arthur muere salvando a su hijo y regresa con su esposa fallecida, recuperando a su familia perdida. En conclusión, como explicamos en el siguiente párrafo, esta sería a grandes rasgos la estructura narrativa en la que los fantasmas fragmentados, se desenvuelven en la actualidad, o al menos, intentan hacerlo:

1. Un héroe cotidiano está fracturado: ha perdido su fe en el mundo, su psique se encuentra en peligro debido a una pérdida.
2. El protagonista es enviado o recibe la visita de fantasmas, de otros seres sobrenaturales para resolver sus problemas.
3. El objetivo dramático está fracturado. Lo sobrenatural aparece ante los ojos de los personajes pero son incapaces de identificar su naturaleza, porque no creen en ello.
4. El misterio permanece fragmentado, oculto por una atmósfera construida con mecanismos de suspense, creando una historia basada en la anticipación, la duda y el miedo.
5. El protagonista finalmente encuentra lo sobrenatural. Se enfrenta a ello o recibe su ayuda.
6. Al final, con un giro inesperado, la historia se desfragmenta, descubriendo la condición real de estos fantasmas. Muchas veces la narración puede estar solo en parte fragmentada permitiendo conocer más detalles de la trama correcta.
7. El protagonista recupera su fe en el mundo, entiende a través de la experiencia sobrenatural como resolver sus problemas en su vida perdida, y comienza su propio camino.

Así el único camino que encuentran los narradores es borrando la fina línea entre los mundos y los monstruos, representando la muerte de manera que ni siquiera sea percibida, o que paradójicamente lo haga a través de fantasmas, más humanos que los propios vivos.

BIBLIOGRAFÍA

- CAVALLARO, Dani, *The Gothic Vision: Three Centuries of Horror, Terror and Fear*. Continuum, London, 2002.
- CHILD, Brian, "Daniel Radcliffe's *The Woman in Black* sets British horror record.", *The Guardian*, London, Wednesday 29 February 2012, Retrieved 6 March 2012, <http://www.guardian.co.uk/film/2012/feb/29/daniel-radcliffe-woman-black-horror-record>
- DILLON, Steven., *The Solaris Effect. Art & Artifice in Contemporary American Film*. University of Texas Press, Austin, 2006.
- DIXON, R.W.W., *Stanley Kubrick's The Shining (1980)*, University of Nebraska-Lincoln, Retrieved 6 March 2012, <http://blog.unl.edu/dixon/2011/10/09/stanley-kubricks-the-shining-1980/>
- LEUTRAT, Jean-Louis., *Vida de Fantasmas. Lo Fantástico en el Cine*. Contraluz, Valencia, 1995.
- LOVECRAFT, Howard Phillips, *Supernatural Horror in Literature & Other Essays*, Wildside Press, United States, 2008.
- , (1937) "Notes On Writing Weird Fiction.", *Malacandra*, nº 14, 2006.
- NIKOLAJEVA, Maria, *The Magic Code. The use of magical patterns in fantasy for children*. A.W. International, Stockholm, 1988.
- , "Fairy Tale and Fantasy: From Archaic to Postmodern". *Marvels & Tales: Journal of Fairy-Tale Studies*, nº 17, 2003, pp. 138–156.
- PARSONS, Zack, "Wrestling the twister: an interview with M. Night Shyamalan", Monday, *Something Awful*, September 18, 2006, Retrieved 6 March 2012, <http://www.somethingawful.com/d/news/wrestling-twister-an.php>
- PINTOR IRANZO, Ivan, "The Naked and the Dead: The representation of the dead and the construction of the other in contemporary cinema: The Case of M. Night Shyamalan.", *Formats Revista de Comunicación Audiovisual*, nº 4, Barcelona, 2005.
- PENZOLDT, Peter, *The Supernatural in Fiction*. P. Nevill, London, 1952.
- SANCHEZ-ESCALONILLA, Antonio, "The Hero as a Visitor in Hell: The Descent into Death in Film Structure", *Journal of Popular Film & Television*, winter, Vol. 32, nº 4, 2005, pp. 149-156.
- TELOTTE, Jean Paul, *Dreams of Darkness: Fantasy and the Films of Val Lewton*. University of Illinois Press, Chicago, 1985.
- TOBIAS, Ronald, *20 Master Plots: And How to Build Them*, Writer's Digest Books, Cincinnati, 1993.

- TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Los monstruos y los críticos y otros ensayos*. Minotauro, Barcelona, 1998.
- TRUFFAUT, François, *Hitchcock: (Revised Edition)*, Helen G. Scott, Simon & Schuster, 1985.
- WEAVER, James, TAMBORINI, Ron, *Horror Films. Current Research on Audience Preferences And Reactions*. LEA'S Communication Series, New Jersey, 1996.