

DESPOSESIÓN Y DESENCANTO DEL ESPECTRO CONTEMPORÁNEO: EL FANTASMA EN I AM A GHOST (2012), I AM THE PRETTY THING THAT LIVES IN THE HOUSE (2016) Y A GHOST STORY (2017)

DISPOSSESSION AND DISENCHANTMENT OF THE CONTEMPORARY SPECTRE: THE GHOST IN I AM A GHOST (2012), I AM THE PRETTY THING THAT LIVES IN THE HOUSE (2016) AND A GHOST STORY (2017)

Julio-Ángel OLIVARES-MERINO 

jaolivar@ujaen.es

Universidad de Jaén, España

RESUMEN: Los fantasmas han invadido la pantalla fílmica desde el nacimiento del séptimo arte. Materializándose a partir de diferentes grados de visibilidad, el espectro se ha convertido en icono de la otredad, representando la intrusión genérica desde los márgenes de lo excluido, como esa fuerza siniestra e inestable que nos impulsa a resolver su enigma para neutralizar su presencia amenazante y, por lo tanto, restaurar el orden lógico y cotidiano. Con todo, el fantasma posmoderno, tal como se presenta en *I Am a Ghost* (2012), *Soy la bonita criatura que vive en esta casa* [*I Am the Pretty Thing that Lives in the House*] (2016) y *A Ghost Story* (2017), emerge como un signo suspendido que ilustra nuestra esencia fragmentada, como signo irresoluble. Estas películas manifiestan la nueva tendencia de los fantasmas cinematográficos, reflexiones sobre nuestra desmaterialización y pérdida de identidad en pos de la extinción, además de la desorientación y las dudas sobre la vida después de la muerte, historias en las que se adopta el punto de vista del fantasma e incluso se legitima su voz narrativa, refrendada y manifiesta también su fisicidad en pantalla, al confesar sus (nuestras) derivas existenciales.

PALABRAS CLAVE: fantasma contemporáneo; H. P. Mendoza; Oz Perkins; David Lowery; cine.

ABSTRACT: Ghosts have invaded the film screen since the very beginning of cinema. They have become icons of otherness showing different degrees of visibility, always representing an intrusion from the margins of the excluded, like an ominous force that impels us to solve their enigma in order to neutralize their threatening presence and, thus, restore the logical and quotidian order. The postmodern ghost, however, as presented in *I am a Ghost* (2012), *I am the Pretty Thing that Lives in the House* (2016) and *A Ghost Story* (2017), emerges as a suspended sign illustrating our fragmented essence, so standing as an unresolvable sign. These films epitomize the new trend of cinematic ghosts, reflections on our fading into extinction, disorientation and doubts about life after death, stories in which the ghost's point of view—and even their narrative voice—is adopted, their physicality on screen granted, when confessing their (our) existential grief.

KEYWORDS: contemporary ghost; H. P. Mendoza; Oz Perkins; David Lowery; film.

And the ghosts ... they are the certainties ...
hostile or not, they rally, they fill the vacuum for
the uncertain «I» (Elizabeth Bowen, preface to
«The Demon Lover»).

1. La iconicidad doliente: el fantasma

La categoría de lo insólito, esencialmente asociada al antagonista dentro de la tradición gótica, se ha caracterizado por su naturaleza proteica y voluble, un constructo cuyos parámetros cambian, necesariamente, a partir de las reconfiguraciones sincrónicas y diacrónicas. Lo siniestro se erige en diapasión de la inquietud y la incertidumbre—duda fantástica, según Todorov—, una perspectiva de la realidad desde un ángulo de visión que sustituye los códigos de lo familiar por lo desconocido u ominoso—eso que Freud llama «unheimlich»— y nos instala en la inestabilidad (Roas 14). Con todo, es evidente que, además de personificar lo extraño, lo insólito también amplía los límites de la contingencia en nuestra realidad—lo raro se ha solapado con lo ordinario, siendo lo fantástico una crónica del extrañamiento cotidiano (Merino 14)— y requiere una reacción por parte del receptor, ya sea en forma de sorpresa, miedo o fascinación (Carroll 31). El recelo del otro—invasivo, contagioso y abyecto— nos permite diferenciarnos de la contrafigura o reconocernos en ella,

aceptar que, como la propia disparidad indefinible de la realidad, la otredad nos constituye. No en vano, el discurso de lo insólito es una propuesta terapéutica y conservadora (Botting *Gothic* 5) que, planteándonos situaciones límite, nos hace valorar o reforzar nuestro *statu quo*.

La reviniencia espectral, con sus diferentes modos, según esencia y gradación de visibilidad, es una de las proyecciones más fundamentadas de lo insólito en el arte. En el presente estudio, nos aproximaremos a las constantes del fantasma contemporáneo en tres hitos cinematográficos de nuestra década —filmados por realizadores norteamericanos herederos de la histeria del 11-S—, en concreto, *I Am a Ghost* (H.P. Mendoza, 2012), *Soy la bonita criatura que vive en esta casa* (Oz Perkins, 2016) y *A Ghost Story* (David Lowery, 2017). En estas películas, se evidencia el desgaste y la desmantelización del espectro tradicional, al tiempo que se incide en la confusión entre lo real y lo fantasmático, propia del «posmodernismo gótico» (Beville 2009), por cuanto, en la actualidad, resulta inviable sostener un centro privilegiado en el discurso frente a lo habitualmente excluido (Carroll 211-2; Botting «Aftergothic» 286).

La evolución del espectro en la literatura y el cine demuestra que, asumiendo diferencial en su origen, el fantasma se ha aproximado cada vez más a nosotros, hasta mimetizar nuestros hábitos y definirnos¹. Ya a principios del siglo xx, tras la eclosión de la «ghost story», Edith Wharton (9) afirmaba que «lo que aleja a los fantasmas no es la aspiradora o la cocina eléctrica» y, décadas más tarde, Elizabeth Bowen proclamaría la adaptación del espectro a los nuevos tiempos como un elemental más de la modernidad. Fritz Leiber, por su parte, había ahondado ya en dicha actualización en la década de los cuarenta al sugerir la persistencia de la fantasmagoría en perímetros decadentes industriales, mientras que Shirley Jackson vendría a revolucionar el concepto del fantasma al convertir el espacio encantado —la mansión— en un organismo con vida propia, el verdadero antagonista (Bailey 57-8), en *La maldición de Hill House* (1959), algo parecido a lo que Stephen King lograría con el hotel Overlook en *El resplandor* (1977). Otros autores de finales del XX comprometidos con la renovación o la continuidad del fantasma en el ámbito literario serían Peter Straub, Ramsey Campbell, Dean Koontz, Thomas Ligotti o Susan Hill.

1 Asociados genéricamente a la otredad focalizada en tercera persona, otras representaciones de lo insólito, tales como el vampiro o el muerto viviente, han llegado también a erigirse en narradores o punto de vista de su propia historia.

2. La pantalla espectral: hitos y evolución

La literatura proyecta imágenes mentales a través de las palabras, mientras que el cine es, necesariamente, el ámbito de la visibilización. Aun así, el fantasma podría cobrar corporeidad física en el propio texto literario al igual que ambigua resultaría su tangibilidad en la pantalla si operase la rarefacción de lo representado o el fuera de campo². Dos son las opciones que baraja un cineasta a la hora de convocar al espectro en encuadre. Por una parte, la invisibilidad, aunque con indicios de su presencia —sonoridad acusmática o movimientos de objetos que sugieren su agencialidad—; por otra, la visibilidad manifiesta —con diferentes gradaciones de definición—, bien a través del punto de vista de un personaje o de la omnisciencia. Más concretamente, la invisibilidad puede preludiar la aparición definida del fantasma o, por el contrario, fijar la ausencia sin desvelarla. Una vez manifiesta, la visibilidad puede ser deficitaria (transparencia o manifestación parcial) o plena (con algunas marcas de extrañamiento o indistinta con respecto al resto de personajes).

En cuanto a la visibilidad directa, sin preludeo de manifestación gradual desde la ausencia, esta suele implicar una aparición súbita y momentánea —acompañada de una subida de volumen que multiplica el efecto— o de remanencia más prolongada, con la consiguiente interacción del espectro con el focalizador —acción amenazadora o simple contacto visual— o, al contrario, como imagen suspendida, residual y abstraída. En cuanto a la esencia del fantasma, esta suele estar condicionada por el género fílmico. Así, si la película se encuadra dentro del ámbito del terror, el espectro suele emparentarse con un antagonista vindicativo y amenazador; en la comedia, suele ser reescritura paródica, mientras que, en las películas románticas, el sentimiento confluye con el drama de una pérdida, ilustrándose en el espectro la proyección idealizada del ausente. Finalmente, cada vez más extendida y entroncada con la modalización de lo espectral que abordamos en el presente estudio, la aproximación metafísica al fantasma adopta el punto de vista del espectro, naturalizado y disociado de la dimensión de la alteridad.

2 La proyección fílmica supone para Derrida (*Echographies*) una experiencia singular rayana en lo fantasmal porque, en sí, el propio cinematógrafo invoca «injertos» de espectralidad en la oscuridad, siendo, además, la película proyectada, ese haz en suspensión, un fantasma más.

Los primeros espectros en el cine aparecen —y de forma tangible— en *Le manoir du diable* (1896), cortometraje para el que George Méliès se vale de sus característicos trucajes de ilusionismo —trasunto de lo fantasmático—, a los que también recurre Segundo Chomón en *La casa encantada* (1907). En *La torre de los siete jorobados* (1944), Edgar Neville presenta un fantasma que, en punto de fuga, muestra corporeidad transparente si bien sólida y asertiva cuando entabla diálogo con el testigo, rezumando esa comicidad que también caracteriza a *El fantasma y la señora Muir* (1947), de Joseph L. Mankiewicz. En *House on the Haunted Hill* (1959), William Castle enfatizaría, mediante una atmósfera con tintes expresionistas, el umbral en el que basculan sus espectros, mientras que, en *¡Suspense!* (1960), Jack Clayton invoca unas epifanías fantasmales aún más expresivas, ahondando en los espacios intersticiales —considérese la ventana—, zonas (sub)liminales donde se producen las apariciones silentes y en las que, a partir de reflejos, se da una singular inversión entre aparecidos y testigos, algo que prelude la confusión de categorías en gran parte de los discursos contemporáneos sobre el fantasma (Warner 2006).

La invisibilidad del espectro se erige en el principal argumento de Robert Wise en *The Haunting* (1963), metraje en el que estilemas tales como el «zoom», la «voz en off» o el dramatismo de los primeros planos sirven para oprimir psicológicamente al espectador y sugerir la presencia fantasmagórica. Más nítidos, por contra, son el espectro de la mujer de nieve en *Kwaidan* (Masaki Kobayashi, 1964), clara precursora de la feminidad reviniente en la oleada de terror japonés y oriental de finales del siglo XX, y la ideación más dinámica y sensual de Kaneto Shindo en *Kuroneko* (1968). También Bava recurriría a la plasticidad espectral en *Operazione Paura* (1966), con planos manieristas y de exquisitez cromática en los que recrea el fantasma de una niña de faz pálida. Ya en la década de los setenta, John Hough volvería a explotar la invisibilidad del fantasma —si bien con un uso significativo de lo ectoplasmático— en *La leyenda de la mansión del infierno* (1973), siendo más gráficos los espectros de Kubrick en *El resplandor* (1980), con otro de esos juegos de espejos en los que otredad fantasmática y normalidad se entremezclan. Ese mismo año, Peter Medak filmaría uno de los grandes hitos del cine de fantasmas, *Al final de la escalera*, en la que se saca el máximo rédito a la manifestación acusmática y destaca el uso de la cámara subjetiva al posicionar al espectador en el lugar del espectro —silla de ruedas del pequeño Joseph Carmichael—, preludio de lo que supondrá la adopción del punto de vista del fantasma en los tres films que

nos ocupan. Los ochenta serían, pues, una década en la que, salvo excepciones como *El ente* (Sidney J. Furie, 1982), se abundaría en la corporeidad explícita del fantasma. Considérese su fisonomía infográfica en *Poltergeist* (Tobe Hooper, 1982) o *Ghostbusters* (Ivan Reitman, 1984), además de la imagen casi hagiográfica del espectro en *Ghost* (Jerry Zucker, 1990), ente benévolo necesitado de establecer contacto con sus seres queridos como aspecto que también conecta con los semas del fantasma contemporáneo.

Ya en la década de los noventa, Hideo Nakata consagra en *Ringu* (1998) la iconicidad del *yurei*, con esa Sadako de movimientos sincopados, mortaja blanca y largos cabellos que ocultan su rostro. Destaca en el film el uso del fuera de plano como sugerencia de la presencia fantasmagórica, además de las imágenes hipnóticas y siniestras del video a modo de metraje inserto o esencia residual latente, como la propia fantasma que, emergiendo del pozo, primero, y, a posteriori, de la pantalla del televisor, rompe las máximas que rigen los niveles narrativos. Al hilo, el símbolo del agua estancada —muy operativo en *Dark Water* (2002), dirigida también por Nakata— sugiere la dimensión de lo ominoso e infecto que permanece sumergido, pero que, de súbito, se manifiesta.

Finalmente, entre 1999 y 2002, e independientemente de los ejercicios rayanos en la estética de la carne a cargo de Steve Beck (*13 Fantasma*s, 2001 y *Ghost Ship*, 2002), tres películas marcan el devenir del fantasma en la pantalla cinematográfica: *El sexto sentido* (1999), de M. Night Shyamalan; *Los Otros* (2002), de Alejandro Amenábar y la perturbadora cinta de Guillermo del Toro *El espinazo del diablo* (2002). Esta triada, junto con los metrajes apocalípticos de Kiyoshi Kurosawa³, llevan a repensar el significado de la espectralidad y anticipan, en gran medida, la resemantización del fantasma en las primeras décadas del siglo XXI, a partir de la normalización y globalización del concepto⁴.

3 Los fantasmas en *Kairo* (2001) son representación del aislamiento y la deshumanización en la sociedad actual, obsesionada con las nuevas tecnologías, en detrimento del contacto copresencial. Son entidades varadas, algunas de ellas informes, como rastros de ceniza o simulacros digitales parcialmente borrados (*Loft*, 2006).

4 Frente a esta nueva corriente, persisten aproximaciones clásicas como *El orfanato* (Juan A. Bayona, 2007), *La maldición de Rookford* (Nick Murphy, 2012), *La mujer de negro* (James Watkins, 2012), *Oculus* (Mike Flanagan, 2013), *Expediente Warren* (James Wan, 2013) o *The Lodgers* (Brian O'Malley, 2017).

3. La espectralización del fantasma contemporáneo: Mendoza, Perkins y Lowery

Tal y como plantea el tailandés Apichatpong Weerasethakul en *El tío Boom-mee recuerda sus vidas pasadas* (2010), los espectros fílmicos actuales conviven de forma natural con los vivos. Se da, de hecho, una tendencia a la humanización del fantasma, una especie de desencantamiento de sus semas, al tiempo que se representa la espectralización de los vivos como especulación metafísica acerca de lo que nos aguarda más allá de la muerte y una reflexión sobre la indefinición y el descentramiento posmodernos (Badley 49-50), como inversión de los valores humanistas (Cavallaro 63).

Ya en 1887, Oscar Wilde reescribió los cánones de la «ghost story» al presentar un espectro trasnochado y torpe en *El fantasma de Canterville*, al tiempo que, en «La puerta abierta» (1882), Margaret Oliphant minimizaba la amenaza del fantasma y lo convertía en el lamento persistente y solícito de un niño ante una puerta inmersa en la nada. Este cuestionamiento del espectro como icono invasivo, su conversión en imagen doliente y necesitada lleva a la empatía por parte de quien testimonia su aparición. El fantasma abandona, así, el territorio de la otredad y se erige en cronista de sus vivencias, reflejo, a su vez, de las constantes y los universales humanos. De hecho, y siguiendo una inercia autorreferencial (Carroll 211), el espectro fílmico se ha convertido en focalizador y focalizado, impeliendo al espectador a adoptar su punto de vista, compartiendo ritos de iniciación y adaptación. Shyamalan había implantado ya ese cambio de punto de vista en *El sexto sentido* de forma que, inopinadamente y ya en la conclusión del film, el espectador descubre que el protagonista es un fantasma. Esta relativización de los códigos que legitiman la realidad para convertirla en una manifestación movidiza explica también la esencia de *Los otros* y *El espinazo del diablo*. Si en el film de Amenábar, nos vemos obligados a resituar la categoría de lo fantasmático e invertir los términos, en el ejercicio de metaespectralidad de Del Toro, se reclama la necesidad de redefinir el concepto del fantasma, lejos de una taxonomía simplista. De hecho, la pregunta de génesis —«¿Qué es un fantasma?»— se convierte en lanzadera de toda una serie de reflexiones⁵ acerca de la fantasmagoría que pretende exhumar la memoria de los oprimidos

5 En sus planos, además, se ejemplifica cómo la sobredefinición, sobreexposición y multiplicación metafórica y en bucle del fantasma lleva a la dispersión de su significado, no por defecto —como proclamaba Henry James—, sino por exceso.

en la Guerra Civil, con un espectro como narrador en primera persona. No olvidemos que los fantasmas hiperrealistas y locuaces de Shyamalan, Amenábar y Del Toro se aproximan a la embocadura del plano para interpelarnos y hacernos partícipes de la reflexión, preludiando las representaciones espectrales en la lente de H.P. Mendoza, Oz Perkins y David Lowery.

Frente a la univocidad, se impone hoy la multiplicación polisémica de la fantasmagoría, de acuerdo con la desidentidad del ser y el desencanto de los tiempos. La agencialidad del espectro contemporáneo trasciende, pues, el campo del terror fílmico —que también ha hibridado sus parámetros— para convertirse en referente existencialista en otros modos de filmación entroncados con el drama y la contemplación filosófica. Figuraciones antes, presencias ahora, los nuevos fantasmas vagan, suspendidos en una dimensión intersticial despersonalizada, en pos de la desaparición, desgastándose en bucles temporales sin fin, como entelequias que no se asientan, privadas de toda pertinencia⁶. Esta falta de asertividad o autosuficiencia —como signos vaciados y a la deriva— genera una dependencia emocional a todos los niveles y, de este modo, el espectro deja de ser el clásico antagonista plano visto desde fuera para pasar a ser víctima definida en toda su multidimensionalidad a través de la introspección y ejercicios de abstracción sobre la existencia y la finitud.

Los discursos sobre el fantasma contemporáneo —cítense también *Personal Shopper* (Olivier Assayas, 2016) o *Le secret de la chambre Noire* (Kiyoshi Kurosawa, 2016)— están cargados de intimismo, trascendentalidad y lirismo decadente. Son historias sobre la desaparición, el duelo y la pérdida en las que predominan los conceptos asociados a la negación. Ahora, el fantasma —uno más— nos permite descubrir ese colapso del significado y de la identidad al que nos abocamos. De hecho, Lowery filmó su película en un intento de superar el miedo a un final apocalíptico de la humanidad. De ahí que, como declaración de intenciones e inquisitivamente, su cámara aguarde en el depósito de cadáveres —plano secuencia exasperante— a que la figura cubierta con la sábana blanca se incorpore e inicie el trayecto contemplativo, en ese punto en el que el film se desliza desde lo cotidiano a lo fantástico.

6 En *A Ghost Story*, la casa es un 'no hogar', habitáculo «reciclable», mientras que en *I Am a Ghost* es el lugar al que se aferra Emily —y en el que convive con su trauma— para creer que está viva. Finalmente, en el film de Perkins, es perímetro celosamente custodiado por los fantasmas, como limbo propio e intransferible.

Otra de las constantes en la triada de films que ocuparán nuestras adquisiciones en los próximos epígrafes es la reduplicación de la imagen del espectro. Los fantasmas de Lowery, Mendoza y Perkins proyectan imágenes de sí mismos, como relativización de la identidad. En *A Ghost Story*, el espectro es testigo de las evoluciones de otros fantasmas a su imagen y semejanza. En *Soy la bonita criatura que vive en esta casa*, la hipodiégesis permite a la narradora fantasma contemplarse a sí misma, además de al espectro que emerge de las sombras para victimizarla. En *I am a Ghost*, a partir de un proceso de exorcismo, Emily va tomando conciencia de su esencia fantasmática al tiempo que proyecta múltiples figuraciones de sí misma. Sea como fuere, estos dos últimos films tienen un título que parece desvelar la pretendida asertividad identitaria del fantasma a través de la voz en primera persona —«I am» / «Soy (...) vive...»⁷— mientras que en la película de Lowery, el título resulta ambiguo, pues se puede interpretar como la vivencia de un espectro en particular o una historia genérica de fantasmas⁸.

Finalmente, la caligrafía fílmica y el diseño de producción son fundamentales en estos discursos de metafantasmagoría y autorreferencialidad en los que la intertextualidad, el inserto de textos —canciones o párrafos recitados de novelas— explicitan los motivos cimeros. En *A Ghost Story*, Lowery hace uso de un encuadre fotográfico «vintage» para insuflar un aura melancólica al metraje, al tiempo que la atenuación de colores permite proyectar el icono blanco del espectro sobre la oscuridad reinante. Por su parte, Perkins se vale de un registro visual tenebrista, abogando por la sugerencia y los ángulos muertos, si bien convoca la explicitud flagrante —aunque fugaz— a la hora de representar al fantasma. Finalmente, la solución visual de Mendoza, basada en la dislocación compositiva y la abundancia de colores vívidos —en contraste también con el blanco impoluto de la fantasma—, es deudora de una propuesta más «kitsch».

Tras subrayar los parámetros comunes a los tres films, analizamos ahora la propuesta específica en cada uno de ellos.

7 La traducción al español contempla el concepto más humanizado «criatura», pero, en pureza, el vocablo «thing» del título original sugiere una cosificación manifiesta.

8 El efecto de la sábana, que anula los rasgos diferenciales, parece sugerir, precisamente, la iconicidad arquetípica de lo fantasmal. Además, tampoco los protagonistas tienen nombre propio que los identifique, salvo la inicial del supuesto nominativo.

3.1. Diario de un fantasma: *I Am a Ghost* (2012), de H. P. Mendoza

Es este un experimento minimalista en el que Emily, el espectro, va adquiriendo conciencia de su estado, gracias al diálogo que establece con Sylvia, la médium que pretende guiarla al otro lado. Vemos al fantasma en plano y adoptamos su punto de vista ya desde la sobreimpresión del título del film; Sylvia, sin embargo, se manifiesta como voz descorporeizada, por lo que se invierten las categorías⁹. La película está compuesta por varias escenas —alusivas a los hábitos cotidianos de Emily, que se repiten hasta la saciedad— hiladas sin coherencia o cohesión, con insertos de planos en negro, a través de un montaje sincopado y elíptico, al tiempo que se ve a sí misma y, puntualmente, es perseguida por un ente monstruoso que habita el ático de la mansión.

Mendoza decide abrir y cerrar el metraje con un plano oscuro, declaración de intenciones en un discurso sobre la evanescencia y la desaparición que, además, hace uso constante del ruido y el grito fuera de plano como desestabilizador y anticipación de la emersión de la monstruosidad. Se trata de una película con inusuales angulaciones de cámara, en la que se teoriza sobre la espectralidad y el declive, con una carga simbólica reseñable. Así, tal y como revela Sylvia, la secuencia frenética de acciones repetidas en varias de las estancias de la mansión —la supuesta existencia de Emily— no es real sino una ráfaga de recuerdos o impregnaciones asociadas a los espacios en los que estas se produjeron, una suerte de psicogeografía o fenomenología del entorno (Mayerfeld 816). La fantasma da una respuesta lúcida a la pretensión excluyente de la médium: ya no hay distinción entre vivos y fantasmas; no existen verdades absolutas sino constructos relativos (Hutcheon 16):

EMILY: Well, if hauntings are nothing more than imprints in time, wouldn't the living be able to haunt a house as well?

La mansión no es sino proyección orgánica de los traumas de la protagonista, un espacio rayano en lo infernal (Magistrale 90), sumido en la discontinuidad y fragmentación, como trasunto de la mente esquizoide de aquella a quien acucia toda una legión de fantasmas interiores, entre ellos, el ogro sin ojos,

9 Emily llega a decirle: «I thought you were a ghost».

correlato del violador patriarcal¹⁰. Elemental simbólico es, asimismo, la escalera de caracol, ilustración del vaivén laberíntico en la mente de la protagonista, además de umbral de acceso de los miedos reprimidos y la consunción. Todo lo que no es recuerdo o automatismo —aquello desplazado al ático o al entorno de la mansión— supone, de hecho, la asunción más horrible para el espectro: la nada o el horror absolutos.

Al albergo de la médium —con la que mantiene una relación casi umbilical—, la fantasma huérfana y perdida entiende y acepta gradualmente su condición espectral. Sylvia logra dicho propósito gracias a una nana de tutela y una vez le pide a Emily que repita varias veces —a modo de mantra— e interiorice el que, en definitiva, es el título del film («I am a Ghost»). La acción supone un doble exorcismo: a través del psicoanálisis, Emily asume la realidad y proyecta fuera de sí sus traumas al tiempo que la médium logra expulsarla del espacio doméstico, una vez todos los espectros interiores se funden en uno, para desposeerla y condenarla al plano abisal concluyente.

3.2. *Soy la bonita criatura que vive en esta casa* (2016), de Oz Perkins

No se le pueden negar logros y hallazgos a esta pieza narrada por una «voz en off» —la del fantasma de Lily Saylor—, que hipnotiza al interpelar al espectador y teoriza sobre la necesaria remanencia de lo espectral en el ámbito de pertinencia. Se trata de una curiosa reflexión —entre el terror y el drama— sobre el *modus operandi* de la espectralidad, en actitud contemplativa, por cuanto el fantasma se afana en entender cómo se ha de trascender —curioso en una entelequia tradicionalmente privada de cuerpo— sin perder la fisicidad. Así, el film pivota en torno a la transitoriedad de la vida, al tiempo que, desvelando agentes punto de vista y elementales focalizados en soledad, aboga por la imperiosa activación de la mirada —la del fantasma que observa y la de aquel que constata su existencia, al verlo— con el propósito de fijar la materia en inevitable proceso de descomposición. Es evidente, como indica Lily, que el espectador —receptor activo— tiene un papel primordial a la hora de garantizar la pervivencia del fantasma, orientándose a través de los planos desenfocados y

10 Para Anne Williams (1995: 46), uno de los dinamizadores de la espectralidad es la proyección de traumas familiares.

el montaje fragmentado de esta epifanía, con la «ayuda» del discurso nebuloso de la narradora y los barridos inquisitivos del plano secuencia.

La discontinuidad narrativa se hace aún más compleja con la multiplicación de niveles hipodiegéticos (*mise en abyme*) —Lily es una enfermera que acude a la casa para cuidar de la escritora Iris Blum, autora de *The Woman in the Walls*, cuya protagonista es Polly, el espectro residente en la mansión— y ese enmarque en el que prólogo y epílogo —entroncando de nuevo con la constante del bucle— repiten la misma idea. En este discurso rayano en lo vanguardista, la casa, una suerte de dimensión de almas en pena, vuelve a representarse como un espacio no acomodaticio, con estancias vaciadas y la acción difuminadora del claroscuro y el contraluz. Proyectadas sobre este caos primigenio y decadente, la confluencia de formas no se da sólo entre vivos y aparecidos sino también entre las figuraciones antropomórficas y los elementos escénicos, generando una poética de la cosificación y el animismo. En consonancia con lo ya apuntado, los fantasmas de Perkins no son signos de otredad o entes ajenos a nosotros sino proyecciones de nuestra esencia que se corporeizan cuando dejamos de recordarnos:

It is a terrible thing to look at oneself
and to all the while see nothing.
Surely this is how we make our own ghosts
We make them out of ourselves¹¹.

Perkins convoca, pues, una espectralidad en permanente estado de descomposición («And left all alone / this is how they rot»), atrapada en el tránsito, incapaz de ligarse a pertinencia retrospectiva alguna —recordar el momento de su muerte, el cambio de estado— y, en consecuencia, asumir su naturaleza fantasmática («To go back and forth, / letting out and gathering back in again. / Worrying over the floors / in confused circles. / Tending to their deaths»). Con todo, y a diferencia de tales signos en declive, la narradora fantasma ilustra una modalidad asertiva al nombrarse a sí misma como la «bonita cosa» que VIVE en la casa y persevera —ante el espectador, al que se dirige directamente— al relatar —evidenciar— cómo la contemplación de otro espectro

11 La transcripción completa de la película está disponible en *Sublikescript.com*.

le provocó la muerte, al tiempo que reactiva el bucle al final del relato para darle continuidad. Además, independientemente del receptor, el fantasma habla para escucharse, verse a sí misma y generar un sistema de comunicación interno que le permita refrendarse, tal y como denota la afirmación que abre el film: «I have heard myself say».

La película de Perkins es sustancia fantasmática que emana de y desemboca —como el film de Mendoza— en un plano en negro. Sus fantasmas se ocultan en la maraña y la absorción depresiva, pero emergen de súbito para mirar directamente a cámara, como en arrebató fático que busca la inmersión del espectador y activar su contemplación a fin de que esta pueda, a su vez, inmortalizarlos. Se dinamiza, de este modo, la estratigrafía espectral: el espectador percibe a Lily, quien, a su vez, contempla a Polly, aunque ninguna de las dos entidades ven al espectador, otro espectro:

And still I think I'll stay
for one more look at her
This is how I left myself rot
The pretty little thing you are looking at
is me.

3.3. Existencialismo cósmico: *A Ghost Story* (2017), de David Lowery

La recurrente dependencia evocadora y el repliegue retrospectivo de estos fantasmas no ocultan su pretensión de abrir vías de evolución prospectiva, aunque, como Lily, estos espectros son incapaces de ver o, como en el caso de Emily, aun viendo, no pueden permanecer en el encuadre del porvenir. Si Mendoza y Perkins recurren a la locuacidad del espectro, Lowery, por contra, apuesta —en su adaptación libre del relato de Virginia Woolf «A Haunted House» (1921)— por el silencio y la inefabilidad como herramientas que permiten una inmersión espectral aún más acusada y vicaria, gracias a la omnisciencia reconvertida sagazmente en cámara testigo (aparecen en plano, y simultáneamente, el espectro y los personajes que este ve). *A Ghost Story* es más indirecta a la hora de comunicar su esencia. Así, hallamos sus pilares conceptuales en la letra de la canción «I Get Overwhelmed», melodía diegética compuesta por el fantasma en potencia, que se entona a modo de augurio fatal en la génesis —«Did she find someone else? / and leave me alone? /

Alone»¹², además de en el soliloquio enunciado en la fiesta por el personaje que encarna el cantautor Will Oldham, digresión aparentemente anecdótica, pero fundamental por cuanto sintetiza un mensaje pesimista en torno al sinsentido de nuestra existencia y la negación de la trascendentalidad, a pesar de nuestro tesón por perpetuarnos. Toda creación —subraya Lowery— tiende a desaparecer sin dejar rastro —en una suerte de «Big Bang» metafórico y recurrente del que es reflejo la imagen de la demolición y la niebla cegadora—, cumpliendo un proceso cíclico involutivo que devuelve al mundo a su estado inicial para que este vuelva a reproducirse. No en vano, como en *I Am a Ghost* y *Soy la bonita criatura que vive en esta casa*, es manifiesto el vértigo que provoca la privación del futuro¹³.

Gran parte del logro del film radica, de hecho, en la capacidad del director de multiplicar el potencial dramático y existencialista del espectro, al reflejar sus sentimientos o emociones sólo a partir de sutiles matices —performatividad mímica—, apoyados por el silencio, la banda sonora o los sonidos accidentales, por cuanto su fisicidad y expresividad están anuladas por la sábana. Con todo, el espectador comparte con él sus trances de incompreensión, rebeldía, desilusión o arrojio por descubrir los enigmas fundamentales de la existencia de ultratumba y, a partir de la proyección cósmica del film, las claves de toda la humanidad.

Autorreflexiva crónica sobre el duelo y ese olvido que —según especula el director— destierra a quienes pretenden permanecer a nuestro lado, incluso después de muertos, la película de Lowery es una suerte de ensayo visionario que, más allá de centrarse en el dolor de los que se quedan y lloran temporalmente al ausente, tematiza el éxodo y la desesperación eternos de quienes abandonan la vida súbitamente y se pierden en los márgenes de la realidad, más como testigos que como agentes, deshabilitados y desplazados a la invisibilidad. Resulta ilustrativa, en este sentido, la reduplicación del fantasma, la imagen que tiene de sí mismo una vez entra en el bucle del eterno retorno

12 La transcripción completa de la película está disponible en *Scripts.com*.

13 El tema del suicidio aparece en este film y también en el dirigido por H.P. Mendoza. En el primer caso, se trata de la representación del sentido trágico de la existencia de ultratumba, pues la muerte no puede morir una segunda vez; en el segundo, es el arrebatado esquizoide que lleva a Emily a agredirse a sí misma hasta la muerte y, consecuentemente, la hace regresar como espectro que busca su paz interior.

y es testigo de su propia presencia residual en la morada. Con anterioridad al descubrimiento de esta inercia cíclica y siguiendo a un significativo fundido en negro, el fantasma establece diálogo silente —sólo a través de gestos— con otro espectro, de idéntica fisonomía, que aparece en la ventana de la casa de enfrente. La obsesión de Lowery por definir qué nos espera más allá de la muerte lleva al realizador a valerse de su omnisciencia para subtítular la interacción gestual entre ambos fantasmas y desvelar uno de los conceptos angulares del film¹⁴: el encuadre de esta historia mínima amplía su lente para sugerir que en cada hogar mora un espectro desamparado, sumido en la abulia y la nada, esperando, pero sin recordar a qué o a quién.

A *Ghost Story* es una elegía contemplativa que, en la onda de Sergio Caballero en *Finisterrae* (2010), reescribe de forma efectiva la imagen clásica del fantasma ataviado con sábana y dos agujeros como trasunto de la mirada vacua. El espectro de Lowery permanece impotente, condenado al silencio, ante la materialización del olvido y el irreversible calvario de la desaparición, representada a través de una de las imágenes más dramáticas y poéticas del film: el desmoronamiento de la sábana, sin fisicidad ya bajo el tejido, una vez el fantasma sucumbe a la insoportable soledad. Su única esperanza —esa nota que M deja en una cavidad de la pared¹⁵ y a la que el espectro se aferra como mensaje de continuidad y refrenda de los lazos sentimentales— resulta papel mojado, enigma para el espectador también, a la vez que definición de la espectralidad: un significante sin significado, un signo suspendido para siempre en la incertidumbre.

4. Fantasmagorías a este y al otro lado de la lente: conclusión

En consonancia con los parámetros de definición del espectro posmoderno, los fantasmas de Mendoza, Perkins y Lowery no representan ya esa simple invasión del ayer (Kavka 11) cuyo enigma se ha de descubrir para restituir el orden y anular su influencia negativa (Spooner, 2006: 8). Bien al contrario, son

14 Es una licencia que demuestra, además de su omnisciencia, la afinidad del director con la fantasmagoría y su lenguaje.

15 A modo de bitácora de una existencia nómada, el personaje femenino crea otra suerte de fantasmagoría, poemas o líneas de diario que conforman un constructo de recuerdos en cada morada habitada.

espectros del presente continuo y centrífugo, una existencia paralela a la nuestra, espejos de nuestro error e indagación acerca del porvenir, entidades con las que, en opinión de Jacques Derrida (*Specters* 25-26) —y teorizando sobre el concepto de «hauntology»—, podemos entablar diálogo y comprender —pero no clausurar— la vacilación identitaria de los vivos, por cuanto el fantasma es irresolución y deconstrucción en estado puro, una figura que, ni viva ni muerta, ni presente ni ausente, subvierte toda certidumbre preconcebida. Así, en su propósito de clausurar un signo que trasciende los límites del pensamiento y el lenguaje, el espectador o lector se ve inmerso y atrapado en el seno del discurso, otro fantasma más, gestándose, consecuentemente, a partir de la meta-fantasmagoría y la multiplicación de los referentes espectrales, una productiva caída en abismo en cuyo fondo yace nuestra propia indeterminación.

De hecho, la modalización espectral en los tres films analizados nos urge a la introspección psicológica y antropológica sobre la existencia y la insostenible definición del sujeto posmoderno. Se constata una confusión de identidades entre vivos y aparecidos, también entre los propios fantasmas, que, en tendencia contemplativa y reminiscente, reduplican su imagen, con la consecuente problematización de la verdad y la identidad aparentes. Repensados, en constante cambio, nuestro ser y entorno se materializan, así, en forma de espectros como «reflejos en los que nos buscamos, en los que huimos, (...) otros humanos que se revelan como espejos» (Zárate 7). Desde una manifestación de marcada otredad, el fantasma ha evolucionado para revestirse de corporeidad absoluta, anidando en los escenarios de nuestro día a día, resultando tremendamente complejo —e innecesario— constatarlo ya como inversión de nuestra individualidad. De este modo, al globalizar el concepto del fantasma contemporáneo, la pantalla espectral se ha hecho inmersiva y nos convoca necesariamente.

Así, los fantasmas de Del Toro nos miran resuelta y directamente a los ojos para mimetizar nuestros traumas. Santi, en *El espinazo del diablo*, emana en el discurso desde la metonimia, el susurro o el nombre escrito, aproximándose a la embocadura del plano, con esa tangibilidad que resulta obscena, como aquello que se desangra y nos representa; Sadako, en *Ringu*, nos asola desde la imagen rarificada del video infecto hasta la fisicidad que emana del pozo y traspasa los límites de la ficción para congelarnos en un reflejo compartido. Con todo, el espectro no sólo abandona el rol de otredad para constituirnos. En las fantasmagorías autorreferenciales y en bucle de Mendoza, Perkins y Lowery, el fantasma también toma la palabra o se convierte en guía y punto de vista

en una búsqueda trascendental sobre la vida, la muerte y la vida después de la muerte. Mendoza y Perkins conciben sendos ritos de iniciación y autoconocimiento por parte del espectro que se enuncian desde un *in medias res* categórico —en forma de plano en negro— y culminan en otro vaciado de plano alusivo a la suspensión afligida del fantasma. Por su parte, Lowery nos confina a un mundo de lazos rotos, ilegibilidad, desafección y vagar eternos, situándonos al otro lado, identificándonos con los únicos ojos que son capaces de ver lo que nos aguarda, como fin y origen.

En síntesis, el espectro en estos films representa el no ser, la incomunicación, la ausencia y lo percedero de un mundo que se desmorona, del que, un día, partiremos y en el que no dejaremos vestigio alguno. Probablemente, desde el más allá, pero aún aquí, seremos testigos de todo el devenir, incapaces de cambiar el curso de los acontecimientos, desenfocados ya, dentro del marco, pero como meros índices de ambientación, sin operatividad.

Bibliografía

- Badley, Linda. «Film Horror and the Body Fantastic». *Contributions to the Study of Popular Culture*, 48, Greenwood Press, 1995.
- Bailey, Dale. *American Nightmares: The Haunted House Formula in American Popular Fiction*. Bowling Green State University Popular Press, 1999.
- Beville, Maria. *Gothic-Postmodernism: Voicing the Terrors of Postmodernity*. Rodopi, 2009.
- Botting, Fred. *Gothic*. Routledge, 1996.
- Botting, Fred. «Aftergothic: Consumption, Machines, and Black Holes». *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Jerrold E. Hogle (ed.). Cambridge University Press, 2002, pp. 277-300.
- Bowen, Elizabeth. Preface to *The Second Ghost Book* 1952. *Seven Winters and Afterthoughts*. Alfred A. Knopf, 1962, pp. 204-8.
- Bowen, Elizabeth. *The Mulberry Tree: Writings of Elizabeth Bowen, selected and introduced by Hermione Lee*. Vintage, 1999.
- Carroll, Noël. *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*. Routledge, 1990.
- Cavallaro, Dani. *The Gothic Vision: Three Centuries of Terror, Horror and Fear*. Continuum, 2002.
- Derrida, Jacques. *Specters of Marx: The State of Debt, the Work of Mourning, and the New International*. Routledge, 1994.
- Derrida, Jacques. *Echographies de la télévision*. Editions Galilée, 1996.

- Hutcheon, Linda. *A poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. Routledge, 1988.
- Kavka, Misha. «The Gothic on Screen». *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, Jerrold E. Hogle (ed.), Cambridge University Press, 2002, pp. 209-228.
- Magistrale, Tony. *Abject Terrors: Surveying the Modern and Postmodern Horror Film*. Peter Lang, 2005.
- Mayerfeld, Michael Bell. «The Ghosts of Place». *Theory and Society*, 26, 1997, pp. 813-836.
- Merino, José María. *Historias del otro lugar*. Madrid: Alfaguara, 2010.
- Roas, David. *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de espuma, 2011.
- Spooner, Catherine. *Contemporary Gothic*. Reaktion Books, 2006.
- Warner, Marina. «Camera Lucida», en *Eyes, Lies and Illusions: Drawn From The Werner Nekes Collection*. Australian Centre for the Moving Image, 2006, pp. 13-23.
- Wharton, Edith. *Relatos de fantasmas*. Alianza Editorial, 1983.
- Williams, Anne. *Art of Darkness: A poetics of Gothic*. University Press of Chicago, 1995.
- Zárate, Alexander. *Fantasmas y reflejos del cine del siglo XXI*. Innisfree, 2015.

Filmografía

- A Ghost Story*. Dir. David Lowery, A24, 2017. Guión: *Scripts The Web Largest Resource for Movie and Play Scripts*, www.scripts.com/script/a_ghost_story_1904. Acceso 24 de septiembre 2019.
- I Am a Ghost*. Dir. H.P. Mendoza, Eratz Film, 2012.
- I Am the Pretty Thing That Lives in the House*. Dir. Oz Perkins, Netflix, Paris Film, Zed Filmworks, Go Insane Films, 2016. Guión: *Sublikescript*, www.sublikescript.com/movie/I_Am_the_Pretty_Thing_That_Lives_in_the_House-5059406. Acceso 5 de mayo de 2020.