

# El relato fantástico y la muerte del espectador. Nuevas metáforas de lo sublime en un contexto de apocalipsis

Lourdes Domingo Domingo

TESI DOCTORAL UPF / 2015

DIRECTOR DE LA TESI  
Dr. Ivan Pintor Iranzo

DEPARTAMENT DE COMUNICACIÓ





## Resumen

Esta tesis parte de un primer análisis de un corpus de largometrajes de M. Night Shyamalan que revela una continuidad estilística y temática en todos ellos. A partir de este paradigma, se ha investigado si sus características argumentales y expresivas -presentes también en un conjunto de series televisivas contemporáneas- constituyen una tendencia compartida y articulada bajo la cual observar el panorama actual de la ficción audiovisual, el fantástico como modo y su incidencia en el espectador.

Con tal fin, se han estudiado desde la perspectiva hermenéutica, la estética, la narrativa y la fenomenológica el mayor grueso de la filmografía M. Night Shyamalan y las series televisivas *Perdidos* (J.J. Abrams y Damon Lindelof), *Fringe* (J.J. Abrams), *The Leftovers* (Damon Lindelof), *Les Revenants* (Fabrice Gobert) y *Resurrection* (Aaron Zelman). En todos estos relatos -atravesados por la muerte- se ha detectado, por un lado, un horizonte compartido con tradiciones anteriores de tipo religioso, dramático, literario y cinematográfico y, por otro, una renovación retórica y poética a través de las metáforas de lo sublime que los mismos relatos articulan. La idiosincrasia de esas figuras provoca la pausa enunciativa y existencial en sus diégesis y la ambigüedad de las identidades que las habitan. Finalmente, de este análisis también se concluye que la lectura que desencadenan estas ficciones se caracteriza por un especial trabajo de reactualización semántica y narrativa y por una hermenéutica de la soledad del receptor frente al umbral final. De todo esto resulta una tendencia del fantástico que prepara a su espectador para la muerte.

**Palabras clave:** Fantástico, metáfora, texto, cine, televisión, serie, ficción, arte, trascendencia, muerte, convención, tradición, Shyamalan, Abrams, Lindelof, *Lost*, *Fringe*, hermenéutica, espectador, sublime, sobrenatural.

## **Abstract**

This thesis starts with a first corpus of M. Night Shyamalan's full-length films, which reveals a thematic and stylistic continuity in all of them. From this paradigm, it has been researched whether their plot and expressive similarities are also present in a group of contemporary TV series, representing a new shared and articulated trend which is observed in the current scene of audiovisual fiction, the fantastic as a form and its impact on the spectator.

To this end, the large majority of filmography by M. Night Shyamalan and the TV series *Lost* (J.J. Abrams and Damon Lindelof), *Fringe* (J.J. Abrams), *The Leftovers* (Damon Lindelof), *Les Revenants* (Fabrice Gobert) and *Resurrection* (Aaron Zelman) have been studied from a hermeneutical, esthetic, narrative, and phenomenological perspective. On one hand, in all these stories which are crossed by death, it has been detected that they all share horizons with old religious, dramatic, literary and cinematographical traditions, but also on the other hand, they bring together a rhetorical and poetical renovation through metaphors of the sublime. The idiosyncrasy of these figures causes the enunciative and existential pause in its diegesis and the ambiguity of the identities which inhabit them. Finally, from this analysis, it can also

been determined that the reading of these fictions is distinguished by a semantical and narrative special work of reupdating and also by a hermeneutical solitude of the reader in the face of final threshold. This all causes a fantastic trend that gets the spectator ready for his death.

**Keywords:** Fantastic, metaphor, text, cinema, television, serie, fiction, art, transcendence, death, convention, tradition, Shyamalan, Abrams, Lindelof, Lost, Fringe, hermeneutics, spectator, sublime, supernatural.



# ÍNDICE

Resumen.....	iii
INTRODUCCIÓN .....	1
1. EL ARTE PREPARA AL HOMBRE PARA LA MUERTE .....	17
1.1. La muerte, hecho inductor del pensamiento y arte occidental.....	33
1.2. El arte como dimensión del actuar en términos de mimesis.....	55
1.2.1. Lo sublime .....	59
1.2.2. El alfa y el omega cronológicos.....	69
2. APOCALIPSIS, DIRECCIÓN Y SENTIDO .....	85
2.1. Llamada a la existencia del “ser-para-la-muerte”.....	88
2.2. El fantástico, la difusa línea que es clara y fértil .....	99
2.2.1. Transeúntes y vacilaciones .....	114
2.2.2. Efectos en el espectador.....	131
3. FIGURA DE FIGURACIONES.....	151
3.1. Metáfora y tradición.....	159
3.2. Recapitulación judeo-cristiana.....	165
3.3. Tragedia existencial .....	176
3.4. Síntesis anglosajona tardo decimonónica .....	189
3.5. Clásicos en espera.....	203
4. RENOVACIÓN RETÓRICA: DETENCIÓN EN LA ENUNCIACIÓN, PAUSA POÉTICA.....	215
4.1. Metáfora, figura en camino.....	220
4.1.1. El dato que detiene y revela .....	223
4.1.2. El dispositivo que se ensimisma .....	233
4.2. Peldaños de lo sublime, travesía del misterio .....	267
4.3. Cristalización estilística .....	285
4.4. Geografía de transición y existencias ambiguas .....	297

5. DE LA AUSENCIA SUBLIMADA AL ESPECTADOR PRESENTE.....	317
5.1. Figuraciones inexistentes en diálogo .....	323
5.2. Experimentar la conciencia ajena .....	337
5.3. Pathos cercano o presente pero redimible.....	349
CONCLUSIONES .....	359
BIBLIOGRAFÍA .....	371







## INTRODUCCIÓN

Cuentan que poco antes de morir<sup>1</sup>, y consciente de su enfermedad, el escritor y crítico de cine José Luis Guarner quiso volver a ver *Centauros del desierto*. La primera vez que escuché esta historia fue dos años después de ese suceso, en clase de Crítica Cinematográfica, en las aulas de Comunicación Audiovisual de la Universitat Pompeu Fabra. Luego la he leído -comentada y citada- en entrevistas, artículos o retrospectivas<sup>2</sup>.

Con este gesto, Guarner acredita que disponerse ante la llegada de lo inefable reclama un ensayo, un cara a cara con lo sublime, aunque sea a través de un espejo. El umbral de la puerta que Ethan, el protagonista de ese western de John Ford, no llega a traspasar convoca a ese otro umbral que nos separa del aquí para conducirnos a allá. Una distancia corta en su *cronos*, pero quizá dilatada en su *kairós*.

“La finalidad del arte consiste más bien en preparar al hombre para la muerte”<sup>3</sup>. Un tiempo después, leí esta sentencia en un ensayo de difícil adscripción: *Esculpir en el tiempo*. Andréi Tarkovski destapaba en él su mirada como cineasta, espectador y ser humano. La frase se quedó. Y germinó en una inquietud por descubrir si su atractivo provenía de lo

---

<sup>1</sup> José Luis Guarner falleció el tres de noviembre de 1993.

<sup>2</sup> FILMOTECA DE CATALUNYA. *Bloc del director*. <http://blocs.gencat.cat/blocs/AppPHP/filmoteca/2013/11/12/el-critic-que-exercia-de-cronista>, 12 de noviembre de 2013.

<sup>3</sup> TARKOVSKI, Andréi. *Esculpir en el tiempo: reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Madrid: Rialp, 1991, págs. 66-67.

arriesgado de su retórica o de su experiencia. Pero fue una inquietud latente hasta que tropezó con su oportunidad.

Es ahí donde entra el juego el encuentro académico con M. Night Shyamalan, un *incidente* que debo agradecer a Ivan Pintor, como profesor de *Tendencias estéticas del cine* en los Cursos de Doctorado de la misma UPF. La perspectiva que aportó en su clase sobre *los muertos que regresan* en el ámbito del cine contemporáneo me abrió la puerta a explorar el cine de Shyamalan como un novedoso modelo del fantástico: el fantástico trascendental, activado por una forma, la pausa<sup>4</sup>.

Sin embargo, tras ese acercamiento, surgió el interés por ir más allá. Habían aparecido otros relatos de gran difusión, esta vez televisivos, que conectaban intuitivamente con el universo de Shyamalan. *Perdidos*, de J.J. Abrams y Damon Lindelof, o *Fringe* del mismo Abrams reunían suficientes *casualidades* para empezar a trabajarlos conjuntamente con el director de *El sexto sentido*. Y luego se sumaron más a esas coincidencias: *Les Revenants*, *The leftovers* y *Resurrection*. En todas esas producciones, la muerte ocupaba un amplio perímetro de sus diégesis. Esa muerte era parte de un drama existencial y su representación se articulaba con un *algo* que llamaba la atención. No importaba el cadáver ni la acción frenética. Se percibía un interés por las cuestiones de ultratumba no como máscara morbosa sino como inusitada vitalidad. Pero, al mismo tiempo, sus personajes parecían haber inoculado una sustancia de efecto aletargador; una pesadez que

---

<sup>4</sup> DOMINGO, Lourdes. *El ciclo del fantástico en M. Night Shyamalan*. [Tesina]. Departament de Comunicació. Universitat Pompeu Fabra: Barcelona, 2011.

acompañaba sus pasos por un espacio ambiguo, un espacio quizá del fantástico. También todas ellas se catalogaban en los cánones de ese género aunque, al mismo tiempo, en todas ellas había *otro algo* que no sonaba canónico. Esto fue suficiente para empezar a contemplarlas con una mirada omnicomprensiva y organizada, que derivó en esta tesis.

Esta investigación tiene como principal objetivo averiguar si existe una nueva tendencia en la ficción fantástica audiovisual contemporánea y, en ese caso, si esa tendencia altera la modalidad de recepción.

Para empezar, el corpus de la filmografía de Shyamalan -estudiado desde los cánones del fantástico como género, modo o proceso- y su idiosincrasia en la forma trascendental es la matriz desde la que se inicia el trayecto comparativo con esas producciones televisivas.

Dicho trayecto se organiza, en una primera etapa, a modo análisis simultáneo y paralelo de todas las obras (tantos las cinematográficas como las televisivas) a la luz de los aspectos narrativos y temáticos para localizar y perfilar lo que comparten y sus dimensiones.

En una segunda etapa, la investigación se centra en separar de ese peso aquello que es herencia de convenciones culturales previas, ya sean rasgos de paradigmas o códigos religiosos, dramáticos, literarios o cinematográficos.

De esta manera, en un tercer estadio, se detecta qué aportan, conjuntamente, esas diégesis en su puesta en escena y en trama en

relación a otros modelos de relatos fantásticos en la industria audiovisual.

Finalmente, dada la centralidad que el espectador tiene en la pragmática de un proceso comunicativo del tipo que se está investigando, se observa qué posibles consecuencias presentan estas obras del corpus - en su *continuum* compartido y novedoso- en el proceso de recepción y lectura.

Es decir, por un lado, este trabajo estudia si existen suficientes elementos comunes entre doce producciones recientes de corte fantástico -cinematográficas y televisivas- como para afirmar que conforman un paradigma propio y que han generado una renovación. Para ello, se parte de la vinculación argumental de estos films y series con la muerte, para después afrontar su trabajo sobre lo sublime y descubrir lo inédito en su formulación expresiva.

Por otro lado, pero en plena continuidad con lo que precipita esa hipótesis, la investigación aborda la cuestión del espectador. De forma concreta, analiza su situación y su modo de operar en un terreno de contornos ambiguos, que le resulta en parte nuevo y en parte viejo.

Ahí, en ese campo y con esa visión, es dónde y cómo esta tesis quiere hacer su aportación. Con ese propósito, se ha escogido un corpus de análisis marcado por la afinidad que cada una de las películas y series tiene con la premisa concretada: es decir, un relato fantástico atravesado por la muerte que no encaja con las tradiciones consolidadas. En relación con esta condición, el artículo de Vicente

Sánchez-Biosca “Saber morir: antropología de la muerte y relatos de psicópatas en el cine”<sup>5</sup> explicita unos cuantos subgéneros (*stalker film*, *splatter films* y las pesadillas *Kruegger*) vinculados con el psicópata. Otros modelos arraigados son, por ejemplo, el terror gótico, el de catástrofes o la ciencia-ficción. Estos conviven con subgéneros o modelos reinventados como las sagas vampíricas y de zombis, que viven una nueva era tanto en el cine como en la televisión.

De este modo, para el corpus de la tesis, se han seleccionado siete de los primeros largometrajes de la filmografía de Shyamalan, producidos en la década que va desde 1998 al año 2008:

- *Los primeros amigos* (*Wide awake*, 1998)
- *El sexto sentido* (*The sixth sense*, 1999)
- *El Protegido* (*Unbreakable*, 2000)
- *Señales* (*Signs*, 2002)
- *El bosque* (*The village*, 2004)
- *La joven del agua* (*Lady in the water*, 2006)
- *El incidente* (*The Happening*, 2008)

Los siete largometrajes comparten similitudes estilísticas. El único que ofrece una singularidad destacable en cuanto a la justificación del corpus es *Los primeros amigos*. En dicho film predomina un tono melodramático y cómico en clara descompensación con respecto al carácter de los seis títulos restantes. Sin embargo, *Wide awake* incoa todas las constantes que Shyamalan desarrollará y mostrará en plenitud

---

<sup>5</sup> SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. “Saber morir. Antropología de la muerte y relatos de psicópatas en el cine.” *Archivos de la Filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 21 (1995): 25-64.

en sus siguientes trabajos y, por eso, aporta una perspectiva interesante, la de actuar como génesis de una mirada personal.

En cuanto a las demás obras, se analizarán las siguientes cinco series de televisión. Todas son de producción estadounidense, como las películas de Shyamalan, excepto la francesa *Les Revenants*:

- *Perdidos (Lost, 2004-2010)*, creada por J.J. Abrams y Damon Lindelof<sup>6</sup>
- *Fringe (2008-2013)*, creada por J.J. Abrams, Alex Kurtzman y Roberto Orci
- *The leftovers (2014-)*, creada por Damon Lindelof y Tom Perrotta (autor del libro en el que se basa)
- *Les Revenants (2012-)*, creada por Fabrice Gobert (inspirado en el film homónimo de Robin Campillo de 2004)
- *Resurrection (2014-2015)*, creada por Aaron Zelman

El examen cruzado de estas obras y autores -bajo el prisma de la narrativa, la estética, la hermenéutica y la fenomenología- ofrece una contribución diferencial dentro de lo hasta ahora publicado. Si bien los estudios sobre M. Night Shyamalan resultan algo más numerosos y están más integrados en el ámbito académico que los relacionados con las series televisivas, el paisaje que presentan dichos estudios constituye más una excusa “para” que un “qué” sobre su identidad. Por

---

<sup>6</sup> Esta tesis no incluye el nombre de Jeffrey Lieber, que fue el encargado de gestar el concepto y una primera versión del capítulo piloto. Sin embargo, tras ver su propuesta, ABC pasó la producción a J.J. Abrams y Damon Lindelof. Después de disputas y denuncias, Lieber aparece acreditado como co-creador, aunque su aportación no pasó de esa fase preliminar.



ejemplo, algunos de sus títulos, en especial *El bosque*, se utilizan para tesis e investigaciones de ámbito sociológico y político.

En el caso de las cinco series, los trabajos de ámbito académico se centran básicamente en *Perdidos* y también se sirven de esta producción para elaborar hipótesis psicológicas y sociales. Como excepción aparece algún artículo que glosa las conexiones de la serie con la narrativa transmedia y con la hipermedia.

En el ámbito específico de las monografías, destaca el libro de Andrea Fontana *Filmare l'ombra dell'esistenza*<sup>7</sup>, que ofrece un análisis de las constantes argumentales y estilísticas del Shyamalan y dedica la última parte a publicar análisis inéditos realizados por otros autores sobre el mismo director. El texto de Fontana mantiene un tono riguroso, pero no busca el contexto de la investigación científica. De ahí que pierda la ocasión de aprovechar las posibles conexiones existentes entre este cineasta y otros realizadores o creativos, además de los que sí cita, Steven Spielberg y Alfred Hitchcock (por otra parte, estos símiles abundan en los artículos sobre Shyamalan tanto en la prensa especializada como en las críticas cinematográficas de los diarios y otras publicaciones de información general).

En España, el crítico de cine Ramón Monedero publicó en 2012 *M. Night Shyamalan. En ocasiones veo muertos*<sup>8</sup>. En ese libro, lleva a cabo una revisión personal de las películas de Shyamalan, donde mezcla el

---

<sup>7</sup> FONTANA, Andrea. *M. Night Shyamalan. Filmare l'ombra dell'esistenza*. Piacenza: Morpheo Edizioni, 2007.

<sup>8</sup> MONEDERO, Ramón. *M. Night Shyamalan. En ocasiones veo muertos*. Madrid: Encuentro, 2012.

análisis de los hallazgos visuales del cineasta con anécdotas en torno a la producción e incluso sobre la recepción de sus filmes.

Por otra parte, en Estados Unidos, el periodista Michael Bamberger escribió una semblanza del director: *The man who heard voices, or how Shyamalan risked his career on a fairy tale*<sup>9</sup>. Como el título prelude, a partir de la preproducción y el rodaje de *La joven del agua*, Bamberger sigue el día a día en la vida de Shyamalan, una crónica en la que intercala referencias a su método de ideación y trabajo y a su interacción con los directivos de las *majors*, con los actores protagonistas, así como con los secundarios e incluso con los técnicos.

En una línea más académica se encuentra la recopilación de artículos *Critical approaches to the films of M. Night Shyamalan. Spoilers warning*<sup>10</sup>. La edición, coordinada por Jeffrey Andrew Weinstock, contiene trece visiones sobre el director que no solo son cinematográficas, dado que varias se adentran en el terreno de la sociología o el psicoanálisis.

Por lo demás, destacan otros artículos también del ámbito académico, como “Our silly lies”<sup>11</sup> de Patrick C. Collier, que desgrana el entramado metanarrativo de *El bosque* a través de una interesante estructura expositiva. Pero, en este campo, sobresale de forma especial “Los desnudos y los muertos: la representación de los muertos y la

---

<sup>9</sup> BAMBERGER, Michael. *The man who heard voices, or how Shyamalan risked his career on a fairy tale*. Nueva York: Gotham Books, 2006.

<sup>10</sup> WEINSTOCK, Jeffrey, ed. *Critical approaches to the films of M. Night Shyamalan. Spoilers warning*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2010.

<sup>11</sup> COLLIER, Patrick C. “Our Silly Lies: Ideological fictions in M. Night Shyamalan’s *The Village*”. *JNT: Journal of Narrative Theory*, 38.2 (Summer 2008): 269–292.

construcción del otro en el cine contemporáneo: el caso de M. Night Shyamalan”<sup>12</sup>, un artículo de Ivan Pintor, que apunta la aparición de un tipo de fantástico con tintes melodramáticos y muertos que regresan al mundo sin un tono amenazante.

Esta tesis también es deudora de este último artículo por la conexión que hace con la hermenéutica del filósofo y antropólogo Paul Ricoeur sobre el tiempo narrativo y el tiempo de la ficción y con su revitalización de las teorías del final del crítico literario británico Frank Kermode.

A partir de la hermenéutica del pensador francés, esta tesis ha podido hacer el trayecto por las doce obras de la mano del tiempo de la diégesis y, a la vez, del tiempo del espectador. La visión ricoeuriana marca también el rol que desempeña la metáfora y su doble vinculación con lo inmanente del texto y lo trascendente a él (la realidad, la referencia) en la innovación semántica y retórica. Y suyas son también las aportaciones hermenéuticas sobre la comprensión mediada, que han ejercido como bisagra entre el texto en sí mismo y la lectura del texto.

Su huella, al hilo de su estudio sobre la metáfora y la mimesis, se nota también en el enfoque sobre tradición e innovación, para el que también se ha contado con la visión particular de Ernst Gombrich. El historiador del arte, a través de su voz y de la voz de uno de sus discípulos, guía algunos conceptos sobre la tradición, el estilo como horizonte y el valor de la convención para la comunicación.

---

<sup>12</sup> PINTOR, Iván. “Los desnudos y los muertos: la representación de los muertos y la construcción del otro en el cine contemporáneo: el caso de M. Night Shyamalan”. *Formats, revista de Comunicación Audiovisual* (2005). En línea.

Ese análisis sobre las expectativas ante la obra conduce esta tesis a las aportaciones del filósofo, lingüista y crítico literario francés Tzvetan Todorov<sup>13</sup> sobre el género fantástico. La clave de su perspectiva sobre el mismo se sitúa en el concepto de “vacilación” que, en el contexto de este estudio, provoca enlaces entre su carácter liminal y la idea de frontera y umbral que atraviesa gran parte los conceptos articulados a lo largo de la tesis.

Como fundamento filosófico del fantástico, se parte de una disciplina marginal: la estética, y en especial la de Friedrich Schiller<sup>14</sup>, que se adopta aquí como punto central para definir lo sublime. En esa línea, la del pensamiento estético, han resultado de especial relieve -debido a su libertad expositiva y su personal discurso- las aportaciones de la teórica del arte M<sup>a</sup> Antonia Labrada<sup>15</sup> (por el luminoso diálogo que establece entre las voces de antes y las de ahora con un pasado y un presente humanos libres de anacronías) y las del historiador del arte francés Georges Didi-Huberman<sup>16</sup> (por unos escritos donde consigue que la imagen sea realmente el motor de la mirada hacia las obras del corpus).

---

<sup>13</sup> TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Barcelona: Ediciones Buenos Aires, 1982.

<sup>14</sup> SCHILLER, Friedrich. *Kallias; Cartas sobre la educación estética del hombre*. Barcelona: Anthropos, 1990 y SCHILLER, Friedrich. *Lo sublime: de lo sublime y sobre lo sublime*. Málaga: Ágora, DL 1992.

<sup>15</sup> LABRADA, María Antonia. *Estética*. Pamplona: EUNSA, cop. 1998 y LABRADA, María Antonia. *Sobre la razón poética*. Pamplona: EUNSA, cop. 1992.

<sup>16</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008. DIDI-HUBERMAN, Georges, *et al.* *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2013. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós, cop. 2004.

A caballo entre este ámbito intelectual y la praxis audiovisual, están las aportaciones de Andréi Tarkovski<sup>17</sup>. El cineasta ruso no solo inspiró una de las incógnitas de esta tesis, sino que en el citado *Esculpir en el tiempo* ya declara -en un momento hermenéutico refrendado por las aportaciones de Ricoeur y desde la abstracción y la síntesis filosófica por Labrada- que cada uno de los espectadores actualiza la obra en su recepción y que, incluso, será sujeto de epifanías no buscadas por el autor. Sin embargo, el diario personal de Tarkovski, editado tras su muerte, ofrece una serie de pensamientos deshilados, lamentos y alegrías, que justamente por su falta de sistematicidad cooperan a fundamentar el papel de la razón poética, entre el sueño y la consciencia.

Esa escritura fresca de Tarkovski conecta con el intento del método fenomenológico de volver a las cosas. El fuerte rastro que esa tendencia filosófica dejó en el citado Ricoeur, reaparece en el existencialismo heideggeriano, de quien se adopta su *Dasein* para organizar la idea de existencia arrojada en la diégesis. En contraste con la *finitud* de los planteamientos del filósofo alemán, se ha recurrido a un texto de carácter bien diferente, el Apocalipsis, para explicar, con Frank Kermode, la analogía entre ese último libro de la Biblia y el apocalipsis narrativo. Pero el Apocalipsis no es el único libro sagrado que aquí se contempla: en esta investigación también aparecen unos cuantos textos del Antiguo y Nuevo Testamento, bien por estar diegetizados en alguna de las doce obras del corpus, bien porque las imágenes y los conceptos que configuran casan con los que a su vez conforman algunos de los

---

<sup>17</sup> TARKOVSKI, *op.cit.* y TARKOVSKI, Andréi. *Martirologio: diario 1970-1986*. Salamanca: Sígueme, 2011.

cinco guionistas y productores analizados. Del mismo modo operan las aportaciones del filósofo francés Vladimir Jankélévitch, a través de su voluminoso y entrecruzado paseo por *La muerte*<sup>18</sup>.

Con respecto a la fenomenología resta por citar la meritoria inmersión de la filósofa alemana Edith Stein<sup>19</sup> en la empatía a través de la parte de su tesis doctoral que se llegó a publicar. Gracias a ella y a conceptos suyos como *presentificación*, *originariedad*, *experiencia de la conciencia ajena* y el valor orientativo del cuerpo, se ha podido realizar una aproximación a la vivencia del espectador, más allá de las descripciones de la poética y de la retórica aristotélicas.

Finalmente, en el aspecto narrativo, clásicos como el mismo Aristóteles -y otros más próximos en el tiempo como el crítico literario estadounidense Wayne C. Booth<sup>20</sup> y el teórico francés en literatura y estética Gérard Genette<sup>21</sup>- han aportado los fundamentos necesarios para desarrollar el análisis de los mecanismos de puesta en trama y en imágenes. A estos autores hay que sumar la huella de una tradición literaria que también dejó su marca en una teoría narrativa pluridisciplinar: la anglosajona de finales de siglo XIX y de principios del XX. Ahí sobresalen tres novelistas significativos. Henry James<sup>22</sup> como narrador, pero sobre todo como especulador de sí mismo, con ese

---

<sup>18</sup> JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *La muerte*. Valencia: Pre-Textos, 2002.

<sup>19</sup> STEIN, Edith. *Sobre el problema de la empatía*. Madrid: Trota, 2004.

<sup>20</sup> BOOTH, Wayne C. *Retórica de la ficción*. Barcelona: Antonio Bosch, 1974.

<sup>21</sup> GENETTE, Gérard. *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989.

<sup>22</sup> JAMES, Henry. *Cuadernos de notas (1878-1911)*. Barcelona: Península, 1989. JAMES, Henry. *El futuro de la novela*. Madrid: Taurus, cop. 1975. JAMES, Henry. *El mentiroso*. Madrid: Funambulista, 2005. JAMES, Henry. *La figura en la alfombra*. Barcelona: J.R.S, 1978. JAMES, Henry. *La tercera persona y otros relatos fantásticos de Henry James*. Madrid: Rialp, 1993. JAMES, Henry. *Otra vuelta de tuerca. Los papeles de Aspern*. Barcelona: Planeta, 1991.

*mostrar través de los efectos* tan próximo a la idea de fuera de campo cinematográfico. Wilkie Collins como fabulador, en especial como el padre multiplicado de *Armadale*, una novela que es una revelación y un ejemplo de cómo un estilo en pluma puede acercarse tanto a un estilo en luz y movimiento. Y, finalmente, Charles Dickens, amigo de Collins y amigo de un estilo de drama popular, concebido y divulgado por entregas, con incógnitas bien resguardadas, identidades difuminadas y reconocimientos dramáticos que logran acercar la experiencia de leer sus libros a la de ver un capítulo de alguna de las series o películas del corpus.

Tras este repaso a los fundamentos metodológicos, se puede afirmar que *El relato fantástico y la muerte del espectador* se pretende abrir camino como una observación. Para ello, se van a contemplar doce ficciones atravesadas por la muerte. En ese mismo atravesar, emergerán realidades en el umbral, realidades en diálogo y paradójicas. Quizá en su contraste se encuentre la respuesta.

Por eso, como si se tratara de un *en anteriores capítulos*, el primer tramo de la tesis relata cómo la muerte impulsó el nacimiento de un *logos* y un *mythos* compartido por una misma comunidad, la occidental. Al mismo tiempo, intenta explicar cómo, a través de ese camino, el estético, el hombre se puede preparar para su finitud. De ahí surge la cuestión de lo sublime y de su representación, ya en el terreno del arte como dimensión del actuar en términos de mimesis. En ese campo, surgirán las implicaciones temporales y de sentido y, a su vez, en el conjunto de todas ellas emergerá la figura del umbral.

El segundo capítulo -ya inmerso en el contexto apocalíptico-bíblico de unas diégesis al límite- arranca con el *Dasein* y su acompañante, el ser-para-la-muerte. Con el traslado de esa concepción al mundo narrativo, se busca confirmar y reflejar el especial carisma que presenta el fantástico para articular lo sublime, con las particularidades que presenta en el espacio y en los existentes de la trama. Por último, se rescata la figura del espectador para hacer una aproximación de cómo le afectan los contornos de ese modo.

Después se parte de la figura de figuraciones, la metáfora, para entrar en el terreno de la tradición y de su renovación. Primero, se acomete un repaso a su carácter de síntesis de lo heterogéneo y a las complicidades con otros conceptos lingüísticos, que vertebran su capacidad para comunicar y renovar. También se tantea qué elementos facilitan que las convenciones se mantengan como poso o que resurjan en la superficie con un nuevo rostro. Ahí empieza la revisión a un conjunto de tradiciones (religiosas, poéticas, narrativas y algunas de ellas también exclusivamente cinematográficas) en las que las doce obras del corpus parecen estar arraigadas de manera parcial.

Una vez conocido lo conocido, resulta más fácil despejar la incógnita. A eso aspira el cuarto capítulo, centrado en los procesos de puesta en escena y enunciación. A través de ellos, se va a captar a esa metáfora en camino, en proceso de devenir una fórmula que concilie algo esencial en las doce ficciones. En definitiva, la meta consiste en esclarecer la cristalización, algo que conducirá a una relación más estrecha entre los conceptos de espacio, existencias y tiempo narrativos, así como a una nueva expresión de la frontera.



De este modo, el quinto capítulo deja al espectador con la tarea hermenéutica en un espacio y personajes ya propios. El carácter de este último binomio marca el modo de lectura en el que es un proceso mediado, donde los signos, los símbolos y los textos permiten ampliar y afinar los horizontes. No obstante, en ese proceso y en estas ficciones, el narratorio se encuentra en una situación especial, para la que se pide auxilio a las teorías sobre la empatía. Tras ese paso, queda uno. El final. El que queda por revelar tras la cortina definitiva.



# 1. EL ARTE PREPARA AL HOMBRE PARA LA MUERTE

Fondo negro. De él emergen unas letras en blanco que, flotando en ángulo oblicuo y en dirección hacia las agujas del reloj, se acercan al objetivo hasta volver a perder el foco. De nuevo, aunque solo por medio segundo, la pantalla queda en total oscuridad. La banda sonora que acompaña esta breve secuencia es también breve y se compone de sonidos algo tubulares y distorsionados con efecto de mal presagio. Acto seguido, en plano detalle, se encuadra un ojo cerrado que se abre y cuya pupila se contrae. En contraplano contrapicado subjetivo, aparecen un conjunto de árboles altos movidos por un viento suave. Volvemos al contraplano, y en un primer plano más amplio, que se va abriendo desde el prisma cenital y lentamente ascendente, descubrimos el rostro y su cuerpo que, con agitada respiración, mira al abismo, al cielo. La banda sonora extradiegética sigue jugando con sonidos metálicos, de viento y de impacto enigmático sobre el ambiente<sup>23</sup>.



<sup>23</sup> *Perdidos*: “Pilot: part 1”. Temporada 1, capítulo 1.

La siguiente secuencia sucede tras los 121 capítulos de la serie. Jack se encuentra con su padre en lo que parece la sacristía de una iglesia. Sorprendido, le pregunta *qué hace allí*, pues había fallecido antes del accidente de avión. Christian le remite la cuestión a él, con lo que Jack descubre que él también está muerto, como el resto de compañeros de la isla que también están allí. “Everyone dies some time”, le dice su padre y le recuerda que *nadie muere solo*, que tienen que estar *juntos para recordar y dejar ir* (“let go” y “move on”).



En una secuencia con dos acciones paralelas e intercaladas, abrigadas por el tema musical de la serie para los momentos más emotivos, se ve, por un lado, cómo Jack se reencuentra con los demás y finalmente con Kate, mientras se van sentando en los bancos de la iglesia, en una enunciación de tiempo ralentizado. Y por otro, se ve cómo el mismo Jack, en la isla y malherido, deambula hasta dar con un hueco entre unos juncos donde se derrumba y se estira. Un primer plano cenital de su rostro muestra su mirada al cielo. Se pasa a un plano lateral. En off se escucha un ladrido. El contraplano se muestra la selva desde la mirada a ras de suelo de Jack, entonces aparece Vincent, el perro<sup>24</sup>, que se coloca a su vera.

---

<sup>24</sup> Vincent también aparece en la secuencia de apertura de la serie, a continuación de los hechos que se han narrado en el primer párrafo de este epígrafe.



Esas dos acciones paralelas, en los momentos finales se articulan así. El padre de Jack abre las puertas traseras de la nave, desde donde entra una luz blanca que va maravillando a cada grupo de personajes. En la isla, el plano cenital sobre Jack asciende y abre el encuadre de modo natural al alejarse. En el contraplano de su mirada, un avión surca el trozo de cielo que se ve entre los árboles. Se vuelve al contraplano, en un primer plano del protagonista a cuyo rostro se va acercando, mientras se mueve entre la sonrisa y el llanto por la epifanía provocada por el paso del avión. En la iglesia, un primer plano del Jack trajeado y sereno finaliza con un fundido en blanco, que salta (en la isla) a un plano detalle del ojo que se cierra. Por corte se pasa a negro. Allí la palabra *Lost* aparece centrada en pantalla sin moverse y desaparece suavemente hasta dejarlo todo, de nuevo, en negro<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> *Perdidos*: “The end”. Temporada 6, capítulo 17.



La cabecera, la apertura y el cierre de *Lost*, la serie creada por J.J. Abrams y Damon Lindelof, introducen, a modo de señal, algunas de las principales cuestiones que condensan el camino de esta investigación. Es decir, ahí se sitúan el despliegue del acto de morir y la liviandad de la existencia en la narración, vistos como augurio y preparación de la muerte del espectador.

De hecho, el ojo abre y cierra una ficción profetizada por un simple adverbio circunstancial que acaba siendo esencial: perdidos. Pero también el ojo abre y cierra la vida del protagonista. De todas las obras analizadas en este trabajo, *Lost* es la que se presenta y se despide de manera más explícita como preparación al acto de morir, pues toda la ficción, en el conjunto de sus seis temporadas entre 2004 y 2010, dispone a sus personajes para ese *let go* definitivo.

Es en este sentido en el que la tesis quiere trabajar la analogía entre el camino intradiegético y el camino extra y para diegético hacia el fin

narrativo y hacia la muerte. Con tal propósito, se introduce la hipótesis del arte, en sus diversas manifestaciones y disciplinas, como preparación para la muerte, que suscita inevitablemente una reflexión sobre la propia naturaleza del mismo.

Andréi Tarkovski, cineasta y ensayista, recoge en *Esculpir en el tiempo* un conjunto de reflexiones sobre la naturaleza del cine y la actividad artística que despliegan con amplitud esta cuestión. Entre ellas, destaca precisamente la afirmación de su función tanatoria y su conexión con la experiencia catártica:

Al contrario de lo que se suele suponer, la determinación funcional del arte no se da en despertar pensamientos, transmitir ideas o servir de ejemplo. La finalidad del arte consiste más bien en preparar al hombre para la muerte, conmoverle en su interioridad más profunda. (...) En contacto con una obra de arte así, el observador experimenta una conmoción profunda, purificadora. En aquella tensión específica que surge entre una obra maestra de arte y quien la contempla, las personas toman conciencia de los mejores aspectos de su ser, que ahora exigen liberarse. Nos reconocemos y descubrimos a nosotros mismos: en ese momento, en la inagotabilidad de nuestros propios sentimientos. Una obra maestra es un juicio -en su validez absoluta- perfecto y pleno sobre la realidad, cuyo valor se mide por el grado en que consigue expresar la individualidad humana en relación con lo espiritual<sup>26</sup>.

Acto seguido, Tarkovski sostiene que el valor de una obra de arte es relativo a la reacción de quien la recibe y al tipo de vínculo que ambos - obra y receptor- logren establecer. En especial, es relativo a lo que la

---

<sup>26</sup> TARKOVSKI, Andréi. *Esculpir en el tiempo: reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Madrid: Rialp, 1991. Págs. 66-67.

persona consiga descubrir en la pieza en conexión “con el mundo en su totalidad y con una individualidad humana dada”<sup>27</sup>.

A través de estas líneas, el artista y ensayista ruso hila un sintético discurso sobre el valor que la pragmática y la hermenéutica tienen en la comunicación artística. Por un lado, destaca la *conmoción* ante el objeto poético, que pone de relieve su carácter especular, en el que el hombre se ve reflejado. Y por otro, hace lo propio con el acto de lectura, que establece una relación entre el receptor y el texto, basado en su trabajo sobre la totalidad de lo real. De este modo, Tarkovski engrana el paradigma de la tragedia aristotélica (en su vertiente catártica) con la hermenéutica como ciencia que extrae el *ser en el mundo que se halla en el texto* y que se basa en las distancias entre el mismo texto, el lector y el autor.<sup>28</sup>

Este aspecto -el de la relación entre subjetividades mediada por un texto poético en conexión con la realidad- se presenta como fundamental para resolver lo que se ha venido a llamar el “malestar de la cultura”<sup>29</sup> en la modernidad. Este problema surge en el terreno social por la falta de armonía en la dialéctica histórica y viva entre lo sensible y lo suprasensible, lo fenoménico y lo nouménico, lo particular y lo universal, la naturaleza y la libertad, el mito y el *logos*, que mantienen una singladura secular que palpita, todavía, en los modernos relatos abocados en esta tesis. En ellos, además, esta dialéctica se vertebra en otros pares de polos que atraviesan su construcción desde los prismas

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, pág. 67.

<sup>28</sup> RICOEUR, Paul. “Narratividad, fenomenología y hermenéutica”. *Anàlisi*, 25 (2000): 189-207. Pág. 205.

<sup>29</sup> LABRADA, María Antonia. *Sobre la razón poética*. Pamplona: EUNSA, cop. 1992. Págs. 27-28.



de la narrativa, la estética, la hermenéutica y la fenomenología, como se verá más adelante.

Sin embargo, en esta cuestión, hay que tener en cuenta que la mayor parte de las teorías filosóficas concurren en armonizar lo necesario con lo libre en la experiencia estética<sup>30</sup>; algo que no sucede en su organización político-social, que lo sigue planteando como una disyuntiva. Es decir, en el ámbito de la subjetividad (trascendental, que no empírica) se da una unidad entre lo sensible y lo inteligible, pues la naturaleza se orienta hacia las facultades cognoscitivas del hombre (la particular teleología kantiana), de modo que la primera se prolonga libremente (creativamente), con continuas actualizaciones de lo dado (la realidad finita) que no podría lograr por sí sola. Se trata de la “finalidad sin fin”<sup>31</sup> que Kant asignaba a esta cadena potencialmente infinita. Sin embargo, en el ámbito social, la modernidad -desde el idealismo trascendental hasta prácticamente nuestros días- ha propugnado que se objetiven esas manifestaciones y su organización a través de los comandos a priori del entendimiento y de una mirada del hombre hacia la naturaleza, ya no libre, sino determinada por sus “fines morales” (Kant). Esta postura conduce a que la escisión naturaleza-libertad se ponga de relieve sin remedio.

Para rescatar ese abismo convertido en malestar, algunos autores abogan por reavivar la noción de finalidad. A través de ella, se puede

---

<sup>30</sup> En este sentido, fue Friedrich Schiller quien la definió como “la libertad en la apariencia” (SCHILLER, Friedrich. *Kallias; Cartas sobre la educación estética del hombre*. Barcelona: Anthropos, 1990), pág. 43 y Nicolai Hartmann como “la aparición sensible de la idea” en SÁNCHEZ, Adolfo, ed. *Antología. Textos de estética y teoría del arte*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1978, pág. 133.

<sup>31</sup> LABRADA, *Sobre la razón poética, op. cit.*, pág. 21.

armonizar lo orgánico con lo “mecánico-técnico”<sup>32</sup> y suturar y conectar “la exterioridad del sistema con la interna vitalidad de las personas y las redes intersubjetivas de sentido en las que -más acá de la estructura- actúan espontáneamente las personas reales”<sup>33</sup>.

De este modo, se entiende que se produzca el traspase de prioridad de la razón tecnológica a la razón poética que, indigente de por sí y ajena a la dialéctica del poder, es capaz de redimir lo finito y objetivo. Inmersa en un diálogo continuo con el mundo y con sus integrantes (las subjetividades creadoras, las receptoras y los textos, como se dijo al parafrasear el concepto de hermenéutica), la razón poética necesita “encarnarse para reconocerse”<sup>34</sup>, para avanzar en un descubrimiento sin fin de aquello que no se posee. Esa nueva actualidad o actualización ya comentada es la fuente de riqueza, de universalidad y de cambio a través del tiempo y las personas.

No obstante, este debate sobre fronteras y opuestos dentro del terreno de la Estética como disciplina académica reviste un carácter dramático no exento de interés, pues en él se ve directamente implicada la libertad, el obrar humano, su sentido y su finalidad. Y esto, su dramatismo, se permeabiliza a aquellas obras que, más o menos directamente, hacen alusión a él. Todas las tensiones entre la materia y el espíritu, la acción y el pensamiento o lo concreto y lo abstracto, por citar algunos binomios, aparecen en creaciones pictóricas, literarias y,

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, págs. 17-18.

<sup>33</sup> LLANO, Alejandro. *La nueva sensibilidad*. Madrid: Espasa, 1989. Pág. 24. Citado en *Ibid.*, pág. 17.

<sup>34</sup> *Ibid.*, pág. 29.

por supuesto, cinematográficas, como se verá a lo largo del análisis de las doce producciones del corpus.

De hecho, esta controversia se activó en los inicios del pensamiento occidental. Desde entonces, se han dado dos posturas que manejan de forma distinta las facultades que pone en juego el arte. No se trata de hablar aquí otra vez de la oposición naturaleza/libertad, pero sí de otras antítesis postuladas por Platón y Aristóteles y heredadas por otros pensadores a lo largo de la historia posterior.

Desde la noción de semejanza, tan básica en el arte, pasando por la de su conocimiento, sus facultades y sus efectos, hasta la de su manifestación, maestro y discípulo disienten de un modo ilustrativo. En Platón sobrevuela la idea del arte como sueño, de ahí que las obras artísticas sean copias de los universales y una especie de apariciones en las que conocer significa redescubrir (recordar). Esta idea platónica ha sido aprovechada con frecuencia por el artista, y en el presente caso por el guionista, para vertebrar la conciencia de sus personajes en grados y niveles porosos y notablemente indefinidos.

Por su parte, Aristóteles se posiciona en el espacio contingente, pero real, en el que la actividad poética es cognoscible no por la idea universal sino por la acción humana mimetizada. En esa mimetización, base de la semejanza, se da una intencionalidad. Frente a la inspiración, el filósofo de Estagira defiende las facultades que perfeccionan la acción: la técnica y la destreza. Y frente al entusiasmo, el gozo y el terror reverencial de verse poseído por algo que nos sobrepasa, articula

la teoría de la catarsis o descarga emocional, consecuencia de esa experiencia poética.

Aunque ambos perciben en la belleza el bien manifestado como algo atractivo, Platón ve ahí las carencias del *logos* o la razón para hacerse cargo de la realidad; algo con lo que, análogamente, juegan no pocas series y películas donde lo inexplicable o lo sobrenatural pone en cuestión el alcance del intelecto y la racionalidad humana. En cambio, Aristóteles defiende un *logos* capaz de detectar el bien y la verdad que hay en la belleza y que conduce a la felicidad.

En este conducirse se vislumbra el modelo teleológico de este pensador. Ante el peligro de que la acción humana se haga ininteligible por la amenaza del tiempo, la poética plantea el fin de la acción como algo abierto a las actualizaciones porque “el carácter final de la acción solo se pone de manifiesto al espectador cuando la representación de la acción ha terminado”<sup>35</sup>. El receptor, como privilegiado espectador y actor de este escenario poético, salva la intelección de la acción por su competencia para perpetuarla en su propia vida. La representación se somete a nuevas e inéditas actualizaciones en el conocimiento y reconocimiento personal y en su movimiento, y lo hace precisamente a través del tiempo: es decir, de generación en generación. En este sentido, lo que Heidegger denominó “capacidad de convocatoria”<sup>36</sup> de la obra supone la permanencia de lo mundano (temporal) como algo estable en el mismo mundo abierto por esa pieza estética.

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, pág. 60.

<sup>36</sup> HEIDEGGER, Martin. *Sendas perdidas*. Citado en *Ibid.*, pág. 61.

La centralidad del espectador y la batalla del poeta frente al tiempo en su carácter supuestamente negativo (carácter de finitud, limitación, sufrimiento y muerte)<sup>37</sup> son dos aspectos que están presentes en la teoría del arte desde su nacimiento y que, de forma plausible, se mantienen en primera línea también en los autores y en las obras analizadas en esta tesis. En ellas, como se verá, el receptor es el epicentro de una organización narrativa, marcada por un tiempo diegético cargado de contratiempos.

Sobre este mismo argumento estético, el romanticismo trascendental de Friedrich Schiller, así como el idealismo trascendental anterior y posterior a él, declaran que es el alma quien crea el vínculo de conveniencia entre un objeto y la belleza. Sin embargo, discutible y discutida, esta cuestión se resuelve de nuevo de modo más aceptable al contemplarla bajo la noción de reconocimiento, que también sostenía el mismo Schiller. En la obra u objeto artístico, el hombre se encuentra consigo mismo.

Este literato y pensador alemán arbitró un vínculo entre las diversas naturalezas que intervienen en la génesis del arte y que provocan esa conexión personal, que en el orden hermenéutico se denominan mundo, texto y autor. De este modo, Schiller habla de cómo la belleza natural pasa a ser materia de la belleza producida (“de la representación o de la forma”), y ambas naturalezas entran en contacto con la tercera, que es la del artista<sup>38</sup>. Esta síntesis, en la que se habilita la referencia a la realidad, distingue su teoría de “la forma de una forma” de las teorías

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, pág. 72.

<sup>38</sup> SCHILLER, *Kallias; Cartas sobre la educación estética del hombre*, op. cit., págs. 89-95.

formalistas. Estas, centradas en el arte como proceso, eluden toda alusión al mundo representado como un imperativo para salvaguardar su carácter científico.

No obstante, de ese formalismo primigenio se quiere rescatar un concepto que complementa lo dicho hasta ahora sobre la misma ontología del arte y su relación con la pragmática, sin entrar en las dimensiones manifiestas entre él y las demás posturas. Carlo Ginzburg, en *Ojazos de madera*, repasa algunas reflexiones de V. Shklovski. Este crítico ruso afirma que el fin del arte es “darnos una sensación de la cosa”, que su función es “reavivar nuestra percepción de la vida”, “hacer sensibles las cosas” en una “sensación que ha de ser visión y no solo reconocimiento”<sup>39</sup>. Con tal fin, el mismo arte se sirve de dos procedimientos: el extrañamiento y la complicación de la forma, que alargan el mismo proceso de percepción (considerado “un fin en sí mismo”) al problematizarlo. Alrededor de esta visión parcial del arte, nacen perspectivas interesantes y alumbradoras de la recepción de la diégesis donde los parámetros estandarizados se distorsionan. Por ejemplo, el extrañamiento se aplica con asiduidad en los relatos fantásticos y, como se comprobará posteriormente, en los de esta tesis donde por su misma naturaleza y por los efectos que provoca en el espectador, efectivamente, dilata ese tiempo de lectura.

Sin embargo, es poco discutible que toda expresión artística tiene un cierto grado de distorsión. El teórico literario Roman Jakobson afirmaba que, de entre todas las funciones del lenguaje, la poética es la

---

<sup>39</sup> SHKLOVSKI, Viktor. *Una teoría della prosa*. tr. De M. Olsoufieva, Bari, 1966, págs. 15-17. Citado en GINZBURG, Carlo. *Ojazos de madera: nueve reflexiones sobre la distancia*. Barcelona: Península, 2000. Págs. 16-18.

que predomina en la poesía y es la que consiste en *cruzar el eje sintagmático con el paradigmático*<sup>40</sup>, donde “el mensaje” se *orienta* “hacia el mensaje como tal”<sup>41</sup>. De esta dinámica, se derivan con facilidad el extrañamiento y una particular llamada de atención al receptor.

Tanto unas como otras hipótesis dejan incoada, con más o menos recorrido y de modo más o menos velado o explícito, la cuestión, ya reiterada, de la capitalidad del espectador. El historiador del arte Ernst Gombrich recoge la idea platónica del arte como “sueño para los que están despiertos”<sup>42</sup>, donde los ojos abiertos deben dejarse cautivar por el nuevo objeto y “romper con el mundo real”. Gombrich hilvana esta explicación<sup>43</sup> con el conocido contrato bautizado por el poeta y filósofo S. T. Coleridge como “suspensión voluntaria de la incredulidad”. Claramente, en las producciones del corpus de esta tesis, tan vinculadas con la ruptura de diégesis convencionales, dicha cuestión es prioritaria para una hermenéutica fructífera, luminosa y no errática.

En este sentido, el de la citada capitalidad de la actitud del receptor, M<sup>a</sup> Antonia Labrada rescata de *El Danubio* de Claudio Magris el tema de la persuasión como condición necesaria para hallar el sentido en el “desierto de la ausencia y la temporalidad”<sup>44</sup>. Magris sugiere tomar posesión del presente (estar persuadidos), sin esperar a resultados que

---

<sup>40</sup> JAKOBSON, Roman. *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral, 1975. Pág. 360: “La función poética proyecta el principio de la equivalencia del eje de selección al eje de combinación”.

<sup>41</sup> *Ibid.*, pág. 358.

<sup>42</sup> LORDA, Joaquín. *Gombrich: una teoría del arte*. Barcelona: EIUNSA, 1991. Edición online: epígrafe 5.7.5.

<sup>43</sup> *Ibid.*, epígrafe 5.7.6

<sup>44</sup> MAGRIS, Claudio. *El Danubio*. Citado en LABRADA, *Sobre la razón poética, op. cit.*, pág. 81.

voltean como espejismos. Es decir, hay que aprovechar cada diálogo posible con el objeto o con el texto *presente y en presente*. Además, para este autor, esa persuasión pone en marcha la poesía y su capacidad de evocación, a través de esa mirada “oblicua de quien está persuadido, apasionado por la realidad”<sup>45</sup>; esa mirada activa tanto en quien genera la propuesta como en quien la recibe.

En esta línea, a la filosofía se la ha definido como el intento de *mirar a la realidad desde la espalda*, no de manera frontal, a veces para desestabilizar evidencias e incluso para *desconcertar al sentido común*<sup>46</sup>. Y esta idea también se contagia a algunas teorías sobre la historia y la historia del arte, como el “contrapelo”<sup>47</sup> de Walter Benjamin. Ambas acuden en auxilio, seguramente inconsciente, de los que componen ficciones donde se cuestionan los presupuestos y las convenciones naturales, en aras de una comunicación estimulante.

Precisamente, en esa contemplación cruzada y cómplice entre creador y receptor a través de un texto sugerente resuena la hermandad posible entre la razón poética y la filosófica. Por ejemplo, para Tarkovski, pensamiento y arte son pilares del mundo e inventos del hombre para intentar comprender la idea de infinito:

El hombre inventó la religión, la filosofía, el arte -los tres pilares que sostienen el mundo- para que, al materializar simbólicamente la idea de infinito, pudiera contraponerle un símbolo que significara la posibilidad de

---

<sup>45</sup> LABRADA, *loc. cit.*

<sup>46</sup> INNERARITY, Daniel. “La teoría como pasión”. *Revista Internacional de Estudios Vascos*, 55, 1 (2010): 95-113. Pág. 110.

<sup>47</sup> BENJAMIN, Walter. *Tesis de filosofía de la historia*. Barcelona: Etcétera, 2001. Pág. 8 [Pasaje 7].



llegar a comprenderlo (cosa literalmente imposible, claro está). La humanidad no encontró nada que tuviera unas proporciones tan enormes. Lo cierto es que lo halló instintivamente, sin entender de qué le servía Dios (¡facilita la vida!), la filosofía (¡lo explica todo, incluso el sentido de la vida!) y el arte (la inmortalidad).

Es genial esta idea del infinito unido a la vida efímera del hombre. La propia idea es infinita. Cierto es que aún no estoy seguro de que la medida de toda esta construcción sea el hombre. (...) No estoy del todo seguro de que a la muerte le sobrevenga la Nada, el vacío, como explican los sabios, un sueño sin sueños. Pero nadie conoce ningún sueño sin sueños. Simplemente, uno se duerme (esto se recuerda) y se despierta (se recuerda también). Sin embargo, lo que pasó durante ese tiempo, no. ¡Y algo hubo! Pero no lo retuvo la memoria.<sup>48</sup>

En ese momento de su diario personal, el cineasta también alude a la muerte y a los sueños como estados de inconsciencia que se escapan al recuerdo. Todos estos aspectos, reincidentes y conectados en el pensamiento occidental, reafirman el papel conjunto que dichas disciplinas tienen en la visión personal y social de la muerte.

Por su parte, el idealismo prerromántico de Friedrich Hölderlin mantiene posturas conciliadoras entre los frutos de ambas disciplinas. En *Hiperión o el eremita en Grecia*, el protagonista le dice a Diotima que sin poesía nunca habrían sido un pueblo filosófico<sup>49</sup>. De hecho, el conocido como *Más antiguo programa de sistema del Idealismo alemán* (1796), atribuido al mismo Hölderlin, así como a Hegel y

---

<sup>48</sup> TARKOVSKI, Andréi. *Martirologio: diario 1970-1986*. Salamanca: Sígueme, 2011. Pág. 27

<sup>49</sup> HÖLDERLIN, Friedrich. *Hiperió o l'eremita a Grècia*. Barcelona: Columna, 1993. Pág. 87: "Sense la poesia –li vaig fer-, no hauria estat mai un poble filosòfic".

Schelling, postula la plena comuni3n entre mito y *logos*<sup>50</sup>. Ese 3ltimo pensador y escritor insistía tambi3n en que “el fil3s3fo conoce las ideas en s3 mismas mientras que el poeta capta su reflejo en las cosas”<sup>51</sup>.

Para todos estos autores, multidisciplinarios, queda claro que el arte y la filosofa son bases y cimientos de la vida humana. Ambas se encuentran y confluyen, como se est3 intentando argumentar, en un aspecto 3nico y clave de la existencia. Un aspecto que es, en realidad, su condici3n irrevocable y, aunque final, necesaria<sup>52</sup>: la muerte. Por eso, en el ensayo *La muerte*, Vladimir Jank3l3vitch confirma esa sinergia entre arte y filosofa, cuando sostiene que ambas demuestran el “efecto retroactivo del l3mite<sup>53</sup>”: por un lado, el arte redime a lo cotidiano “de su ins3lita trivialidad” para permitirnos experimentar la “dicha p3stuma” sin esperar a “que el presente se haya convertido en pasado” y, por otro, la filosofa nos capacita para el asombro mientras vivimos, sin tener que esperar a la muerte que despejar3 ese asombro<sup>54</sup>. Por eso, en esta tesis, se ha querido contar con ambas perspectivas, adem3s de las propias de la narrativa audiovisual, para incidir de manera m3s completa en el estudio de esta tendencia de la ficci3n contempor3nea.

Po3tica, raz3n y muerte aparecen as3 bien entrelazadas. Adem3s, por su parte, la raz3n po3tica y la hermen3utica -que entrelazan las

---

<sup>50</sup> “Mentre no les convertim en est3tiques, 3s a dir, mitol3giques, les idees no tindran per al poble cap inter3s, i a l’inrev3s, mentre la mitologia no sigui racional, el fil3s3f haur3 d’averkonyir-se de les seves idees”. *M3s antic programa de sistema de l’idealisme alemany*. Citado en *Ibid.*, p3g. 87.

<sup>51</sup> SCHELLING, Friedrich. *Filosofa del arte*. Madrid: Tecnos, 1999. P3g. XXI.

<sup>52</sup> JANK3L3VITCH, Vladimir. *La muerte*. Valencia: Pre-Textos, 2002. P3g. 419.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p3g. 425.

<sup>54</sup> JANK3L3VITCH, *loc. cit.*

subjetividades con el texto y la realidad- resultan claves para armonizar aquellas cuestiones secularmente dialécticas y que conviven en profundo malestar en el mundo contemporáneo. A todo esto, León Tolstoi recuerda la zona de común acuerdo entre todas ellas: “el fin del arte es la belleza” y “esta se conoce por el placer que proporciona<sup>55</sup>”. El poeta ruso deja aquí una sentencia que, a pesar de su apariencia esteticista e incluso simbolista, en realidad revela un camino que trasciende lo sensible y abre la puerta al abismo de lo bello como sublime.

Como ese punto se abordará más adelante, tras esta conclusión, se puede poner el pie en el terreno de la muerte como inductora del pensamiento y arte occidental. Este es buen momento para recordar el verso de René Char, recogido por Manuel Arranz, en la introducción al libro de Jankélévitch: “No tenemos más que un recurso frente a la muerte: hacer arte antes de que llegue”<sup>56</sup>.

## **1.1. La muerte, hecho inductor del pensamiento y arte occidental**

A través de un travelling con zoom in, lento pero que recorre una considerable distancia, la mirada del espectador avanza en un encuadre funerario. Un grupo de personas (con atuendo no contemporáneo), de espaldas al objetivo, atienden una dolorosa escena, en la que sopla el viento. Un hombre yace frente a un pequeño y sencillo féretro en un campo de verde hierba, donde se ve la tumba ya cavada (detrás) para el

---

<sup>55</sup> TOLSTOI, Lev. *¿Qué es el arte?* Barcelona: Mascarón, 1982. Pág. 43.

<sup>56</sup> JANKÉLEVITCH, *op.cit.*, pág. 7. Los versos de René Char corresponden a *Los encajes de Montmirail*.

entierro de quien se interpreta es su hijo. En un tono muy bajo se oye su voz, en cadencia poética, recitando lo que parecen unos salmos pero que son, en realidad, unos versos dedicados al pequeño<sup>57</sup>. Al mismo tiempo, se escucha una lacónica melodía en la banda sonora extradiegética. El siguiente plano es cenital y recoge el mismo motivo fúnebre paterno-filial, en el que el padre acaba cediendo al dolor y posa su rostro encima del ataúd, agitado por el llanto. La brisa notoria sigue recorriendo el espacio y moviendo la vegetación, mientras el plano se acerca, en un travelling en descenso, y cierra el encuadre sobre un primer plano.



El director M. Night Shyamalan abre su sexta película, *El bosque*, con dos planos de contenido mortuario que presentan cierta similitud con los de *Lost* comentados en el epígrafe anterior. Mientras la serie se inaugura y concluye con el íterin del acto de morir, el film arranca en medio de un entierro. En los dos casos, la naturaleza invisible, el viento, se manifiesta caracterizando la escena hacia la idea de pausa más que de movimiento. La perspectiva que marca ambas aperturas es la cenital, aunque en *Perdidos* también está definida por el

<sup>57</sup> Las palabras son: “Who will plague me with questions now?... Who will pinch me to wake me up? Who will laugh at me when I fall? Whose breath will I listen for so that I may sleep? Whose hand will I hold so that I may walk?”.

contrapicado que revela el abismo superior, el cielo. A su vez, las tomas cenitales descubren el abismo terreno, habitado por la muerte en sendas producciones; incluso en *El bosque* ese abismo se prolonga hasta el subsuelo, con el agujero de la tumba ya cavada. Plano y contraplano de ambos abismos despiertan el interés por la dialéctica entre la mirada divina o demiúrgica y la mirada humana o determinada. Igualmente, hay cierta analogía entre los movimientos de óptica y/o cámara en travelling in y out.

Esta cercanía de los motivos y su *timing*, las caracterizaciones espaciales implícitas y las decisiones sobre el lenguaje empleado acercan, claramente, las obras de dos autores del corpus de esta tesis. De hecho, esos cuatro destacados aspectos en su comparación (contenido, ritmo, espacio y articulación del código) se irán contagiando al resto de producciones a lo largo del análisis.

Ya en singular, este film de Shyamalan abre numerosos frentes vinculados con la epistemología y la creencia personal, social e incluso política. Ahora solo se entrará en uno de ellos. En el último tramo de la película, el espectador descubre que la muerte es el hecho inductor de la ingeniería social -de dirección retroactiva en el tiempo- llevada a cabo por los “mayores” del pueblo. La muerte violenta de seres queridos provoca una reflexión comunitaria que les impele a un cambio tan enérgico que desafía a la misma cronología: la vuelta a un pasado rural idealizado. En este sentido, en su guion, Shyamalan decide que quien lidere a este grupo de personas en período de luto sea, precisamente, un profesor de historia Americana en la Universidad de Pensilvania. Aunque el ser humano no puede retroceder en el tiempo

para recuperar a sus seres queridos, los protagonistas de *El bosque* proponen la simulación de una vuelta atrás contextual, a un espacio distinto, disfrazado de una época diferente que les redima de ese presente pesaroso y de un futuro definido por el miedo. Sin embargo, este pliegue falso sobre el tiempo acaba pasando factura sobre la realidad que no puede disimular ni esconderse, la de los actos de la libertad humana y la de la contingencia.

El instigador del proyecto, Edward Walker, arranca el discurso que conducirá a ese grupo hacia el experimento (en realidad, un discurso elíptico en el film) con esta sentencia: “I have an idea that I would like to talk to you about”. Esta frase -que se enuncia en off sobre una secuencia recopilatoria de los “mayores” mirando sus imágenes-secretos-del-pasado- es una frase eminentemente filosófica. La idea es el objeto del acto de pensar. El concepto, la consideración, el fruto del *cogito* cartesiano y lo que sucede después y como consecuencia se presenta en *El bosque* directamente ligado a la experiencia de la muerte. La muerte provoca la reflexión. Y ambas se convierten en la génesis de la narración, de la mimesis.

Por eso, en *The village* resuena un acontecer lejano pero actual. Cuando el hombre piensa la muerte, suceden cosas, pues siente la necesidad de encauzar y vertebrar las ideas y emociones que ese meditar le suscita. En este sentido, se dice que la conciencia de la muerte indujo al hombre a pensar de manera especulativa y a canalizar sus inquietudes a través de la poesía elaborada por diversos lenguajes convencionales. Parece que la contemplación de la finitud desata en la persona dos terrenos que

le pertenecen en exclusiva y que tienden a la infinitud: la filosofía y el arte<sup>58</sup>.

Se trata de un proceso, una fenomenología, que presenta un carácter universal. Ante lo inesperado, ante un incidente, surgen preguntas. Y ante el incidente -la experiencia de la mortalidad- surge la pregunta generadora de casi todas las demás<sup>59</sup>. La búsqueda de respuesta es la búsqueda del sentido de la aparente finitud, mientras se vive en esa tendencia personal hacia la inmortalidad. Esta paradoja, de las más fecundas en la historia universal, se convierte en la génesis del pensamiento y el arte occidentales. De este modo lo recoge Pieper en su ensayo *Muerte e inmortalidad*:

Esto nos demuestra que la muerte no solamente ha sido desde siempre objeto especialísimo de la meditación filosófica, sino que esta no recibe una total seriedad hasta que no afronta esta cuestión: incluso se diría que con ella empieza toda filosofía, como si fuera “el verdadero genio inspirado”. Y se ha dicho que sin la muerte “quizás” no hubiera comenzado jamás el hombre a filosofar. De este pensamiento a aquel otro más radical de que la filosofía no es más que “el reflexionar sobre la muerte”, *comentario mortis*, como se expresa Cicerón en sus *Tusculanas*, no hay más que un paso. Y una vez formulado, este pensamiento se clavó como la punta de un arpón en el alma de occidente, sin que esta pudiera ya escapar, herida no ya por el problema de la muerte, sino más bien por el de la filosofía misma, por el del sentido de

---

<sup>58</sup> En esta línea, Josef Pieper recuerda unas palabras de Santo Tomás de Aquino en las que el pensador medieval sostiene que “La razón por la que el filósofo se compara con el poeta es esta: ambos son capaces de admirarse”. PIEPER, Josef. *Was heisst philosophieren?* Citado en BRUGRAF, Jutta. “Cada hombre es un filósofo”. *Grupo de Investigación Ciencia, Razón y Fe*. <http://www.unav.es/cryf/hombrefilosofo.html>. En este sentido, la admiración y la contemplación, a su vez, están capacitadas gracias al trabajo de la percepción sensorial, la imaginación, la memoria, la estimativa y las potencias intelectuales que solo se encuentran así presentes y conjudadas en el hombre.

<sup>59</sup> JANKÉLÉVITCH, *op.cit.*, pág. 77.

todo filosofar. Y cuando en el siglo XII el sabio español González, aquel gran trasegador e intérprete de la historia espiritual europea, se pone en Toledo a coleccionar las definiciones de la filosofía, incluye también aquella que dice: la filosofía es *cura et studium et sollicitudo mortis*, que es lo mismo que decir que el filosofar no es solo una reflexión meditativa de la muerte, sino sobre todo el aprender a morir.<sup>60</sup>

De entre los primeros físicos presocráticos, especialmente centrados en el concepto de principio (*arjé*), sobresale Heráclito. Su filosofía del cambio permanente en el ser de las cosas nace de la observación de la finitud de lo real. El devenir continuo denota la preocupación por lo que muta de manera irreversible<sup>61</sup>.

Esa conciencia de finitud, la tribulación frente al cronos, también es fuente de numerosas obras escultóricas y pictóricas desde los primeros siglos. Manifestada en escenas como la del hombre muerto de las cuevas de Lascaux en Francia, y en otras de caza (donde la contingencia se encarnaba en los animales), esta angustia frente a la muerte o esta ansia de trascendencia (según el polo desde el que se abordara) se plasmó de forma magistral trayectoria de la tragedia griega.

En su diacronía, *logos* y *mythos* también han evolucionado bajo mutua influencia y con la constante paradoja existencial como germen de nuevas o renovadas posturas y estilos. Bastantes siglos después del

---

<sup>60</sup> PIEPER, Josef. *Muerte e inmortalidad*. 2ª ed. Barcelona: Herder, 1997. Pág. 13.

<sup>61</sup> “No es posible descender dos veces al mismo río ni tocar dos veces una sustancia mortal en el mismo estado; a causa de la velocidad del movimiento todo se dispersa y se recompone de nuevo, todo viene y va”. GARCÍA, Agustín. *Razón común: edición crítica, ordenación, traducción y comentario de los restos del libro de Heráclito: lecturas presocráticas II*. Madrid: Lucina, DL 1985. Págs. 54, 171, 186, 194, 199, 230, 308, 310, 355, 360, 363 y 366.



esplendor heleno, y ya cerca de nuestros días, Italo Calvino señala la conexión entre la especulación filosófica de los siglos XVIII y XIX y el nacimiento del cuento fantástico, pues “su tema es la relación entre la realidad del mundo que habitamos y conocemos a través de la percepción, y la realidad del mundo del pensamiento que habita en nosotros y nos dirige”<sup>62</sup>. Esa tendencia, la del fantástico, es la que se desarrollará en el segundo capítulo.

En este sentido, puede ser reveladora una comparación entre la periodificación del pensamiento filosófico sobre la muerte, elaborada por el teólogo del siglo XX Hans Urs von Balthasar, y la periodificación de las teorías sobre la expresión artística, confeccionada por el historiador, también del siglo XX, Ernst H. Gombrich. En ambos casos, los autores son conscientes de que la historia no está hecha de cortes diáfanos y evidentes, pero confían en la abstracción relativa como instrumento iluminador. Mientras que, por un lado, von Balthasar descubre que “en cada época que pasa, el misterio de la muerte va apretando cada vez más el cerco alrededor del pensamiento”<sup>63</sup>; por otro, Gombrich explora y conceptualiza la expresividad poética en relación con la manifestación de las emociones.

---

<sup>62</sup> CALVINO, Italo, ed. *Cuentos fantásticos del siglo XIX*. Vol. 1. Madrid: Siruela, 1988-1992. Pág. 9.

<sup>63</sup> VON BALTHASAR, Hans Urs. *Der Tod im heutigen Denken*, en “Anima”, año 11 (1956), pág. 293. Citado en PIEPER, *op. cit.*, pág. 19.

<b>von Blathasar</b>	<b>Período</b>	<b>Mítico-mágico</b>	<b>Teórico</b>	<b>Existencial</b>
		Mientras se privilegia el relato (mito) respecto a la razón en la epistemología y experiencia de la muerte, el relato prioriza el medio para conmover a su interlocutor final (arte señal)	Mientras se privilegia, cada vez más, la razón respecto al relato, este prioriza la pericia para emular dramáticamente las emociones (arte símbolo)	Mientras se privilegia la racionalización de la experiencia subjetiva de la paradoja vital y de la falta o presencia de sentido, el relato se convierte en síntoma de las emociones de su interlocutor inicial (arte síntoma)
		Hasta S. XVI (hasta el Renacimiento)	S. XVI-XVIII	Del XVIII-XX (desde el Romanticismo)
<b>Gombrich</b>	<b>Teoría</b>	<b>Médico-mágica</b>	<b>Función dramática</b>	<b>Síntoma</b>

Este cuadro, aunque muy limitado, permite trazar el camino de la *hybris* de la razón que Vicente Sánchez-Biosca también expone y vincula con la “desmesura del héroe trágico”<sup>64</sup>. Vemos que la inflación de pensamiento coincide con una evolución de la expresividad hacia lo centrífugo, que deriva en una explosión emocional de la subjetividad creadora. Lo curioso es que, mientras esto sucede, el *logos* no abandona posiciones como fuerza legítima y legitimadora.

<sup>64</sup> SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. “Saber morir. Antropología de la muerte y relatos de psicópatas en el cine.” *Archivos de la Filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 21 (1995): 25-64. Pág. 28.

Sin embargo, en este camino conjunto y también dialéctico del pensamiento y el arte, Vicente Sánchez-Biosca destaca el rol diferencial del segundo (capaz de *rescatar a la cultura del malestar*) por su saber<sup>65</sup>. Para explicarlo, parte del augurio que el filósofo y crítico Walter Benjamin hace sobre el arte de narrar, que “se aproxima a su fin porque el aspecto épico de la verdad, es decir, de la sabiduría, se está extinguiendo”<sup>66</sup>. Por eso, Sánchez-Biosca declara que ese arte (como búsqueda de lo “real”) ofrece un saber que escapa al logos<sup>67</sup>.

Con este privilegio y responsabilidad sobre lo existente es normal que Andréi Tarkovski afirmara que el hombre encuentra el sentido en el “acto artístico” (como lo único que ha inventado desinteresadamente) y que, precisamente, el mismo arte, la imagen, la “apropiación de la realidad”, tenga como objetivo explicar “el sentido de la vida”<sup>68</sup>.

Tras esta tesis no solo se hallan motivos trascendentes o metafísicos, sino también orgánicos. Para sobrevivir es necesario, según Gombrich<sup>69</sup>, responder al “qué” y al “dónde”: es decir, responder al interrogante de qué significan las cosas que me rodean, precisamente, para mi entorno. De esta manera, clasificamos para familiarizarnos y descubrir amenazas, fuentes de alimentación, simpatías o antipatías y otras realidades que nos impelen a actuar en pro de nuestra conservación. Cuando ese mapa cognoscitivo lo trazamos a partir de

---

<sup>65</sup> *Ibid.*, pág. 29.

<sup>66</sup> BENJAMIN, Walter. “El narrador” en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Madrid, Taurus, 1991. Pág. 114. Citado en *Ibid.*, pág. 29.

<sup>67</sup> *Ibid.*, pág. 29.

<sup>68</sup> TARKOVSKI, *Esculpir en el tiempo*, *op. cit.*, págs. 59-61 y 261.

<sup>69</sup> GOMBRICH, Ernst Hans. *El sentido del orden: estudio sobre la psicología de las artes decorativas*. Madrid: Debate, 1999. Pág. 1.

una obra de arte, la respuesta favorece nuestra supervivencia en un grado superior al meramente físico: espacialidad y significado ahondan en un sentido profundo, que llega incluso a dilucidar el de la propia existencia.

Por otra parte, estos interrogantes sirven, en el mismo contexto de las artes, para configurar relatos o imágenes que, al velar en apariencia la respuesta a ambas preguntas, introducen al espectador en un terreno inhóspito y temible. Al perder la familiaridad con el entorno, se hace fuerte la fragilidad. Este proceso le enfrenta a lo sublime, del que se espera salga robustecido al contestar con recursos, casi siempre, más complejos y no meramente racionales o empíricos. El género fantástico, que se abordará en el siguiente capítulo, se configura con este tapiz, que cubre las doce obras del corpus de la tesis.

Mientras llega ese momento, queda por abordar de forma directa un fenómeno de referencia en este estudio: la muerte.

Enmarcada en el principio de no contradicción, la muerte se opone a la vida. Donde está la una no está la otra. Donde está la otra no está la una. Sin embargo, desde el punto de vista de la capacidad de evocación y de ser evocada, la muerte tiene una fuerte presencia en todo lo real. Vladimir Jankélévitch compara el “ubiquenusquam” de Dios con el de la muerte: sin estar, lo mióntico atraviesa el dolor, la esperanza, el filosofar sobre el tiempo o la apariencia hasta poder decir que “la vida es epifanía de la muerte”<sup>70</sup>. Por eso, en el acontecer de cada existencia personal, se da una primera epifanía de esta finitud, a la que siguen

---

<sup>70</sup> JANKÉLÉVITCH, *op. cit.*, pág. 66.

otras tantas a lo largo de la misma. Precisamente, la idea de esa conciencia de mortalidad aparecerá representada en cada una de las películas y series con su propia y, quizá, ligada originalidad.

Al hilo de estas reflexiones, Jankélévitch lleva a cabo una original comparación entre “silencio mortal” y “silencio divino” con lo indecible y lo inefable de la muerte. Mientras el primero provoca angustia y es estéril, el segundo, en su tendencia a lo sublime se convierte en infinitamente expresable<sup>71</sup>. En consecuencia, a lo largo de la historia se han dado y se siguen dando múltiples y diversos discursos y explicaciones sobre la muerte, que también se multiplican y diversifican en su articulación poética.

Al principio de este epígrafe se apuntaba a Heráclito como uno de los pioneros en abordar la cuestión. Tras él, vinieron muchos más. Sin embargo, con la intención de acotar este amplio rango al que ahora ocupa en esta investigación, se han escogido cuatro visiones, desiguales en alcance y óptica, pero interesantes para esta introducción al rol que desempeña la muerte en ciertos relatos contemporáneos.

En primer término, la perspectiva de Platón es ineludible. En el *Fedón*, conjuga una tímida dramatización de la muerte de Sócrates (relato) con una intensa exposición de su pensamiento sobre el alma (*logos*). Gracias a esta fórmula, se expone con claridad su dualismo, que concibe el cuerpo como prisión del espíritu, de la que la muerte es una liberadora. De esta obra emana la idea de que el hombre sabio se

---

<sup>71</sup> *Ibid.*, pág. 88.

prepara para la muerte con la mirada puesta en las Ideas, el mundo de las Formas, y con el diálogo sobre ellas.

De forma directa, el dualismo platónico ha incidido en las derivas espiritualistas, contrarias a la evocación artística de lo real (mimesis) por su incapacidad para encarnar las Ideas Puras, en sí mismas. En lo artístico, la geometrización de las formas (no cambiantes y de simetrías idénticas) ha sido y es una manera de profesar la imposibilidad de representar el Ideal, que pervive especialmente en la tradición oriental. Su influencia en las obras de este corpus es esporádica en lo explícito y más integrada en lo implícito.

Por otro lado, dentro de los paradigmas religiosos, el cristiano se presenta como una síntesis personificada y superadora del dualismo, al mismo tiempo que influye fuertemente, como se verá en el capítulo tercero, en los relatos de la tesis. Jesucristo, al hilo de los textos de la Sagrada Escritura, se revela como la plena manifestación de la unidad sustancial de materia y espíritu que es el hombre. Este, creado a imagen y semejanza de Dios<sup>72</sup>, resucitará, en cuerpo y alma, como Cristo murió y resucitó<sup>73</sup>. El Dios encarnado, que asume hasta las consecuencias de la finitud humana, tiene, precisamente por eso, un rostro concreto que legitima su representación<sup>74</sup>.

Esta tendencia ha predominado en la mimesis (arte) de Occidente, donde lo sagrado pervive en un claro dominio del antropomorfismo. En

---

<sup>72</sup> Gn. 1, 26-27 (Biblia de Jerusalén).

<sup>73</sup> 1 Cor. 15, 1-23 (Biblia de Jerusalén).

<sup>74</sup> En el II Concilio ecuménico de Nicea (787), tras las graves disputas iconoclastas, se reconoció que era lícita la representación de lo sagrado en imágenes.

la reciente tradición audiovisual, y específicamente, en la analizada en esta tesis, también se da una predilección por atravesar lo material (entornos ordinarios) con lo espiritual (fenómenos extraordinarios).

La siguiente aportación no expone directamente una teoría sobre la muerte. Sin embargo, el alcance que tiene la propuesta estética de Friedrich Schiller, como conciliadora entre lo sensible y lo suprasensible, es dúctil para definir y penetrar en otros terrenos de oposiciones semejantes. Schiller propone lo bello como la “forma de una forma”<sup>75</sup>: admite que la idea de belleza se pueda representar en lo concreto. En el arte, la libertad está en lo aparente, en el mundo de los sentidos determinados por la forma.

Esta importante aportación, que Schiller enfocó hacia la educación estética del hombre como prioridad socio-política, entra en jugosa colisión con la “forma sin forma”<sup>76</sup> que para Jankélévitch es la muerte. ¿Cómo es, entonces, su representación? Tras los desastres acaecidos durante la primera parte del siglo XX, surge un conjunto de interesantes reflexiones sobre lo irrepresentable que se abordará más adelante.

Finalmente, para hablar de la muerte y, luego, para hablar de ella en un contexto narrativo, la aportación de Heidegger resulta imprescindible. En *Ser y tiempo*, el filósofo alemán afirma que la estructura de la existencia humana es su temporalidad. Arrojado a ella como ser en el mundo (*Dasein*), el hombre solo vivirá una vida auténtica cuando asuma su carácter contingente: es un-ser-para-la-muerte, plegado al

---

<sup>75</sup> SCHILLER, *Kallias; Cartas sobre la educación estética del hombre*, op. cit., pág. LXXXIV.

<sup>76</sup> JANKÉLÉVITCH, op. cit., pág. 96.

futuro en la angustia de una existencia sin trascendencia. En un aspecto concreto, la postura heideggeriana dialoga con la platónica planteada en el *Fedón*: el filósofo, el sabio, el que vive auténticamente, lo hace preparándose para la muerte a través de asumirla y pensarla.

Este planteamiento, que ha marcado a tantos otros pensadores y, en especial, al existencialismo francés, ofrece -en su peculiar fenomenología del tiempo y la existencia humana- una ilustrativa referencia para los relatos que despliegan todos sus elementos principales: existencia, muerte, mundo, tiempo y, evidentemente, angustia. De hecho, aparecerán de modo recurrente en el estudio de la filmografía de Shyamalan y, de modo, más incisivo aún en las cinco series.

En este sentido, hay que incidir en que el conjunto de las doce obras están sujetas entre sí por esa fuerte presencia del deceso. Se trata de un aspecto que no solo debe entenderse como una analogía del relato que nace y muere con su cronología; algo que también se abordará de la mano de Ricoeur y Kermode. La muerte, en estas historias, es un *qué* representado, un argumento, un conflicto y un rincón recurrente que debe ser estudiado como tal.

Por eso, un breve paseo por siete constantes empleadas para describir la muerte y su correspondencia en las narraciones del corpus puede ser un buen comienzo para acercar, bajo un mismo paraguas, a M. Night Shyamalan, J.J. Abrams, Damon Lindelof, Fabrice Gobert y Aaron Zelman.



Para empezar, la muerte como “instante escatológico”<sup>77</sup> tiene la fuerza de una imagen reveladora, al estilo de la imagen dialéctica y relampagueante de Walter Benjamin<sup>78</sup>: en un destello fulgurante el pasado se une al presente, en este caso de manera definitiva. Se trata de un momento donde el sentimiento sublime, aquel que justamente provoca la “suspensión momentánea de las fuerzas vitales”<sup>79</sup>, se encarna y ofrece un prisma privilegiado del que muchos artistas han sacado partido.

Ese instante es el punto ciego que abre un tipo de mirada que, sin ser vista, permite filmar la vida<sup>80</sup> pero, a la vez, también engañar al espectador. La muerte como instancia de enunciación y como instante escatológico es permeable y prismática, con una gran facilidad para sucumbir ante el espejo y posicionar el saber del relato en otra zona del poliedro narrativo. Por eso, en los títulos de esta tesis se producen cambios de espacio y tiempo, epifanías del valor del fuera de campo y otros juegos de ausencias dramáticas que se viven como una tendencia del instante que puede ser tanto revelador como tramposo.

En su instantaneidad, la muerte es una aparición que desaparece. De nuevo, en esto también es imagen de ese instante entre el dormir y el despertar benjaminiano e imagen de la vigilia y el sueño tarkovskiano.

---

<sup>77</sup> *Ibid.*, pág. 298.

<sup>78</sup> BENJAMIN, Walter. *Libro de los pasajes*. Madrid: Ediciones Akal, cop. 2005. Pág. 464 [N 2 a 3].

<sup>79</sup> KANT, Immanuel. *Crítica del juicio seguida de las observaciones sobre el asentimiento de lo bello y lo sublime*. Madrid: Librerías de Francisco Iruveda, 1876. Pág. 76.

<sup>80</sup> Jean-Luc Nancy alude a ese tipo de mirada (desde la muerte) en el final de *El sabor de las cerezas* y *El viento nos llevará* de Abbas Kiarostami en su libro: NANCY, Jean-Luc. *The evidence of film: Abbas Kiarostami*. Bruxelles: Yves Gevaert, cop. 2001. Págs. 18-20.

En ese motivo, Shyamalan realiza numerosos hallazgos que captura en la continuidad de la toma, bien sean las huellas térmicas de las manos de Cole en la mesa de la cocina o la fugaz figura de una ciclista fallecida mientras él y su madre conversan en el coche. Para Abrams y Lindelof, esos motivos están presentes, además de en otros casos, en los escurridizos fantasmas de los fallecidos que se pasean por la selva de *Perdidos*. En *Fringe*, presentan también diversidad de fórmulas y surgen desde el principio de la serie con las efímeras apariciones del difunto John a Olivia. En *Les Revenants*, también hay espacio para transitorias y vivaces alucinaciones de presencias-no-presentes, siempre contagiadas por la cercanía del pequeño Victor. En *Resurrection*, estas visiones fantasmagóricas se producen en agitados y rápidos momentos que resultan ser sueños. Pero, de manera especial, el instante de presencia que desaparece se produce con los antes-muertos-y-ahora-vivientes, cuando estos deciden despegarse de la existencia. Finalmente, es *The leftovers* la ficción que se funda más claramente en la aparición que desaparece. Del estar al no estar, en unos segundos, con la arbitrariedad de no saber el criterio de selección de los desaparecidos, esta serie articula el angustioso itinerario de las consecuencias de perder a los seres queridos sin la epistemología que aporta la muerte como fenómeno natural e inmanente al despliegue existencial.

De hecho, tras la misma muerte queda el sabor de lo irreversible. No hay vuelta atrás en el tiempo físico. La huella que deja es imborrable. Como se vio más arriba, la comunidad de *El bosque* sabe que no puede alterar el tránsito y, por eso, busca otros caminos en la cronología. Estos itinerarios -ilustrados en la película de Shyamalan que vehicula

con más claridad la idea de relato como arte mentir- son la narrativa, la mimesis o representación y todos sus mecanismos. El cine, como arte que es, puede hacer perenne cualquier acción, e incluso transmutar su orden, dilatarla o acortarla. De este modo, para los autores estudiados y, en especial, para el Abrams de *Perdidos* y *Fringe*, el tiempo de la muerte es transmutable y, aunque irreversible, permite revisitarlo. Sin embargo, el pliegue más fuerte a favor de la reversibilidad se produce en las ficciones –como *Les Revenants* y *Resurrection*- que presentan escenarios de seres queridos, ya enterrados, que reaparecen vivos y se incorporan, como pueden, a la rutina familiar y social. Finalmente, es en otro film de M. Night Shyamalan, *El incidente*, donde la muerte es un acto reiterado y reiterativo que se instaura, así, en el cronos de modo que avanzar es como volver a empezar<sup>81</sup>: algo que se confirma con la estructura cíclica del guion y con la ausencia de explicaciones al fenómeno sobre el que gira la trama. Seguramente, esas explicaciones carecen de importancia porque la clave de la propuesta es la dinamización de la presencia del acto de morir con la total ausencia de su sentido. En esto, y con sus diferencias en otros planos, coincide con lo anteriormente dicho de *The leftovers*.

La muerte, en cuanto instante, hace visible su vínculo con el tiempo. Y en cuanto umbral, con el espacio. Se está y luego no se está. Es decir, se está en el umbral entre lo físico y lo no físico, entre lo natural y el misterio metaempírico<sup>82</sup>. Esa posición del deceso en un arco, en medio, permite la conexión de su motivo narrativo o plástico con el del sueño y el delirio, a la vez siempre tan relacionados con la inspiración artística.

---

<sup>81</sup> WEINSTOCK, Jeffrey, ed. *Critical approaches to the films of M. Night Shyamalan. Spoilers warning*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2010. Pág. 212.

<sup>82</sup> JANKÉLÉVITCH, *op. cit.*, págs. 18-21.

Este concepto de frontera va a atravesar los principales elementos que componen la singularidad de los relatos fantásticos del corpus de la tesis. En ellos, ambos mundos, el de los vivos y el de los muertos, conviven en ámbitos físicos cotidianos de una manera no vista con anterioridad en el cine y la televisión. Se alternan con tanta reciprocidad que se transfieren mutuamente algunas características. Los cuerpos fatigados, nostálgicos de un vigor existencial perdido e insuflados de levedad, dominan en la filmografía de Shyamalan, mientras provocan la colisión de fronteras entre lo físico y lo metaempírico. Otro tanto sucede en las series analizadas, donde la continuidad de universos lleva a la aflicción de sus protagonistas: algunos vivos, otros muertos-que-retornan y otros vivos en medio del trance -consciente o inconsciente- de morir.

El umbral-instante es la oportunidad privilegiada de conciliar la conocida paradoja cristiana que reza para vivir hay que morir<sup>83</sup>. Esa paradoja, además de su sentido metafísico, ofrece uno trascendente-místico: la vida auténtica está tras un umbral, bien el del traspaso definitivo, bien el del encuentro ascético en este mundo. A pesar de que Ludwig Wittgenstein dice que “la muerte no es ningún acontecimiento de la vida” y que “la muerte no se vive”<sup>84</sup>, en términos de una exposición sobre la lógica temporal, lo cierto es que en las ficciones

---

<sup>83</sup> “Porque si vivís según la carne, moriréis; pero, si con el Espíritu hacéis morir las obras del cuerpo, viviréis.” (Rm, 8, 13). Santa Teresa de Ávila la reformuló bajo su conocido “muero porque no muero” de sus “Versos nacidos del fuego del Amor de Dios que en sí tenía”.

<sup>84</sup> WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Con una introducción de Bertrand Russell. Madrid: Alianza, cop. 1973. [6.4311]: “La muerte no es ningún acontecimiento de la vida. La muerte no se vive. Si por eternidad se entiende no una duración temporal infinita, sino la intemporalidad, entonces vive eternamente quien vive en el presente. Nuestra vida es tan infinita como ilimitado nuestro campo visual”. Pág. 199.

estudiadas la muerte mantiene un pulso en su despliegue narrativo. Pide tiempo, pide dilatarse y pide desplegarse de un modo que trastoca su estatus epistemológico. Uno de los retornados de *Resurrection*, Caleb, afirma en el capítulo cinco de la primera temporada<sup>85</sup> que “Ya no hay vida o muerte. Solo esto”, refiriéndose a él mismo en ese estado intermedio, arrugado en el tiempo y en el espacio, que propicia, incluso, el retorno de la muerte en más ocasiones. Ese “solo esto” podría aplicarse a otros tantos personajes de la filmografía estudiada, cuya existencia diégetica está marcada por este periplo tantatorio para alcanzar la redención precisa.

En la última frontera, cuando el cuerpo está a punto de desaparecer, se revitaliza el poder de la memoria. Por eso, los recuerdos, que son un correlato de la propia vida, se presentan como un elemento de anclaje en esos últimos momentos. La memoria, como síntesis singular, acude y quiere traspasar el límite para permanecer. Rememorar no solo es un examen de conciencia. Quiere ser también una reliquia; una reliquia de la muerte que estas ficciones contemporáneas transforman en argumentos y motivos. Ahí están desde la memoria desesperada y purificada en *Perdidos* y *The leftovers*, donde se escarba en el pasado personal para poder emprender la marcha hacia el más allá (en el primer caso) y continuar con la vida en el más acá (en el segundo); pasando por esa vivencia que, en *Les Revenants*, *Resurrection* y las películas de Shyamalan, se expresa por medio del peso del pasado colectivo y personal en la vida “retornada” y, de manera destacada, en el rol del duelo del propio finado; hasta la plural iconografía pseudo-científica de *Fringe*, con la que el personaje Walter captura los últimos

---

<sup>85</sup> Titulado “Insomnia”.

recuerdos de un fallecido reciente o los sueños no recordados por un vivo.

Y de ahí, al salto final o *salto mortale*<sup>86</sup>, donde culmina la preparación y la mediación, donde se produce la epifanía final en el umbral. Es una frase: el explícito *let go* de *Perdidos* y *Resurrection*. Y es una imagen: la caída libre de obreros de la construcción de *El incidente* y otras similares en seis capítulos diferentes de *Fringe*<sup>87</sup>, pero también la mirada al vacío de Malcolm en *El sexto sentido*.

Tras este recorrido por el rol que desempeña la muerte en el nacimiento de la cultura en Occidente, algunas de sus constantes filosóficas y su incidencia en los títulos del corpus de la tesis, la coda final del epígrafe es para la contemporaneidad. Esas mismas sociedades -construidas sobre el pensar y representar el tránsito y la trascendencia- viven ahora, sobre todo en sus urbes, un período de complicidad con el secuestro de su explicitud en la vida comunitaria. Convertida en tabú, su realidad física y ritual se margina a la pulcra clandestinidad de los tanatorios. Sin embargo, el arte logra poner de manifiesto ese síntoma: consigue metaforizar, en sus relatos, el estado de la muerte en nuestra civilización. En ese actuar -al modo de la triple mimesis ricoeuriana- el trance final, ensamblado en el tiempo narrativo, confluye con el del espectador.

---

<sup>86</sup> JANKÉLÉVITCH, *op. cit.*, pág. 263.

<sup>87</sup> *Fringe*. Temporada 1, capítulos 9 “The dreamscape” y 17 “Bad dreams”. Temporada 2, capítulos 7 “Of human action” y 13 “What lies below”. Temporada 3, capítulos 14 “6B” y 17 “Stowaway”.

Y es que tanto en la vida en común como en la intimidad, el arte siempre acompaña y atempera el duelo: “se siente la necesidad imperiosa de la belleza cuando la muerte está cerca”, canta un personaje en la ópera de Debussy *Pelléas et Mélisande*<sup>88</sup>. Por eso, el hombre ha necesitado ritualizar la realidad física del traspaso, al acompañarla de fórmulas musicales (paradigmático ejemplo el *Réquiem* de Mozart), ceremonias religiosas (con el uso de los tres elementos, agua, tierra y fuego) o costumbres sociales (manifestación de condolencias y ágapes).

Siempre, pero también ahora. De ahí que el cine y la ficción televisiva, manifestaciones artísticas mayoritarias en la actualidad, se erigen como preparación para la muerte en las obras incluidas en el corpus de esta tesis. Metaforizada y articulada, no cesa de aparecer en todas ellas y, casi siempre y en casi todas, con una apología de la trascendencia. Es cierto que hay otras producciones en las que se cuentan los muertos por decenas, bien sea el cine de catástrofes o el de acción. Incluso abunda un fantástico plagado de zombis, en el que la muerte está animada pero como mera máscara sin alma. También se estrenan títulos minoritarios de peculiar ciencia-ficción, como *Nunca me abandones*, donde el relato es una preparación de los vivos, en concreto de sus cuerpos, para la muerte propia y, así, para la vida de otros. Y existen además dramas intimistas, de poesía detenida pero de gran intensidad emocional, que

---

<sup>88</sup> Así lo recoge el crítico musical y teatral, Terry Teachout, en un artículo en el que explica cómo, tras el 11-S, se dieron numerosos conciertos de música clásica en Nueva York a los que acudió el público en masa. Citado en BOSCH, Magdalena. *El poder de la belleza*. Pamplona: EUNSA, 2012. Págs. 16-17.

tejen un camino así mismo preparatorio, como *Despedidas*<sup>89</sup> o *Aguas tranquilas*<sup>90</sup>.

Sin embargo, en la filmografía de Shyamalan y en las series seleccionadas se atisba una tendencia que busca, en lo inmanente y cotidiano, una trascendencia renovada, sin amagar las periferias que acompañan a la muerte. Al rescate de ese síntoma, estas historias desgranar aquello en lo que la belleza -umbral de lo sensible y lo inteligible- se transfigura en ocasiones: lo indómito y descomunal como expresión de lo trascendente.

El historiador francés Georges Didi-Huberman, al hilo de la revisión que hace Siegfried Kracauer del mito de Perseo y Medusa, nos alerta de que “la imagen, no más que la historia, no resucita nada en absoluto. Pero redime: *salva un saber*”<sup>91</sup>. Y eso es lo que ponen en marcha estas ficciones cinematográficas y televisivas. Liberan tabúes sociales, median entre el actuar natural y el diegético con un artefacto (la pantalla) tecnológico y proporcionan un discurso que alimenta el imaginario colectivo con una personalidad propia y, en bastantes aspectos, inédita.

Antes de entrar en ese terreno, el de lo sublime, se avanzará un poco más en el del arte como mimesis para trazar esa analogía entre vida y diégesis.

---

<sup>89</sup> TAKITA, Yôjirô (dir.). *Despedidas (Okuribito)*. 2008

<sup>90</sup> KAWASE, Naomi (dir.) *Aguas tranquilas (Futatsume no mado)*. 2014.

<sup>91</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós, cop. 2004. Pág. 256.



## 1.2. El arte como dimensión del actuar en términos de mimesis

Cole yace en la cama del hospital tras el incidente en la fiesta de cumpleaños. Malcolm está a la vera de su cama y le empieza a contar un cuento para antes de dormir. En un tono poco elaborado, explica que un príncipe decidió ir a dar una vuelta y empezó a conducir y conducir. Así, hasta que se quedó dormido. Y al despertar se dio cuenta que seguía conduciendo. Entonces, Cole le interrumpe y cuestiona su experiencia como relator. Le reclama giros y sustancia narrativa. Desalentado ante la incapacidad del narrador, el niño le pide que le cuente la historia de por qué él, Malcolm, está tan triste.



Cole reclama mimesis para ese relato en segundo grado dentro de *El sexto sentido*. Pero también, en otros momentos del film, pide estructura, principio y fin. Lo mismo que pide para esa historia, lo pide para su vida: que se acaben las visiones. Cuando descubre el crimen de la pequeña envenenada ante los ojos de su padre y de los demás familiares y amigos, Cole destruye la circularidad, que no aportaba significado ni conclusión, con la linealidad del vídeo: su inicio,

revelación y final recuerdan que la muerte existe y que los humanos reclaman un sentido.

Esa construcción, denominada “mise en abyme”<sup>92</sup>, la aplican a Shyamalan algunos autores tanto en *El sexto sentido* como en otras de sus películas. Por ejemplo, se encuentra en la subestructura heroica del cómic en *El Protegido*, en el relato fundacional inventado por los “mayores” de *El bosque* o en el prólogo fabuloso de *La joven del agua*. También aparece en las series estudiadas, pero en un grado menor de imbricación, pues suele corresponder más a hechos pasados (que se recuperan) que a relatos de ficción.

Sin embargo, esta tematización de la enunciación nos remite al asunto hermenéutico y ricoeuriano que ilumina el rastro unitario de las producciones citadas. Cole es aquí la voz del filósofo francés. Pide estructura narrativa en el tiempo, con principio y final y, sobre todo, pide mimesis. Pide a su psicólogo que le cuente la historia de su vida y se olvide de otros cuentos sin referencia ni forma.

Esta remisión al principio aristotélico, que funda la teorización del arte de la poética, sirve para evocar por necesidad a Paul Ricoeur. El rol fundamental de la narrativa en la vida del hombre está por encima de toda duda. No obstante, Ricoeur destacó, además, la primacía de su temporalidad.

---

<sup>92</sup> AUBRON, Hervé. “Événement. Mirrored Images: Shy and Mann”. *Cahiers du Cinéma*, 614, (julio-agosto 2006): 14-16; BÉGHIN, Cyril. “La volonté de mécroire dans les films de M. Night Shyamalan”. *CinémAction*, 134 (marzo 2010): 231-235.

El “tiempo”, coordenada relativa pero ineluctable, es “humano en la medida que se articula de un modo narrativo, y la narración alcanza su plena significación cuando se convierte en una condición de la existencia temporal”<sup>93</sup>. Por eso, de esta máxima suya se colige que el caminar del hombre hacia ese fin ineludible presenta íntimos lazos con la narración temporal en clave mimética. Ambas tienen inicio y término. Ambas devienen cronológicamente. Ambas adquieren sentido en función del cosmos apocalíptico que las cierra. El omega de la diégesis es epifanía del existencial.

Narratividad, tiempo, existencia y persona van de la mano para que el relato ejerza de preparación para la muerte. Precisamente, esa viva relación sustenta al arte en su dimensión de transparentar el actuar en términos de mimesis. El relato se da en el tiempo y adquiere su sentido en el tiempo y por el tiempo. En su construcción se tiene en cuenta la relación continuada con su espectador. Esa distancia medida entre el texto y su lector. Pero también, esa apropiación del texto por parte del espectador y del mundo por parte del texto, que está en la base de la hermenéutica ricoeuriana y que explora, de manera privilegiada, el lazo entre historia y persona.

Por eso, el final, imprescindible en una trama, remite al final del espectador. La muerte es el desenlace inmanente de la narración que constituye cada vida humana. Daniel Ovalle lo interpreta así cuando dice, al hablar de la existencia personal: “Este *Dasein* tiene una doble

---

<sup>93</sup> RICOEUR, Paul. *Tiempo y narración*. México: Siglo XXI, 2004. Pág. 113.

dimensionalidad para Ricoeur: la temporalidad y su accionar en la narración: el ser-en-el-tiempo es la forma temporal de ser-el-mundo”<sup>94</sup>.

Como se verá en el siguiente capítulo, este sentido vectorial abre la vida y la narración al sentido, convocado a través de una estructura en trama considerada fundacional y de influjo permanente: la Biblia y, en concreto, su Apocalipsis.

Antes de entrar en ese aspecto, y para completar los elementos aportados a la dimensión del relato como mimesis y convocado -a través del tiempo- a un sentido final, puede ser ilustrativo recordar un consejo retórico de Aristóteles. El filósofo griego establece que debe darse una correspondencia entre lo expresado (“sentimientos y modos de ser”) y “los temas”. Es decir, si, por ejemplo, se abordan cuestiones trascendentales en el contexto fantástico, el tono expresivo deberá ser trascendental y no “trivial” para ser verosímil a los ojos del espectador<sup>95</sup>. En realidad, se trata de esa misma analogía entre la diégesis y el mundo real, pero aplicada ya a la articulación del lenguaje y del medio expresivo.

Sin duda, dicha conexión facilita la tarea hermenéutica, en la que no debe obviarse el papel que interpreta el creador. Sin entrar en cuestiones beligerantes, y gracias al consejo de Gombrich, resulta más fructífera una exégesis basada en el diálogo texto-persona que una basada en la resonancia. Es decir, basada en pensar que el artista deja

---

<sup>94</sup> OVALLE, Daniel. “Narración, tiempo humano y muerte: reflexión teórica por una hermenéutica histórica de la muerte”. *Revista Historia Autónoma*, 2, marzo (2013): 161-175. Pág. 172.

<sup>95</sup> ARISTÓTELES. *Retórica*. Madrid: Alianza, 1998. Pág. 259 (1408a, 10-15).

esculpida su personalidad y sus sentimientos en su obra y que con ellos se resolverá el enigma. Este teórico del arte desanima a “averiguar los sentimientos de un artista”<sup>96</sup> a través del objeto, y también desanima a encontrar en ese mismo objeto la mentalidad de una época<sup>97</sup>. De este modo, deja la puerta abierta de par en par a una lectura del arte que abandone la dependencia paternalista -en la que el autor sustituye al receptor en su tarea hermenéutica- y se adentre en un terreno más libre y menos demarcado.

Centrados así en la virtualidad del texto y su lector, la imagen de la muerte y lo trascendente que recorre las ficciones estudiadas pone en contacto los mundos de ambos. En esa intersección es donde la imagen, que “arde en su contacto con lo real”<sup>98</sup>, se convierte en “huella” *del tiempo*<sup>99</sup>. Esta particular iconografía y narrativa, en su despegue hacia lo fantástico, captura, precisamente, esos dos elementos que la hacen capaz (a la imagen) de prepararnos para la muerte: la experiencia de lo sublime y la inserción en la estructura del alfa y el omega.

### 1.2.1. Lo sublime

Josh se pasa todo un curso escolar buscando la trascendencia en la immanencia. Su abuelo ha fallecido y recorre y recurre a todo tipo de personas y vericuetos para descubrir si Dios existe y cuida de él. Está acabando el último día de clase y un niño que creía que estaba en su

---

<sup>96</sup> GOMBRICH, Ernst Hans. *Meditaciones sobre un caballo de juguete*. Barcelona: Seix-Barral, 1968. Pág. 40.

<sup>97</sup> GOMBRICH, *El sentido del orden*, *op. cit.*, pág. 200.

<sup>98</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges, *et al. Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2013. Pág. 11.

<sup>99</sup> *Ibid.*, pág. 35.

curso, se revela, sutilmente, como su ángel de la guarda, mientras le confirma que su abuelo está bien. En esa epifanía final, en ese encuentro con un espíritu vestido de escolar de quinto grado, Josh tiene su peculiar zarza ardiente. Aunque se trata de los últimos momentos de la película (*Los primeros amigos*), Shyamalan deja a su pequeño *moisés* reforzado, reconfortado, tras unos segundos de sobrecogimiento.



En esta secuencia, la más explícita respecto a la divinidad de todas las analizadas, se encuentra la sencillez con la que se conjugan muerte, sublimidad y sentido del final en el tiempo narrativo y humano.

La expresión artística supone un acercamiento a lo sublime en la medida en que su conquista de la belleza se vincula con lo superior, lo ideal o lo infinito. Lo estético y lo inefable -bajo el prisma de la tradición alemana trascendental y romántica- son pálpito de lo inconmensurable, lo sobrecogedor, aquello que nos eleva y nos asusta a la vez.

En la evolución del término sublime se produce un salto importante desde la concepción que se tenía de esta idea en el siglo I (de fuertes influencias platónicas), como aquello inconmensurable y perfecto<sup>100</sup>, a la que desarrolla Immanuel Kant en el siglo XVIII como lo desmesurado e informe, como el sentimiento de displacer en la subjetividad. Es decir, lo sublime no está en el objeto, sino que es una experiencia del sujeto. Lo interesante de esta cuestión es que el mismo Kant establece una cierta dialéctica entre lo sensible y lo inteligible en su misma definición que conecta con su expresión en el género fantástico: “Un sentimiento es sublime, en la medida en que el ánimo es atraído para abandonar la sensibilidad y ocuparse de ideas que tengan una más elevada conformidad a fin”<sup>101</sup>.

Contemporáneo de Kant, Friedrich Schiller mantiene la dialéctica también entre ambos frentes (lo limitado de nuestra condición sensible y la superioridad de la naturaleza racional<sup>102</sup>), pero apuesta por una mayor cercanía entre lo bello y lo sublime, cercanía que no se daba en Kant. Schiller lleva a cabo un profundo estudio de este sentimiento, que mantiene radicado en la inmanencia del “yo”. Sus ideas suenan muy sugerentes en el entorno de las diégesis de Shyamalan, así como de las de *Perdidos*, *Fringe*, *The leftovers*, *Les Revenants* o *Resurrection*.

Ante el objeto que provoca esa experiencia de lo sublime, Schiller llega a decir que la seguridad que buscamos no puede ser física y que

---

<sup>100</sup> ANÓNIMO. *Sobre lo sublime*. (Trad. J. Alsina), Barcelona: Bosch, 1977. Citado en LABRADA, María Antonia. *Estética*. Pamplona: EUNSA, cop. 1998. Pág. 104.

<sup>101</sup> KANT, Immanuel. *Crítica de la facultad de juzgar*. Venezuela: Monte Ávila, 1992. Pág. 160.

<sup>102</sup> SCHILLER, Friedrich. *Lo sublime: de lo sublime y sobre lo sublime*. Málaga: Ágora, DL 1992. Pág. 73.

precisamos, sobre todo ante la muerte, de una seguridad moral<sup>103</sup>. Precisamente, en todas las obras del corpus de la tesis, los personajes se enfrentan a la muerte, de una manera u otra, y sus argumentos no se centran en batallas, peleas, luchas cuerpo a cuerpo para defender la integridad física. En estas ficciones, ante el terror que provoca la cercanía de la muerte, se busca una certeza inteligible. No basta con proteger el organismo. Es necesario proteger el alma; es decir, que encuentre un sentido, que tenga un sistema sólido de creencias, que se fortalezca en su padecer y alcance el saber que redime. En su obra *Lo patético*, el mismo Schiller expone esta teoría, tan viva en tantos esquemas trágicos de ficción, que además sostiene que “el fin último del arte es la exposición de lo suprasensible”<sup>104</sup>. Dramatizar el *pathos*, hacerlo estético, y así el efecto será lo sublime.

En esa batalla se encuentran los protagonistas de las historias aquí analizadas en las que, como se verá más tarde, a pesar de que lo sublime “procura una salida” al personaje (espectador) “del mundo sensible”, estos hallarán lo “infinito en lo finito”<sup>105</sup>. La trascendencia en la inmanencia, que ya ha aparecido en los textos de esta tesis, deviene una constante en las ficciones que reclaman el valor epistemológico de la finitud. Y también resulta una constante en otros pensadores como Nicolai Hartmann, donde además se articula dentro del conjunto de su teoría estética de tintes fenomenológicos: *lo bello es la aparición sensible de la idea*<sup>106</sup>.

---

<sup>103</sup> *Ibid.*, págs. 84-85.

<sup>104</sup> SCHILLER, Friedrich. “Sobre lo patético”. *Escritos sobre estética*. Madrid: Tecnos, DL 1991. Pág. 65.

<sup>105</sup> SCHILLER. *Lo sublime*, *op. cit.*, pág. 109.

<sup>106</sup> HARTMANN, Nicolai. *Introducción a la filosofía*, UNAM, México D.F., 1961, págs. 189-204. Recogido en SÁNCHEZ, Adolfo, ed. *Antología. Textos de estética y*



Desde el punto de vista antropológico, la fenomenología de lo sublime es la misteriosa revelación de que el ser humano no se acaba en estos límites: no solo en cuanto a los límites mortales, sino también en los de su propia intuición y sensibilidad. Acuciado por esa vivencia, el hombre, y de ese modo los personajes de las diégesis analizadas, potencian esa intuición que, aunque *irracional*, “dignifica la razón”<sup>107</sup>.

La lucha entre el conocimiento racional y el intuitivo está muy clara en *Perdidos*. En este sentido, el voluntarismo científico de Jack y el creciente iluminismo de Locke constituyen una de las dinámicas más evidentes. En *Fringe*, sucede otro tanto. Ahí la contienda evoluciona en el más escéptico de sus personajes, Peter, que acaba ganado por la “ciencia al límite”. En realidad, se trata de la pura y dura ciencia-ficción de Walter (subrayado lo de ficción) que, al contextualizarse en un entorno contemporáneo y al estar rodeada de una Olivia que confía y cree, se va transformando en plausible por la efectividad de sus logros.

Pero, tras esa batalla y por encima de ella, prevalece la vivencia de salir de la inmanencia. De hecho, hasta en la francesa *Les Revenants*, la serie que menos aborda la trascendencia como explicación y condición de posibilidad, se introduce la figura del sacerdote y la arquitectura del templo, como una referencia en medio de esa serie de fenómenos de ultratumba y de delirios y alucinaciones. A pesar de esto, es interesante observar que esta producción gala se presenta como la más comedida a

---

*teoría del arte*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1978. Pág. 133.

<sup>107</sup> STEINER, George. *Gramáticas de la creación*. Madrid: Siruela, cop. 2001. Pág. 29.

la hora de dejar hablar a sus personajes sobre esas cuestiones. Parece que forme parte del diseño de guion la conocida máxima de Ludwig Wittgenstein: “De lo que no se puede hablar, mejor es callarse”<sup>108</sup>. En la producción creada por Fabrice Gobert se habla, pero sobre todo se calla. Lo sublime, más pegado a la tierra (y al agua corrupta de la presa), resulta más gravoso y menos liviano que en las otras series. Ese peso se nota y así impide, precisamente, algunas de las transformaciones que sí experimentan -ante lo en apariencia inexplicable- los protagonistas de las demás ficciones consideradas.

Y es que, ante lo sagrado, si hay epifanía, el sujeto se siente criatura. Si no la hay, perdura la idea de autonomía. De nuevo, emerge la dialéctica razón-intuición que también ocasiona unos jugosos conflictos con el miedo, desde el punto de vista dramático. La pista nos la vuelve a dar Wittgenstein cuando impele a diferenciar el “objeto del miedo” de su “causa”<sup>109</sup>. Aquí la cuestión arranca como un aspecto lógico pero traspasa su frontera. El objeto (y en algunos casos su ausencia) tiene un estatus ontológico. Incluso por su conexión con lo trascendente o su distorsión de lo inmanente puede convertirse y actuar como causa. No obstante, la causa del miedo, muchas veces, reside en la amalgama de circunstancias potenciales que se crean en la subjetividad y que se vinculan al objeto. La conexión causal que ejecuta la mente -aunque sea azarosa y carente de lógica- diferencia así, en esas ocasiones, el objeto de la causa que nos provoca ese temor.

---

<sup>108</sup> WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus*, *op. cit.*, [7] pág. 203.

<sup>109</sup> WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigaciones filosóficas*. Barcelona: Crítica; México, D.F.: Instituto de Investigaciones Filosóficas. Universidad Nacional Autónoma de México, cop. 1988. [476] Pág. 88.

Por eso, Cole (*El sexto sentido*), en realidad, no tiene miedo de los fantasmas. De hecho, su psicólogo es uno de ellos. Cole tiene miedo de la ausencia de sentido. Lo mismo le sucede al Josh ya comentado de *Los primeros amigos*. David (*El Protegido*) no teme a la muerte, sino a una inmunidad sin objetivo. Graham (*Señales*) ya estaba asustado antes de la llegada de los extraterrestres. La causa estaba en la caída de su régimen de creencia. Del mismo modo, Lucius (*El bosque*) se presenta como el único que no teme a las criaturas, pero sí que teme los secretos y mentiras que impiden completar una cosmovisión lógica. Cleveland (*La joven del agua*) jamás teme a la ninfa. Ni siquiera sabe que lo que teme es una pérdida de posición existencial. Lo arregla todo, es necesario para todos, pero en su duelo no es consciente de que su papel en el mundo está también por completarse. Elliot (*El incidente*) intenta huir y arreglar el “incidente”, el objeto del miedo. Pero la causa de sus miedos está en la reacción de las demás personas, en especial de su mujer. Teme que dé al traste con sus valores seguros. El miedo es, en todas estas películas, un “sentimiento que nace siempre más allá de lo visible”<sup>110</sup> aunque empieza en ello.

De ahí que el terror más siniestro se manifiesta en lo menos sublime y en lo más aparente. En *El bosque*, el mal se simula, se fabula, se inventa cuando, en realidad, no existe. Y curiosamente, es la mentira lo que se transforma en un mal hiperrealista que, a pesar de no tener sustancia, acarrea trágicas consecuencias. De menor alcance, pero de manera significativa, Shyamalan también construye en *El incidente* dos secuencias sobre el miedo que provoca la apariencia de realidad. La

---

<sup>110</sup> BOU, Núria, PÉREZ, Xavier. “Dominios del miedo”. *Culturas / suplemento cultural de La Vanguardia*, 122 (20 octubre 2004): 24.

primera, en la casa de muestras donde Elliot acaba conversando con una planta de plástico. Y la segunda, en la casa de la peculiar Mrs. Jones, a la que confunde con una muñeca estirada en la cama.

En las series sucede otro tanto. Hay objetos terroríficos en todas ellas. Abismales, inconmensurables y también materiales. En cambio, lo sublime como miedo se produce en el interior de cada personaje. *Perdidos* lo despliega a través de sus flashbacks sistemáticos. *Fringe* los proyecta en sueños, visiones y delirios y en las pruebas de lectura de ondas y recuerdos en el tanque de Walter. En *The leftovers* los miedos, derivados del fatídico evento, se van despegando del objeto y se van imantando al sujeto: sus inseguridades familiares, psíquicas, profesionales e incluso sociales. Incluso en *Les Revenants* y *Resurrection*, lo sublime que asusta se va trasladando, progresivamente, desde el hecho de la peculiar vuelta de los muertos a la onerosa vuelta del pasado, en un presente que no estaba preparado para ello.

Lo cierto es que en todas estas obras, el contacto fortuito o buscado con lo sublime, provoca un cambio en los personajes. A veces ese cambio está directamente relacionado con lo sobrenatural. Sin embargo, siempre está vinculado con un sistema de creencias -del tipo que sean- y sobre todo con la recuperación de la comunicación familiar y la restauración de los lazos dañados o perdidos. La epifanía, en el sentido más melodramático, es una epifanía que redime para el amor. Quizá su perspectiva demiúrgica, divina, ayuda a los protagonistas a restaurar, en el presente, el sentido perdido en el trauma del pasado, causa del verdadero terror.

Pero en todo caso, esa epifanía se instaura en el ahora. Por eso, cuando el personaje, en la experiencia de lo sublime, tiene una revelación, una especial conciencia de su identidad, sus “potencias quedan como en suspensión”<sup>111</sup>. Esta fenomenología del arrobamiento que describe de Santa Teresa de Ávila ofrece esta dialéctica peculiar: mientras parece que las capacidades que permiten conocer y comprender se detienen, se conoce y comprende de un modo nuevo, distinto y más profundo lo inefable. De hecho, en ese momento nos introducimos en la presencia de “algo que de otra manera sería inaccesible, y que tiene una significación moral o espiritual suprema; es además una manifestación que define o completa algo, incluso mientras lo está revelando”<sup>112</sup>.

No obstante, el trayecto no se recorrería de forma completa si no se abordara dentro del miedo y lo sublime la idea de lo representable o no representable. Esto adquiere un cariz especial porque aún estamos en una época marcada por el desastre de las guerras mundiales y el efecto que sus imágenes, ya registradas por la fotografía y el cine, han ejercido y ejercen en cada una de las conciencias y en la misma conciencia poética.

Didi-Huberman presenta en *Imágenes pese a todo* un hecho realmente estremecedor y sin duda significado. En el muro del Block 11 del campo de concentración de Auschwitz, en la célula 8, se leía lo escrito, mejor dicho grabado a mano, por un prisionero polaco a la espera de ser

---

<sup>111</sup> DE JESÚS, Teresa. *Libro de la vida*. En *Obras completas de Santa Teresa*. Madrid: BAC, 1967. C. 25 n. 5. Pág. 112.

<sup>112</sup> TAYLOR, Charles. *Las fuentes del yo. La construcción de la identidad moderna*. Barcelona: Paidós, 2006. Pág. 571. Citado en ORELLANA, Juan, MARTÍNEZ LUCENA, Jorge. *Celuloide posmoderno: narcisismo y autenticidad en el cine actual*. Madrid: Encuentro, 2010. Pág. 215.

fusilado: “Lasciate ogni speranza voi ch’entrate”<sup>113</sup>. La famosa frase de la *Divina Comedia*, plagada de imágenes de lo sublime, del miedo y de lo irrepresentable, se constituía allí en preparación para la muerte. Una preparación cruda. Pero preparación al fin y al cabo.

En las décadas posteriores, se habla ya de la inflación de lo irrepresentable. Se cuestiona la puesta en imagen de aquello que “no puede ser visto”, cuando el arte se ha encargado siempre de “rebasar visualmente las oposiciones triviales entre lo visible y lo invisible”<sup>114</sup>. El mismo Didi-Huberman, parafraseando a Jacques Rancière, considera que se confunden esos dilemas con los de la regulación de la distancia<sup>115</sup>.

Quizá, de este debate y su implicación en la iconografía audiovisual, resulta una tradición, como la que se está estudiando, donde se busca un modelo representacional de lo que puede o no puede ser visto en el contexto de lo sublime. En los siguientes capítulos, se irá desgranando más este modelo que, midiendo distancias, es capaz de insinuar, implicar y subrayar sin necesidad de llegar a una explicitud perteneciente a otras tradiciones cinematográficas. De hecho, parece que su propuesta no tiene miedo de mostrar, porque mostrar es una acción muy libre y matizable. Por eso, se puede analizar y se analizará qué muestran estas ficciones, cómo lo muestran, a través de quién e incluso dónde y en qué tiempo. Lo sublime y lo terrible, a veces tan

---

<sup>113</sup> DIDI-HUBERMAN, *Imágenes pese a todo*, op. cit., pág. 75. Traducción de la frase: “Los que aquí entráis, perded toda esperanza”.

<sup>114</sup> *Ibid.*, págs. 197-198.

<sup>115</sup> *Ibid.*, pág. 229.

contiguos, son representables e incluso visibles. Seguramente, como reafirma Didi-Huberman, la clave esté en la distancia.

De este modo, lo sublime, en su esencia y presencia, enfrenta al hombre con los misterios que le superan. Ante ellos, y gracias a sus recursos morales, sale reforzado de la situación de descontrol para acercarse a la muerte, purificado por la mimesis.

Pero de las barreras huid de los sentidos  
hacia la libertad del pensamiento,  
y el espantajo habrá escapado  
y aquel abismo eterno ha de llenarse;  
en vuestra voluntad al ser divino acoged  
y de su trono universal descenderá.<sup>116</sup>

Tras el repaso a lo sublime, resta abordar y cerrar la cronología humana y narrativa enlazadas también en este proceso poético-vital.

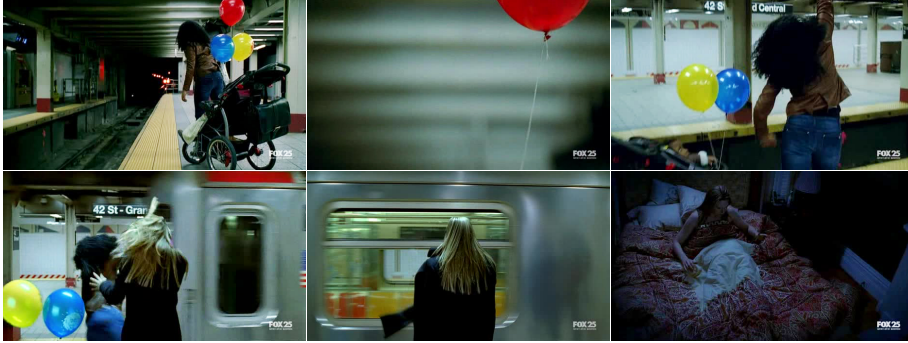
### 1.2.2. El alfa y el omega cronológicos

En el capítulo 17 de la primera temporada de *Fringe*<sup>117</sup>, Olivia Dunham tiene unos sueños vívidos en los que se producen muertes, asesinatos, que luego resultan haberse producido también en la vida real. Además, en esos sueños ella es la ejecutora de los crímenes.

---

<sup>116</sup> SCHILLER, Friedrich. “El ideal y la vida”. En *Tres poemas “filosóficos”*. Traducción y notas por Martín Zubiria. En línea.

<sup>117</sup> Titulado “Bad dreams”.



Con este *leitmotive* se desarrolla un episodio que, a través de esos relatos en segundo grado, da muestras del carácter narrativo -un carácter en paralelo- de la vida humana y la ficción. En un contexto fantástico-onírico, J.J. Abrams especula sobre la conexión y la interacción que las historias tienen en la vida humana y en la propia identidad. Esta última, en el mencionado capítulo, también forma parte de la trama, pues es la cordura de la misma Olivia la que empieza a ponerse en cuestión.

Para entrar en dicha materia, donde el testigo de Paul Ricoeur resulta fundamental, es preciso recalcar el rol que la fenomenología ha desempeñado en el desarrollo de todos estos estudios sobre el tiempo y la acción humana. Con su entrada en la escena académica a finales del XIX, esta corriente, en gran parte liderada por Edmund Husserl, propició la vuelta a las cosas mismas, a los fenómenos, a la experiencia. Es más, el retorno a una experiencia que no es exclusivamente empírica (los actos perceptivos de nuestra sensibilidad), sino también eidética (las ideas, las esencias captadas en la visión esencial), y que se puede aplicar a las diversas disciplinas filosóficas.



En el caso de Paul Ricoeur, esta perspectiva le abre el camino para identificar el tiempo vivido y el tiempo narrado<sup>118</sup>. Experiencias cercanas y unidas. La mimesis aristotélica es el concepto que le permite engarzar ambos tiempos. La mimesis no se da solo en la inmanencia del texto, sino que comienza con la inteligibilidad del mundo; sigue con la configuración del texto desde el mundo; y llega a su desenlace en la refiguración del mundo por el texto en su interpretación. Así pues, la puesta en trama media entre ambas instancias: tiempo vivido y tiempo narrado, vida y diégesis. El tiempo solo puede ser tiempo humano si es narrativo y la narración solo puede serlo con carácter temporal. Y esa puesta en trama constituye la clave para completar una experiencia que tiende hacia la comprensión humana y la busca<sup>119</sup>.

Evidentemente, esta mirada hermenéutica y fenomenológica incluye el papel de la referencia. En un sistema donde la mimesis es crucial, la referencialidad también lo es. Sin embargo, esta no se trabaja desde un punto de vista cautivo: ni cautivo de la historia (como relato del mundo) ni cautivo de un realismo narrativo. La referencia es ineludible y su papel es más rico que durante los años del trascendentalismo.

Ricoeur llega a decir que la ficción narra los hechos como si hubiesen acontecido: es decir, como una especie de *historización de la ficción*<sup>120</sup>. Esta afirmación no solo se mide en relación con el citado concepto de mimesis en general. También se aplica a la relación que la ficción

---

<sup>118</sup> RICOEUR, *Tiempo y narración*, *op. cit.*

<sup>119</sup> RICOEUR, Paul. “¿Qué es un texto?”. En *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002. Pág. 129.

<sup>120</sup> RICOEUR, *Tiempo y narración*, *op. cit.*, pág. 913.

establece con los hechos históricos, con sus datos y sus contextos para legitimarse y para expresarse.

En ese sentido, emerge el concepto de verosimilitud que se asoma e incluso se concreta con cifras en algunas de las películas analizadas. En la introducción de *El Protegido*, se exponen números de la venta y lectura de cómics y, en su final se da la noticia (falsa, pues el film no está basado en ningún hecho real) de que David denunció a Elijah y este acabó en una institución para criminales con enfermedad mental.

Esta voluntad de referencia a un espacio y tiempo reales se comprueba en los motivos deícticos que acompañan cada uno de los cambios de ciudad en *Fringe*, los cambios de estación en *Los primeros amigos* o en *El sexto sentido*, e incluso también en las fotografías de época que acompañan a los créditos finales de *El bosque*. Resulta interesante reseñar cómo estas películas y series comparten un fenómeno tan sencillo y básico: es decir, cómo ficciones de carácter fantástico se empeñan en mantener unos lazos firmes con lo no fantástico y lo hacen, precisamente -así se verá en el siguiente capítulo- para trazar las coordenadas que hacen funcionar al género.

Desde el punto de vista epistemológico, Stanley Cavell recuerda otra evidencia, la de que la realidad se conoce antes de que su apariencia sea conocida. La cámara registra la realidad ya percibida y, una vez grabada, puede ser exhibida<sup>121</sup>. Este periplo, análogo a la triple mimesis

---

<sup>121</sup> CAVELL, Stanley. *The world viewed, reflections on the ontology of the film*. Enl. ed. Cambridge (Mass.) [etc]: Harvard University Press, cop. 1979. Pág. 185.

ricoeuriana, invoca una cuestión cronológica importante. El principio y el final. El pasado y el presente.

Aquí, en esta intersección temporal, en esta discontinuidad, es inevitable evocar, otra vez, la imagen dialéctica benjaminiana. En ella, se juntan pasado y presente, por tanto también anacronismo y síntoma<sup>122</sup> que abren el camino hacia una mayor compresión del tiempo en la narración. En esta línea, en las obras de este corpus se da, como se apuntó anteriormente, un pliegue del pasado en el presente. Josh vive un largo duelo por su abuelo, que le lleva a visitar a diario su espacio (habitación) y sus objetos (la bata, la pipa) y, por supuesto, sus recuerdos (en diversos flashbacks). Malcolm aguanta, sin saberlo, el peso trágico del pasado hasta que, gracias a su trabajo como psicólogo, aporta sentido a las visiones de Cole. Al mismo tiempo, Cole y Lynn están encallados en sendos duelos, él por el abandono paterno y ella por la muerte de su madre. Para David, el accidente que cambió el rumbo de su vida ha teñido de sinsentido y melancolía su existencia. Del mismo modo que Graham no ha superado el fallecimiento de su esposa ni el rencor hacia la fe que profesó y ejerció. Los habitantes de *El bosque*, como ya se dijo, han escondido en cofres su pasado. Son incapaces de olvidarlo, a pesar de que han reconstruido sus vidas disfrazando los espacios y las costumbres con ropajes del siglo anterior. Cleveland ha cambiado hasta de profesión después de perder a su mujer e hijas, pero el cambio no ha borrado ese lastre en el presente. En *El incidente*, el pasado no resulta tan luctuoso como el presente. De hecho, su doble presencia crea una sinergia conflicto-sanación: el conato de

---

<sup>122</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008. Pág. 14.

infidelidad de la mujer de Elliot queda totalmente revocado por la aventura presente, pero en especial por el relato-recuerdo de su primera cita.

El pliegue del pasado en el presente igualmente es sintomático en las series. *Perdidos* está organizada en una estructura no vectorial, con continuos saltos no solo al pasado sino también al futuro aún no vivido; factor que agrava el correlato síntoma. *Fringe* se va desdoblando a partir de numerosos hechos pasados que emergen, en clara anacronía, en las tramas presentes. De hecho, el colapso entre los dos universos que conviven en la ficción (expresado en el futuro en la serie, ni siquiera en su primera temporada) está provocado por un hecho tan remoto como el robo del Peter paralelo, tras la muerte del Peter del primer mundo diegético. A la vez, la vuelta al antiguo laboratorio de Walter y todos los objetos que allí se guardan son, asimismo, un despertar de ese pasado latente en el momento actual. En la ficción *The leftovers* el síntoma es más gravoso porque así lo es también el contenido previo al “evento”, que se va descubriendo en saltos al pasado que se ofrecen al espectador. *Resurrection* y *Les Revenants* suponen la vuelta del pasado en el presente hecho carne, y de ese retorno se derivan efectos de tal intensidad que hacen innecesarios los flashbacks (a pesar de que también cuentan con ellos). El muerto es una figura del pasado que invade el presente y rompe, por tanto, la línea temporal, mientras reorganiza el paradigma epistemológico con la revelación de hechos, datos o sentimientos.

A todos estos ejemplos se suma otra afirmación aplicable a los relatos, las películas y las series, que albergan giros-anagnórisis finales. Las

sorpresas, a pesar de darse al final de la estructura y supuestamente con la mirada en el futuro, afectan más al pasado<sup>123</sup>. Y esto añade peso a la afirmación de que el pasado y el presente del mismo proceso de narrar (Ricoeur) o filmar (Cavell) se somatizan con el peso del pasado en el presente en las ficciones fantásticas analizadas.

Al mismo tiempo, como se verá de forma progresiva, esos factores nos recuerdan que, en su despliegue finito, la ficción dramática anuncia y pregona el despliegue, finito y trascendente a la vez, de la identidad del espectador como ser humano. El público, como invitado a la enunciación, a la interpretación del texto, se ve inmerso en esa caja de relaciones y correspondencias, pues tiempo (humano) y narración (ficción) se condicionan mutuamente, y conectan así el mundo del espectador con el de la diégesis.

Resta por abordar un asunto capital en la estructura narrativa y, en consecuencia, en las narraciones del corpus de la tesis. Se trata del relato como lapso entre el principio y el final: el intervalo entre el alfa y el omega. Dichos conceptos remiten al paradigma por excelencia en occidente, la Biblia y, en concreto, a su último libro, el Apocalipsis. Este paradigma no solo se puede abordar en el sentido narrativo, que es lo que se va a desarrollar a continuación, sino también diegético, pues afecta a no pocas ficciones. Este rasgo, que incumbe a las películas y series estudiadas, se comentará en el capítulo segundo.

---

<sup>123</sup> KLECKER, Cornelia. "Mind-Tricking Narratives: between classical and art-cinema narration". *Poetics today*, 34, 1-2 (2013): 119-146. Págs. 132-133.

Así, el Apocalipsis, escrito atribuido al apóstol Juan, se transforma en el espejo del cierre dramático. Frank Kermode y Paul Ricoeur -este último recoge y retoca las ideas del primero- han acometido el desarrollo de una luminosa analogía entre este texto bíblico y el sentido del final en la trama. Kermode relaciona el fin del mundo (Apocalipsis) con el final narrativo (*mythos*) aristotélico, asimilados por las expectativas del lector que se mantiene a la espera de un “fin sensato”<sup>124</sup>, un cierre al caos ocasionado por las peripecias. En definitiva, un sentido. Sin embargo, Kermode instaaura un cambio en esta relación. Alude a los tiempos de crisis de la epistemología y sostiene que el final del texto sagrado (el fin de los tiempos), anunciado como inminente, deviene inmanente (al propio texto), y por lo tanto se debilita como paradigma. Y afirma que esta crisis sucede en paralelo a la sufrida por la literatura. Se pone en riesgo el final tal y como se entendía. Y por eso, luego, los paradigmas y las tradiciones cambian y ofrecen nuevos modelos y soluciones.

En relación con los relatos recogidos en el corpus de esta tesis, el paradigma básicamente no abandona en esencia la pauta apocalíptica. Herederas, como se comentará, de la tradición judeo-cristiana y clásica, estas ficciones pisan los cánones del libro profético. Sin embargo, como anunciaba Kermode, también en ellas reside cierta tensión hacia un paradigma no tan trascendente ni lineal que podría conectar con el ciclo homérico, aquel en el que el relato *se niega a morir*<sup>125</sup>.

---

<sup>124</sup> RICOEUR, *Tiempo y narración*, op. cit., pág. 408.

<sup>125</sup> KERMODE, Frank. *The sense of and ending: studies in the theory of fiction*. Oxford [etc]: Oxford University Press, 2000. Págs. 5-6.

M. Night Shyamalan logra un difícil equilibrio en la combinación de ambos paradigmas. Por un lado, sus personajes, aunque acechados por el pasado en el presente, tienen los ojos puestos en el cielo, en el abismo, a la búsqueda de un sentido que esperan encontrar en el futuro. Sin embargo, en sus películas predomina la sensación de que el tiempo es un eterno presente<sup>126</sup>, un tiempo detenido en esa tensión y marcado por su mirada abstracta y compleja hacia dónde está y hacia dónde se mueve la existencia humana. Para algunos, esa misma mirada significa que, en sus películas, no existe el tiempo como tal sino solo *como una metáfora estática del movimiento*<sup>127</sup>.

El esquema narrativo apocalíptico impera en *Los primeros amigos*, *Señales* y *La joven del agua*. El alfa y el omega abren y cierran con claridad las tramas. En su primer film, esa evolución y aprendizaje vital-mortal de Josh finaliza con una revelación evidente, que acoge, sin duda, el mismo modelo que el texto sagrado. La luz de la Palabra -en mayúsculas- otorga sentido al pasado en el presente y, en ese contexto, no hay espacio para hablar de un futuro o de un cierre abierto. En *Señales*, sucede otro tanto. El pasado en el presente es parte del conflicto que estriba en librarse de una invasión extraterrestre. Cuando los ajenos al espacio humano abandonan la escena, el fin es inminente. Graham ha armonizado los dos tiempos que le atormentaban y, por tanto, el futuro, como signo de no conclusión, se esfuma como las naves espaciales. Hay cierre y es apocalíptico. *La joven del agua* mantiene ciertos paralelismos con esta última película por el factor de

---

<sup>126</sup> FONTANA, Andrea. M. Night Shyamalan. *Filmare l'ombra dell'esistenza*. Piacenza: Morpheo Edizioni, 2007. Pág. 38.

<sup>127</sup> RUGGERI, Francesco. "M. Night Shyamalan, la luminosità dell'invisibile". En <http://www.sentieriselvaggi.it/>, 23 octubre 2002. Enlace en: <http://www.sentieriselvaggi.it/?p=3230>.

la intrusión de un ser ajeno al terrestre. No obstante, en este caso, se trata de un intruso benefactor y bondadoso. A pesar de dicha diferencia, el modelo temporal resulta análogo. Es decir, cierta armonización del pasado en el presente y una conclusión que no deja espacio a un retorno.

En las obras de *El sexto sentido*, *El Protegido*, *El bosque* y *El incidente* se da alguna variación sobre el modelo único. En esa variación, Shyamalan juega también con la necesidad innata en el narratorio de completar y cerrar, de llegar al final, a la vez que quiere perpetuar el placer de participar en una narración que se prolonga. Este fenómeno, que es aún más constitutivo de la serialidad, en los filmes de este director se trabaja a través de una anagnórisis que ofrece un doble sentido. Por un lado, al revelar un dato que afecta a la cognición y a la interpretación que se ha hecho de la literalidad de la trama, el espectador se ve replegado hacia el pasado mismo del relato para atravesarlo de nuevo bajo esa mirada. Pero, por otro, esa sensación de interrupción dramática y de salto -en lugar de un cierre completo- deja una puerta abierta, una mirada al futuro, que no escapa a su audiencia.

En su anagnórisis final, Malcolm (*El sexto sentido*) descubre que está condenado en un presente que, aunque no resulte mortal, carece de clausura. Y este sentido es el que percibe el espectador, que es testigo del fin de la exhibición (como decía Cavell) pero también es consciente de que el film termina con un saber explicativo pero no tanto narrativo. Malcolm puede seguir vagando, como un Ulises de ultratumba, en una puesta en trama velada por una expedita bajada de telón. Muy parecido se presenta el desenlace de *El Protegido*. Hay saber. Se ha dotado de



sentido a ese cosmos apocalíptico. David empieza una nueva vida, esta vez más vivo que antes, una vida como superhéroe cotidiano. Incluso las ya mencionadas señales deícticas del final no borran esa percepción de continuidad. Más homérico que nunca, el *irrompible* David se abre a un futuro plagado de nuevas peripecias. De hecho, *Unbreakable* aparece como la única película de Shyamalan que ha suscitado interés en el público y en la industria para que se produzca una segunda parte. Su particular inmersión en el universo del cómic y los superhéroes que, tanto en papel, como en cine o televisión, está marcado por la serialidad también influye en la citada apreciación popular. Por su parte, *El bosque* varía el orden de inserción de su anagnórisis, pero también su dosis. Es decir, el guion efectúa revelaciones parciales a algunos de los personajes, y con ellos al espectador, en lugar de ofrecer una única revelación apoteósica y final. Articulada como una gran clase del arte de mentir que es la ficción y puesta en trama, esta película se somete al peso del pasado y se cierra también con una bajada de telón, donde colean numerosas cuestiones sobre el futuro. En ese cierre, a pesar de las revelaciones de los “mayores” a Ivy, el *statu quo* se mantiene. Impera la ley que ha regido el presente (caricaturizado de pasado), mientras el público atisba en la puerta abierta al fondo del plano final tantas y tantas preguntas por resolver. Se trata de preguntas que el espectador se ha cuestionado reiteradamente a lo largo del film y que, si se mantiene el mismo modo de vida en el pueblo, volverán a surgir. Aquí, de nuevo, el ciclo homérico se presenta en ese arco y en esa escena final. En lo que respecta a *El incidente* y a la facilidad expresa con la que se esquivo la explicación conclusiva al fenómeno mortal, Shyamalan alarga lo que en las tres películas anteriores terminaba con la entrada de los títulos de crédito. Tras dejar al matrimonio

protagonista en un feliz desenlace abierto a la vida (futuro), se observa cómo en otra ciudad (París) los mismos incidentes comienzan de nuevo. Aquí, el saber es menor, el sentido también y, desde luego, el paradigma es más homérico y cíclico que en las anteriores.

Tanto *Perdidos* como *Fringe* perpetúan una divertida mezcla de ambos modelos. El deseo de sentido en el esquema apocalíptico provoca esa huida hacia delante de las tramas en ambas series. No obstante, al mismo tiempo, se da una atracción por la perpetuación del presente y la reiteración del pasado que permite la inauguración de nuevas aventuras (y capítulos). En esta sistematización, creada a través de saltos cronológicos, también actúa un empleo sugerente del tiempo agustiniano frente al aristotélico, en los términos que plantea Paul Ricoeur en *Tiempo y narración*<sup>128</sup>. Los personajes, y con ellos el espectador, deben olvidar, por momentos, muchas veces prolongados, su sed de progresión narrativa y temporal. Atrapados en la experiencia subjetiva de la temporalidad, los protagonistas descubren la doble función del instante como corte y como vínculo. Ahí, en ambas series, y siguiendo la explicación de Ricoeur, también se entrelaza la idea de los dos tiempos del recuerdo de Husserl<sup>129</sup>: el primario o retención, que supone una *retención del presente dilatado*, y el secundario o rememoración, cuyo contenido no cambia pero sí efectúa una reiteración del pasado, es decir, recupera la experiencia de esa retención. Esta doble dimensión se expresa con frecuencia y gran libertad en las dos series de J.J. Abrams. Ahí se sitúan las continuas recuperaciones, como pasado, de lo que ya ha sucedido en la isla como

---

<sup>128</sup> RICOEUR, *Tiempo y narración*, op. cit., págs. 643 y ss.

<sup>129</sup> *Ibid.*, pág. 662.

presente. Por no hablar del tanque de la memoria del laboratorio de Walter, donde esos dos momentos husserlianos adquieren aún más plasticidad. La memoria, dilatada y capaz de grandes virajes, abre la puerta a una continuidad sin fin. En el críptico o poliédrico final de *Perdidos*, según las propias capacidades hermenéuticas, se abren las puertas del paraíso pero no se han cerrado las de la isla.

En cuanto a las tres producciones televisivas restantes, inconclusas desde el punto de vista de su producción comercial, todas mantienen ese mismo pulso entre el sentido apocalíptico y la continuidad homérica. Vinculadas por la aparición de los muertos y la desaparición de los vivos, *Les Revenants*, *Resurrection* y *The leftovers* se mantienen a la espera de un juicio universal que dé reposo, no solo a los muertos, sino a unos vivos supervivientes ya extenuados.

En el caso de las dos primeras, basadas en sendos libros, se produce una situación ambivalente. El regreso del ser querido, y ya llorado tras su muerte, supone una alegría agridulce en el presente y una amenaza para el futuro. Por eso, ambas articulan un esquema, mucho más presente en la narrativa norteamericana pos 11-S, que se traduce en la paranoia social. Mientras en otros relatos de muertos que regresan, sin conciencia eso sí, como *The walking dead*, es el difunto el que acecha al vivo; aquí, son los vivos los que acaban acechando y acorralando a los muertos. La incompreensión del relato (intradiegético) y del “otro” conduce a la desconfianza narrativa, al caos, al miedo y con ello a la violencia. De hecho, en un momento dado, en *Resurrection*, Margaret le dice a Barbara, ambas retornadas, que no pueden cambiar el pasado pero sí el futuro. Y la solución consiste en desaparecer. Volver al

espacio y al tiempo en grado cero en la diégesis. Regresar a sus tumbas.  
*Dejarse ir.*

*The leftovers*, también inconclusa y a la espera de su segunda temporada, se despegá cada vez más de buscar el sentido en el pasado, aunque eso no lo borra de las tramas, y se centra en la apertura al futuro. De hecho, su anunciada continuación tiene un nuevo punto de partida espacial: un cambio de pueblo, que veremos si logra restañar heridas y hacer posible ese futuro hacia el que corren sus protagonistas. El tono trágico que impera en la serie y el dramatismo propio de la ficción provocará, seguramente, nuevos conflictos en el mismo sentido.

San Pablo -uno de los primeros hermeneutas de la escatología cristiana y contemporáneo del autor a quien se atribuye el Apocalipsis- escribe a los habitantes de la ciudad griega de Tesalónica<sup>130</sup>, precisamente, sobre la metafísica de los últimos día y la teología del cuerpo en esos momentos:

No queremos, hermanos, que ignoréis lo que se refiere a los que han muerto, para que no os entristezcáis como esos otros que no tienen esperanza. Porque si creemos que Jesús murió y resucitó, de igual manera también Dios, por medio de Jesús, reunirá con Él a los que murieron. Así pues, como palabra del Señor, os transmitimos lo siguiente: nosotros, los que vivamos, los que quedemos hasta la venida del Señor, no nos anticiparemos a los que hayan muerto; porque, cuando la voz del arcángel y la trompeta de Dios den la señal, el Señor mismo descenderá del cielo, y resucitarán en primer lugar los que murieron en Cristo; después, nosotros, los que vivamos, los que

---

<sup>130</sup> 1 Ts. 4, 13-17 (Biblia de Jerusalén). La datación aproximada de su escritura es el año 50.

quedemos, seremos arrebatados a las nubes junto con ellos al encuentro del Señor en los aires, de modo que, en adelante estemos siempre con el Señor.

En esta descripción se encuentran imágenes que, por ejemplo, se emplean en los créditos de *The leftovers*, como si los desaparecidos hubieran sido transportados a la bóveda celeste siguiendo casi, en su literalidad, el periplo marcado por Pablo. Se trata de una iconografía, la de la serie, que -por su pliegue a lo infinito, ignoto y, en cierto modo, abstracto- refuerza la mirada hacia delante; algo que resulta más complejo cuando el pasado sí que está sepultado en un espacio físico concreto e incluso socialmente estipulado.

Instalados ya en unas ficciones atravesadas por la muerte -una muerte que convoca a la tradición filosófica y artística occidental, y que se adentran en la expresión y confrontación con lo sublime- el hermeneuta está alerta de la envergadura que tiene su estructura temporal. La mimesis que une mundo, texto, tiempo y espectador, se despliega en una trama donde el alfa y el omega labran poderosas relaciones que marcan otras tantas de sus características.



## 2. APOCALIPSIS, DIRECCIÓN Y SENTIDO

El guionista y director Jeff Nichols estrenó en 2011 *Take shelter*, la historia del despertar a un apocalipsis entre soñado, real y profético, en una pequeña comunidad agrícola y rural. Sus fronteras difusas en lo físico y lo psíquico, así como el trabajo sobre el fuera de campo, recordaban algunas de las imágenes y tormentos vividos en *Señales* de M. Night Shyamalan.

En la película de Shyamalan, Graham despierta sobresaltado tras escuchar el grito lejano de una niña. Acude a las habitaciones de sus hijos, pero no los encuentra allí. Junto a su hermano, que vive en la casa contigua, corre por los maizales hasta localizar a los dos pequeños, Bo y Morgan. Es Bo quien le pregunta a su padre si él también está en su sueño, y Morgan quien le enseña unas extrañas y gigantes formas circulares en los campos de cultivo, mientras afirma que cree que eso lo ha hecho Dios. Shyamalan dilata la llegada del plano cenital. Para ello trabaja el detalle de los pies sobre las plantas cortadas en el suelo; luego, el plano general, pero frontal, del espacio; para finalizar con un plano picado (divino, como apuntaba Morgan) y aéreo que se va alejando de la tierra para mostrar la magnitud de las señales en el campo.



De nuevo, otro arranque en óptica demiúrgica -como en *El bosque y Perdidos*- donde la mirada hacia lo alto y desde lo alto marca la pauta de la comunicación que se llevará a cabo. En un contexto apocalíptico, no solo desde el punto de vista de la estructura narrativa, el cosmos se desordena en una peligrosa travesía hacia el orden y el sentido.

En los ejemplos citados, la idea de sueño (*Señales*) o delirio (*Take shelter*) aparece y reaparece. Precisamente, en esa idea de sueño conecta con el libro del Apocalipsis. De inspiración divina, arranca con un Juan que preso de un arrebató místico, propio del estilo profético e inmerso en una rica simbología, relata lo siguiente:



Yo, Juan, vuestro hermano que comparte con vosotros la tribulación, el reino y la paciencia en Jesús, estuve en la isla que se llama Patmos, por causa de la palabra de Dios y del testimonio de Jesús. Caí en éxtasis un domingo y oí detrás de mí una gran voz, como una trompeta, que decía: Escribe en un libro lo que ves y envíase lo a las siete iglesias: a Éfeso, a Esmirna, a Pérgamo, a Tiatira, a Sardes, a Filadelfia y a Laodicea.<sup>131</sup>

En las tramas de diégesis apocalípticas, los personajes (y con ellos, los espectadores) están capturados por una visión que se eleva por encima de la materia y que potencia lo onírico, lo místico e incluso lo metafísico. De hecho, en las traducciones del Apocalipsis, la palabra “éxtasis” también se cambia por “espíritu”<sup>132</sup>.

La abundancia de relatos de este calibre místico y mítico en tradiciones y tendencias también distintas de las aquí analizadas tuvo su causa, en parte, en la crisis de la Ilustración. El Romanticismo del XIX dio buena cuenta de ello, mientras que en el cambio de siglo, el fracaso del hombre y de su razón como dominadores absolutos del cosmos e impulsores del progreso se vio reforzado tras las dos guerras mundiales<sup>133</sup>. Las producciones de serie B de la década de los años cincuenta del siglo pasado, el cine de catástrofes de los setenta, su renovación y auge en el cambio de milenio, la nueva primavera de estas temáticas en el cine y la televisión en la actualidad (de la mano de vampiros y zombis heridos por virus contagiosos), son algunos ejemplos de la respuesta -casi siempre- destructora que la narrativa ha

---

<sup>131</sup> Ap. 1, 9-11 (Biblia de Jerusalén).

<sup>132</sup> *Ibid.*, *loc. cit.*

<sup>133</sup> GONZÁLEZ, Alberto. “El espectáculo del cine norteamericano en la obra de M. Night Shyamalan: la caída de la utopía”. *Revista de estudios fronterizos*, 2 (2004): 207-237. Págs. 229-230.

dado a una visión socio-política del ser humano como *cogito* todopoderoso.

Sin embargo, en este trabajo, se aborda el florecimiento de un cine también imbricado con el paradigma sagrado, en lo narrativo y lo diegético, que no entra en argumentos catastrofistas y aniquiladores de lo inmanente, sino que lo deja traspasar por lo trascendente. Shyamalan, Abrams, Lindelof, Gobert y Zelman construyen un mundo al límite por la llegada de lo sublime a lo cotidiano. Su carácter ignoto y misterioso provoca, precisamente, esas situaciones radicales y la puesta en cuestión de muchos parámetros racionales y naturales. Además, en las producciones de esta tesis, la dialéctica entre lo inmanente y lo trascendente se representa a través de unos trazos comunes que implican directamente al espectador y su sistema de creencias, análogo al sistema de los personajes.

Estos aspectos son los que se abordan en el segundo capítulo, que abre el camino para ahondar en las tradiciones que han marcado la formación de las ficciones analizadas, así como las novedades de su iconografía y puesta en escena.

## **2.1. Llamada a la existencia del “ser-para-la-muerte”**

En el probador de una tienda de ropa femenina, una mujer acaba de dar a luz ante la mirada de las dependientas y algunos policías. La llegada de un médico negro para atender a la parturienta y al bebé sitúa al espectador entre las décadas de los cincuenta y los sesenta en Estados Unidos. Al tomar al recién nacido en brazos, que no cesa de llorar, el

doctor pregunta si se les ha caído al suelo ya que presenta múltiples fracturas.



Ya en una fecha contemporánea a la producción de la película, la siguiente secuencia presenta a un hombre en sus cuarenta, sentado en un tren con la mirada alicaída y la cabeza apoyada en la ventana. Se oye la voz que anuncia que el viaje va en dirección Filadelfia. Durante esa escena, rodada prácticamente con cinco planos y uno de ellos en prolongada continuidad, se descubre a un hombre casado y con problemas en su matrimonio, pues esconde la alianza para flirtear con la pasajera de al lado. El tren comienza a acelerar la marcha, y queda en off lo que luego se descubre es un accidente del que ese viajero no solo ha resultado ileso, sino que ha quedado como el único superviviente.



*El Protegido* se prologa, así, con dos secuencias que se corresponden a las dos vidas protagonistas y paralelas del film, además de corresponderse con el juego de continuas similitudes y dualismos que construye esta ficción. En ambos casos, la teoría del *Dasein* heideggeriana se debate con la de inspiración cristiana. ¿El hombre es un ser arrojado a la existencia o es un ser llamado a ella? Al principio del film, gracias a las dos secuencias comentadas, todo parece indicar que Elijah y David se sienten arrojados. El uno, con violencia y laceraciones: no solo por la segregación racial, sino por las fracturas en brazos y piernas que ha sufrido nada más llegar al mundo. Y el otro, casi con desapego, pues la realidad pasa a su alrededor sin que apenas intervenga.

No obstante, en su ser-en-el-mundo-en el tiempo, tanto Elijah como David, y el primero antes que el segundo, descubren que quizá no han sido arrojados sino llamados. Elijah es sujeto de una revelación gracias al cómic que le regala su madre en la infancia. Empieza a participar de la idea de misión y es capaz de alternar la cercanía del sentido con el sentido de la angustia, casi en la medida kierkegaardiana. David, protagonista muy posmoderno de esta historia de superhéroes, tarda mucho más. En él, la angustia adquiere la forma de aflicción, y cada uno de los accidentes de los que sale indemne supone un paso atrás hacia la comprensión de su existencia. Sin embargo, el encuentro con Elijah abrirá una puerta a una nueva y liberadora manera de leer el mundo y su ser en el mundo.

Soren Kierkegaard sostiene, entre otros, un concepto que -tal como se acaba de mencionar- encaja con la situación de estos personajes. Pero no solo con la de ellos, ya que también concierne o afecta a los protagonistas de las otras producciones estudiadas. En su antropología, Kierkegaard concibe el espíritu como una segunda síntesis de tiempo y eternidad<sup>134</sup>. De este modo se entiende que la persona, a la vez que solo puede ser en el tiempo, tiende a esa eternidad.

Por eso, la conciencia de esta realidad constituye el motivo de la angustia que azota a los transeúntes de las ficciones analizadas. Y curiosamente, casi todas ellas se resuelven en las tramas con el consejo de Viktor Frankl, primero discípulo de Sigmund Freud, después

---

<sup>134</sup> La primera síntesis es la de cuerpo y psique (sustentada por el espíritu) que constituye la persona.

inventor de la logoterapia, y superviviente de los campos de concentración de Auschwitz y Dachau. El consejo de Frankl se resume en el encuentro personal con el sentido de la existencia. El psiquiatra vienés declara: “El término existencial se puede utilizar de tres maneras: para referirse a la propia (1) existencia; es decir, el modo de ser específicamente humano; (2) el sentido de la existencia; y (3) el afán de encontrar un sentido concreto a la existencia personal, o lo que es lo mismo, la voluntad de sentido”<sup>135</sup>. En esta exposición, se despliega, a modo de fenómeno, lo que sucede en las tramas. Es decir, los protagonistas arrojados a la existencia, el sentido de ella que late en alguna parte y, finalmente, su búsqueda voluntaria.

En este sentido, Josh es la encarnación más febril de la voluntad de sentido: quiere saber si hay eternidad y si se ocupará de los que ahora habitan existencialmente en lo finito. Malcolm cree haber encontrado el sentido, que recupera a través de Cole: un sentido que reside en la ayuda mutua para alcanzar la conciencia de la propia identidad. David, siendo irrompible, está más muerto que el propio Malcolm, pues le cuesta asumir el afán y la búsqueda de sentido. Graham se presenta como el más posmoderno. Tras haber tenido el sentido en sus manos y ser un profesional del mismo, lo entierra a diario, cada vez con más profundidad, hasta que aparecen las señales existenciales pertinentes. Lucius e Ivy no presentan problemas: han hallado sentido en el amor; sin embargo, los obstáculos los encuentran en sus padres, fundadores del poblado. Aquí, Shyamalan, en medio de un entorno supuestamente idílico, lleva a cabo una crítica, en realidad feroz, al poder

---

<sup>135</sup> FRANKL, Viktor. *El hombre en busca de sentido*. 12ª ed. Barcelona: Herder, 1991. Pág. 58.

distorsionador de la mentira. Donde hay mentira, no hay sentido existencial. Puede hacer existencia, pero no sentido. En los cálidos apartamentos, Cleveland y toda la comunidad de vecinos despiertan de la mera existencia a la voluntad de sentido, gracias a la llegada de un elemento externo y trascendente. Elliot está intrigado por los interrogantes en la naturaleza: ¿por qué desaparecen las abejas? De esa preocupación cósmica, va avanzando, en medio de un clima apocalíptico universal, a una comprensión más personal.

En *Perdidos*, cada una de las personas encuentra o recupera su significación existencial a partir de diferentes peripecias físicas y, sobre todo, temporales. Como en *Fringe*, el despliegue y repliegue de la existencia en el tiempo constituye luz para el sentido y camino para su discernimiento. Los habitantes de Mapleton (*The leftovers*) se debaten, e incluso acaban luchando, por el sentido. Unos lo buscan con cierta esperanza (el reverendo) y otros, con desorientación (el hijo de Garvey en la secta de aires proféticos). Un tercer grupo no lo busca por cansancio existencial (Nora) y un cuarto grupo (la secta de fumadores de blanco) exige incluso no buscarlo. Para estos últimos el fin de los tiempos llegó con el evento de las desapariciones. En cierto modo, con sus estrategias reclaman el fin del relato, el fin de la serie y dejar al espectador sin más explicaciones. En el caso de *Les Revenants* y *Resurrection*, tan diferentes en algunos aspectos de la puesta en escena y la caracterización de los personajes, ambas coinciden en obligar a sus protagonistas a doblegarse ante el pasado para orientar esa existencia hacia la voluntad de sentido.

A la hora de cerrar esta primera parte, resulta muy apropiada para estas historias la distinción que el filósofo y dramaturgo Gabriel Marcel realiza entre misterio y problema. Mientras el problema obstaculiza el camino desde el exterior, el misterio compromete de modo personal y no está “enteramente ante mí”<sup>136</sup>, porque la frontera entre el sujeto y lo ajeno se diluye. De ahí que, en esa llamada a la existencia que van descubriendo los personajes, el misterio gana terreno al problema como fenómeno. El misterio atañe al hombre y a la mujer de modo más necesario, profundo y, evidentemente, existencial. En esa llamada a la existencia, el principal misterio de sentido que resuelven es el de la muerte. El misterio último del hombre.

Por otra parte, ese ser-en-el-mundo, ser-ahí, propicia la ocasión de explorar el espacio en las ficciones analizadas, como una de las dos constantes y coordenadas básicas de la vida y, por supuesto, de la vida en la diégesis.

Ya se ha visto que los personajes de las historias en esta tesis caminan, en el tiempo, hacia el sentido, de modo que logran situarse en el mundo, en el cosmos, en el espacio. Los personajes se emplazan en él, pero no se identifican con el mismo. La distinción entre el cosmos, con su acto de ser, y la persona, que tiene un acto de ser propio y capaz de hábitos (como la búsqueda de sentido), resulta paradigmática en la filmografía de Shyamalan de este corpus y en las series integradas en este corpus.

---

<sup>136</sup> MARCEL, Gabriel. *Ser y tener*. 2ª ed. rev. Madrid: Caparrós Editores, 2003. Pág. 93.



En realidad, se trata de una cuestión recurrente y omnipresente en la historia de la cultura norteamericana: el espacio y su dominio por parte del hombre. La obsesión por la tierra se dispara en la conquista de nuevos territorios por parte de los colonos a finales del siglo XVIII. En el XIX surge ya un primer movimiento, el trascendentalismo que, inspirado en el idealismo de Schelling<sup>137</sup>, abogaba -entre otros aspectos- por una valoración de la naturaleza en términos inmanentistas: es decir, la identidad entre hombre y cosmos. Desde el cine mudo, el western, como expresión del espacio por excelencia, se convirtió en uno de los géneros favoritos del público. Y de ahí derivan diversas tradiciones cinematográficas que no pierden de vista el vínculo con lo orgánico. El mismo Terence Malick evoca continuamente en sus películas ese paraíso perdido que el hombre debería recuperar<sup>138</sup>.

Por el contrario, los relatos de esta tesis se alejan de la tendencia inmanentista. En ellos, el hombre y el cosmos, en su relación, están separados por sendos actos de ser, como se ha apuntado más arriba. No obstante, hombre y cosmos sí comparten un vínculo necesario. En el espacio, en la tierra, en su fisicidad, es donde se instaura la trascendencia que supondrá la apertura hacia el sentido en la existencia temporal del hombre.

En relación a esta cuestión, la filmografía de Shyamalan tiende a proyectar la mirada de sus personajes y del espectador hacia el cielo y hacia el subsuelo. En medio, deja un espacio fronterizo -atravesado, eso

---

<sup>137</sup> SCHELLING, Friedrich. *La relación del arte con la naturaleza*. Madrid: Sarpe, cop. 1985.

<sup>138</sup> CAVELL, *op. cit.*, pág. 245. Stanley Cavell trae a colación el film *Malas tierras* (*Badlands*, 1973), de su amigo personal Terence Malick, del que destaca su capacidad para expresar la belleza de las cosas y cómo el hombre encaja o no allí.

sí, por lo sublime, lo trascendente- que funciona como arco intermedio donde conviven códigos y sujetos de mundos distintos. En este ínterin, la arquitectura del hogar se convierte en el anclaje para sus personajes. Así, a partir de estos esquemas, Shyamalan articula un conjunto de protagonistas que representan al hombre ordinario capaz de afrontar lo extraordinario<sup>139</sup>.

*Los primeros amigos* y *El sexto sentido* transitan por un mundo reducido a lo familiar y lo escolar cohabitado, respectivamente, por ángeles y fantasmas. *El Protegido* y *El bosque* no ofrecen criaturas espirituales. En ellas, lo sublime radica en los poderes del protagonista, en el primer caso, y en la fuerza del amor, en el segundo. Pero ambas películas se contraponen porque se instauran, justamente, en terrenos distintos: la urbe de David y el bosque de Lucius y Ivy. Sin embargo, en lo doméstico comparten la melancolía y los silencios que también interaccionan en su *Dasein*. *Señales* y *La joven del agua* muestran espacios con huéspedes físicos de otros mundos que se instalan en el humano: el intruso interplanetario de *Señales* poco tiene que ver con la benefactora Story de *La joven del agua*. Lo que sí está claro en ambas es que su llegada marca un antes y un después en el rol que los protagonistas desempeñan en el mundo. Si en *Señales*, Graham y su familia aprenden a defenderse y a defender la tierra, en el otro film, Cleveland y sus peculiares vecinos tejen una semiología para lograr que perduren el planeta y sus habitantes. *El incidente* da muestras de una gran ironía en su régimen espacial. En sus escenarios, tanto los urbanos como los idílicos campestres, se perpetran violentos actos de suicidio

---

<sup>139</sup> ROBBINS, Mark. “La guerra de los mundos llega a casa”. Dirigido, 315 (septiembre 2002): 42-44.

que la otrora tímida cámara de Shyamalan ahora no tiene reparos en mostrar. Ese baño de sangre implora la consecución de un sentido que apenas se obtiene y que convierte a esta película en la más cerrada al sentido universal.

El espacio como entidad capacitadora de sentido está vehiculado de forma enigmática en *Perdidos*. La isla constituye el epicentro del conflicto, el *sión* de los cambios temporales, al que retornan los flashbacks y flashforwards de cada uno de los personajes. Como crucigrama es irresoluble; como paradigma, algo insostenible y como espacio intermedio, el de dimensión mayoritaria (tan solo le precede, en su situación vectorial en el tiempo, la secuencia del accidente y le sigue la de la iglesia). Aún así, la isla acaba otorgando el sentido a unos personajes inevitablemente desorientados. En *Fringe*, se multiplican las complicaciones para hallar el sentido porque se multiplican los mundos; un efecto que se subraya, aún más, en algún capítulo con la fragmentación de la pantalla para mostrar espacios y perspectivas diversas<sup>140</sup>. Pero en la serie de Abrams hay más tratamientos alterados, como la mezcla de animación e imagen real<sup>141</sup> o la introducción de la circularidad espacial<sup>142</sup>, en el episodio en el que los personajes intentan abandonar un pueblo y retornan continuamente al mismo cartel, en el mismo punto del camino. Este argumento se repite en la serie que Shyamalan ha producido recientemente y de la que ha dirigido su capítulo piloto: *Wayward Pines*<sup>143</sup>. En ella, sus habitantes están atrapados en la población Wayward Pines, donde la carretera les

---

<sup>140</sup> *Fringe*: “The plateau”. Temporada 3, capítulo 3.

<sup>141</sup> *Fringe*: “Lysergic Acid Diethylamide”. Temporada 3, capítulo 19.

<sup>142</sup> *Fringe*: “Welcome to Westfield”. Temporada 4, capítulo 12.

<sup>143</sup> HODGE, Chad. *Wayward Pines*, estrenada en mayo de 2015.

conduce una y otra vez al mismo lugar. Lo mismo sucede en el episodio final de *Les Revenants*. En él, varios protagonistas intentan salir del pueblo y vuelven también una y otra vez a la zona de la presa.

En la misma *Les Revenants*, así como en *The leftovers* y *Resurrection*, se aborda la cuestión del espacio entendido como comunidades plácidas que se convierten en esos paraísos perdidos. Se enrolan en una estructura apocalíptica que va revelando, de diversos modos, la artificiosidad del supuesto edén. La cruel catástrofe de la presa hace varias décadas (que acabó con la vida de tantos habitantes); las mentiras y los engaños personales (que teñían de una velada hipocresía la vida social) o los crueles encarnizamientos con otros retornados en épocas anteriores (incinerados en la fábrica, colgados en el bosque...) remiten, respectivamente, a una idea poco idílica del espacio que, en algunos de los casos, encontrará redención.

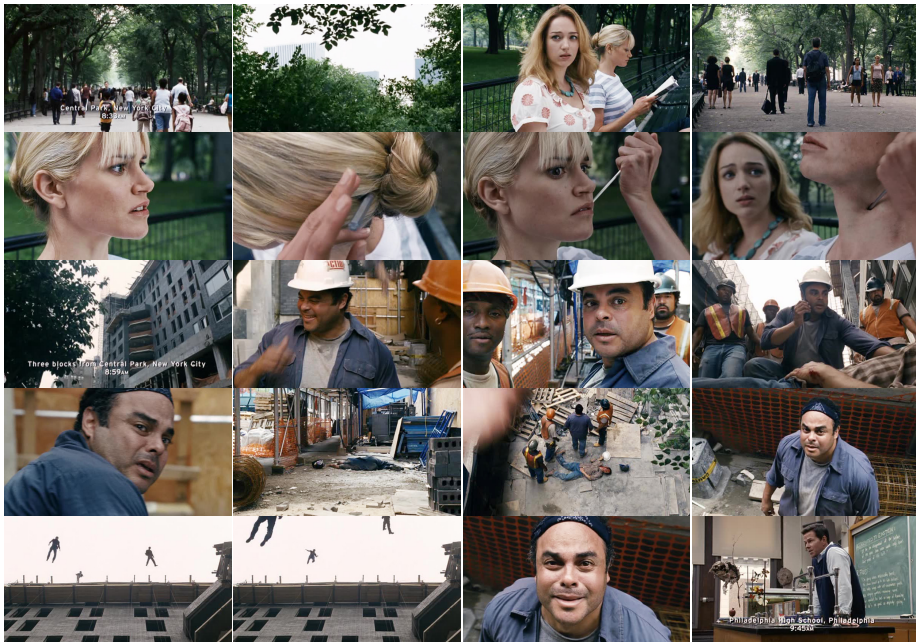
Tras este repaso al *Dasein*, ahora ya trastocado en llamada a la existencia y búsqueda del sentido en el espacio y tiempo, es el momento de adentrarnos en el género que acoge a esas ficciones. Los argumentos y las tramas de todas ellas están reselladas por la presencia de algo sublime en lo concreto. El cine, como señalaba Tarkovski, es capaz de celebrar esta infinitud en la finitud y comunicarla en imágenes, pues el pensamiento es efímero y la imagen es absoluta<sup>144</sup>. Este carácter absoluto presenta un rol muy sugestivo en el contexto del fantástico, una zona donde el equívoco y la duda forman parte constitutiva de su esencia.

---

<sup>144</sup> TARKOVSKI, *Esculpir en el tiempo*, op. cit., pág. 10.

## **2.2. El fantástico, la difusa línea que es clara y fértil**

En un amplio parque urbano, dos jóvenes están sentadas. Una lee atentamente un libro y la otra mira asombrada a su alrededor, donde descubre comportamientos extraños en los demás. Unos están parados, otros caminan hacia atrás y otros parecen autolesionarse. Comenta esto con su amiga, que empieza a quedarse también en pausa, luego repite unas palabras con poco sentido y acaba clavándose un gancho de pelo en su yugular. Tras una escena de transición en las calles de la ciudad, donde coches de policía se mueven apresuradamente, se contempla la secuencia, ya aludida anteriormente, de la caída no lógica de obreros de un edificio en construcción. Acto seguido, la película presenta a Elliot, el protagonista, impartiendo una clase de ciencias naturales en un instituto. Elliot pregunta a sus alumnos sobre el fenómeno de la desaparición de las abejas y sus posibles causas. A las respuestas de los muchachos -enfermedad, polución, calentamiento global- Elliot tiene una refutación. Sin embargo, ante la respuesta del menos implicado de los alumnos -que sea un hecho de la naturaleza que no comprendamos del todo-, el profesor asiente e incide en esta cuestión. Los libros de ciencia aportarán teorías e hipótesis, que se quedarán en eso. Mientras, tendremos que aprender a respetar que, en la naturaleza, hay fuerzas que están más allá de nuestra comprensión.



Este arranque de *El incidente* resume de manera magistral lo que ofrece el mismo film de Shyamalan y lo que ofrece el fantástico. Hay fenómenos que no entendemos; buscaremos respuesta en la ciencia y en las coordenadas de la realidad; quizá la encontremos; pero quizá debamos conformarnos con aceptar que hay elementos que se nos escapan.

En otro contexto bien distinto y grave (el proceso de Auschwitz), pero aplicable en su carácter gnoseológico, Hanna Arendt afirma que:

A falta de verdad encontraremos, sin embargo, instantes de verdad, y esos instantes son de hecho todo aquello de lo que disponemos para poner orden

en este caos de horror. Estos instantes surgen de repente, como un oasis en el desierto. Son anécdotas y en su brevedad revelan de qué se trata.<sup>145</sup>

Esos instantes constituyen las claves para descifrar lo que es, en esencia, el fantástico: una línea difusa pero fértil. De hecho, las ficciones abrazadas bajo ese nombre muestran de una manera clara y fecunda lo que se ha venido desarrollando: que el hombre es un ser para la muerte a la caza del sentido en el tiempo y espacio.

Sus producciones transitan por historias lúgubres y funerarias; atraviesan la vida y la muerte y la línea difusa que las separa, con existencias sobrenaturales, inexactas en su identidad; se balancean entre creencias puestas a prueba y creencias que se instauran sin evidencias ni certezas; atraviesan trascendencias, figuraciones, presencias, fantasmas, muertos que regresan y vivos en pausa existencial, mientras bordean los límites entre lo plausible y lo no plausible, lo que resulta ser un terreno productivo y esclarecedor de esa teleología.

El relato fantástico se acerca, de este modo, como ninguno al abismo de lo inconmensurable. Lo sublime en definitiva. Al superar la inmanencia de lo sensible, el fantástico conduce a cuestionar, pero se trata de un cuestionar que quiere poner orden en el caos.

En el estudio de este concepto (el fantástico) dentro de la narrativa hay numerosas aportaciones que se han adentrado en la cuestión de su esencia -¿dónde reside la naturaleza de lo fantástico?- desde

---

<sup>145</sup> ARENDT, Hanna. “Le procès d’Auschwitz” (1966). *Auschwitz et Jerusalem*. París: Deuxièmes Tierce, 1991, págs. 257-258. Citado en DIDI-HUBERMAN, *Imágenes pese a todo, op. cit.*, pág. 57.

perspectivas distintas, pero en bastantes aspectos conjugables y enriquecedoras.

Una de las primeras aportaciones en la materia vino de la mano de H. P. Lovecraft, que recoge Tzvetan Todorov. El escritor decimonónico afirma: “Un cuento es fantástico, simplemente si el lector experimenta en forma profunda un sentimiento de temor y terror, la presencia de mundos y potencias insólitos”<sup>146</sup>. Esta hipótesis de carácter pragmático y exclusivamente subjetivo presenta numerosas complicaciones, tantas como espectadores en sus respectivas culturas, épocas y personalidades. Esta idea, por tanto, a pesar de contar con otros apoyos<sup>147</sup>, no es concluyente.

Un punto común en el que coinciden diversos autores es en apostar por la manera de representación como lo que marca una creación fantástica. En *Vida de fantasmas*, Jean-Louis Leutrat entiende “por fantástico en el cine (...) aquello que hay de fantástico en el dispositivo en sí mismo, así como los efectos fantásticos producidos por el cine a través de los medios que le son propios”<sup>148</sup>. En este sentido, el teórico francés condiciona la presencia del fantástico a una categoría transversal, que no solo abarca los aspectos argumentales. Remo Ceserani, por su parte, efectúa una interesante síntesis de definiciones sobre lo fantástico en la que descubre que la mayoría de las voces mencionadas aluden, directa o indirectamente, al *paradigma de realidad* como referencia para

---

<sup>146</sup> TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Barcelona: Ediciones Buenos Aires, 1982. Pág. 46.

<sup>147</sup> Estos apoyos parciales son Gérard Lenne y Roger Caillois. LENNE, Gérard. *El cine fantástico y sus mitologías*. Barcelona: Anagrama, 1974. Pág. 30; CAILLOIS, Roger. *Au coeur du fantastique*. París: Gallimard, 1965. Pág. 161.

<sup>148</sup> LEUTRAT, Jean-Louis. *Vida de fantasmas. Lo fantástico en el cine*. Valencia: Ediciones de la Mirada, DL 1999. Pág. 12.



construir lo alternativo, lo que se ha desviado<sup>149</sup>. El relato desviado de dicho paradigma de realidad (lo realista) puede ser de tres tipos, y que, como se verá poco después, ha constituido el referente de muchos expertos:

- relato extraño: “relato de desviación aparente o reducible de lo real respecto de dicho paradigma”<sup>150</sup> (natural)
- relato fantástico: “relato de una desviación no reductible de lo real y de una vulneración del paradigma”<sup>151</sup> (antinatural)
- relato maravilloso: “relato de la desviación paradigmática naturaleza/sobrenaturaleza”<sup>152</sup> (sobrenatural)

Roger Caillois recurre también a la misma pauta y habla de lo fantástico como de la “ruptura del orden reconocido”, “irrupción de lo inadmisibile en el seno de la inalterable legalidad cotidiana” sin cambiar las coordenadas del “universo real” por las de uno “prodigioso”<sup>153</sup>. Otro francés, Louis Vax, refuta a Caillois el uso de los términos “inadmisibile” o “indecible” y aboga por emplear el de “inexplicable”. Su objetivo es ensanchar el ámbito de lo fantástico que resume en el conflicto entre “real y posible”: “Lo fantástico se complace en presentarnos -a nosotros que habitamos el mundo real en que nos

---

<sup>149</sup> CESERANI, Remo. *Lo fantástico*. Madrid: Visor, cop. 1999. Págs. 65-97. Las voces citadas son las de L. Lugnani (que recoge la idea de *desviación* y *paradigma de realidad* en pág. 84), R. Caillois, L. Vax, V.S. Soloviév, principalmente.

<sup>150</sup> LUGNANI, L. *Per una delimitazione*, en Ceserani *et al. La narrazione fantastica*. Pisa: Nistri-Lischi, 1983, pág. 42. CESERANI, *op. cit.*, pág. 84.

<sup>151</sup> CESERANI, *loc. cit.*

<sup>152</sup> CESERANI, *loc. cit.*

<sup>153</sup> CAILLOIS, *Au coeur du fantastique, op. cit.*, pág. 74.

encontramos- hombres como nosotros, colocados repentinamente ante lo inexplicable”<sup>154</sup>.

Todorov, en los autores que recopiló para elaborar su teoría, se fijó también en aquellos que sumaban otro elemento importante en la teoría sobre el género o modo fantástico. Se trata de la idea de sugerencia, que en los estudios cinematográficos apoyarán Leutrat o Gonzalo de Lucas. Tzvetan Todorov cita al filósofo y místico ruso de finales del siglo XIX, Vladimir Sergeevich Soloviev, quien sostenía que “en el verdadero campo de lo fantástico, existe siempre la posibilidad exterior y formal de una explicación simple de los fenómenos, pero, al mismo tiempo, esta explicación carece por completo de probabilidad interna”<sup>155</sup>. En sentido similar funciona la idea de un autor inglés de historias de fantasmas, Montague Rhodes James, para quien “es a veces necesario tener una puerta de salida para una explicación natural, pero tendría que agregar que esta puerta debe ser lo bastante estrecha como para que no pueda ser utilizada”<sup>156</sup>. Olga Reinmann, una alemana más contemporánea a Todorov, aparece en su síntesis con la afirmación de que lo fantástico introduce la perplejidad en el personaje del relato<sup>157</sup>, y no tanto en el lector, ante la oposición de coordenadas en la diégesis.

---

<sup>154</sup> VAX, Louis. *La séduction de l'étrange*. París: PUF, 1965. Pág. 88). Citado en TODOROV, *op. cit.*, pág. 36.

<sup>155</sup> SOLOVIEV citado por TOMACHEVSKI, Boris. *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*. París: Seuil. Pág. 288. Citado en TODOROV, *op. cit.*, pág. 35.

<sup>156</sup> JAMES, M. R. *Introduction*, en V. H. Collins (ed.), *Ghosts and marvels, a selection of uncanny tales*, Londres, Oxford University Press, 1924. Págs. VI-VII. Citado en TODOROV, *loc. cit.*

<sup>157</sup> REIMANN, Olga. *Das Maerchen bei R.T.A. Hoffman*. Munich, 1929: “El héroe siente en forma continua y perceptible la contradicción entre los dos mundos, el de lo real y el de lo fantástico, y él mismo se asombra ante las cosas extraordinarias que lo rodean”. Citado en TODOROV, *loc. cit.*

La definición de Tzvetan Todorov, aunque criticada por algunos<sup>158</sup>, constituye todavía un referente, también para los estudios de ámbito cinematográfico, de la esencia del fantástico. Como se ha ido exponiendo, los autores que investigó le condujeron a centrar una parte de su discurso en el paradigma de realidad y en lo que provoca la presencia de algo que lo pone entredicho. Así pues, la clave de Todorov para el fantástico radica en la palabra “vacilación”. Se trata del lapso de tiempo que dura el relato fantástico y que corresponde, una vez se ha introducido un elemento contradictorio, al espacio/tiempo intermedio para el personaje y para el lector/espectador en el que deben

optar por dos soluciones: o bien [*ese fenómeno contradictorio respecto a la realidad*] se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos.<sup>159</sup>

Así pues, el estudio del fantástico se centra en la incertidumbre. No obstante, una vez esta se ha desvanecido, los conceptos que aparecen son lo “extraño” y lo “maravilloso”, que Todorov relaciona y clasifica del siguiente modo con lo “fantástico”:

-Fantástico Extraño: *los acontecimientos que parecían sobrenaturales obtienen una explicación racional final.*

---

<sup>158</sup> JACKSON, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. Citado en FRASQUET, Lucía. *Tim Burton y la construcción del universo fantástico (1982-1999)*. [Tesis doctoral inédita]. Universitat de Valencia: Valencia, 2003. Pág. 182. Rosemary Jackson considera lo que son dos debilidades para ella en dicha definición de Todorov: la ausencia de la perspectiva psicoanalista y la presencia de una estructuralista que no introduce elementos del contexto social.

<sup>159</sup> TODOROV, *op. cit.*, pág. 34.

-Extraño Puro: *los acontecimientos pueden explicarse por las leyes de la razón, pero su carácter insólito, singular o chocante provocan en el personaje y en el lector una reacción similar a la del fantástico.*

-Fantástico Maravilloso: *un relato fantástico culmina con la aceptación de lo sobrenatural. Es el que más se acercaría a un fantástico puro, dado que lo que irrumpe, si no queda racionalizado, sugiere con fuerza la existencia de lo sobrenatural.*

-Maravilloso Puro: *los elementos sobrenaturales no provocan reacciones particulares en personajes o lectores, dado que parecen ser aceptados.*<sup>160</sup>

Para Todorov, el fantástico cumple o abarca una triple función: semántica, sintáctica y pragmática<sup>161</sup>. Esto significa que al desglosar la esencia del fantástico emergen aspectos de significado (“los temas representados”, “las acciones” de la trama, el contenido en relación a su signo), aspectos de relación entre unidades que provocan la extrañeza (“reacciones” causadas por la interacción de elementos contiguos) y aspectos comunicativos (la actividad desarrollada entre los signos y quienes los utilizan como las cuestiones de competencia).

Esta tríada ayuda a completar el trayecto de descripción y comprensión de la tendencia audiovisual que se está analizando en esta tesis. Los aspectos argumentales y referenciales se están abordando en casi todos los epígrafes, siempre en relación de transtextualidad con códigos

---

<sup>160</sup> *Ibid.*, págs. 57-68.

<sup>161</sup> *Ibid.*, págs. 111-113.

filosóficos y artísticos. Los rasgos vinculados a la articulación del fantástico a través del lenguaje también han aparecido de manera más esporádica hasta el momento, pero serán el núcleo central del cuarto capítulo. Y todo aquello que tiene que ver con la pragmática, además de aparecer referenciados en diversos epígrafes, se analizan con más incisión en el capítulo quinto, *Efectos en el espectador*.

En toda esta discusión sobre qué define al fantástico como un género singular, es preciso hacer un pequeño apunte sobre algunas propuestas que flexibilizan las nomenclaturas. Algunos autores hablan de “modo” o “proceso” porque definen mejor la naturaleza de lo que sucede en el fantástico. Para Rosemary Jackson<sup>162</sup>, el fantástico es un modo entre lo maravilloso (no imita lo real) y lo mimético (imita lo real). Pero también afirma que el diálogo entre el paradigma de realidad y el relato fantástico se va incorporando a la estructura de ese modo. Esta concepción alberga, de manera evidente, la idea de proceso, en la que el denominado “género” y, en este caso fantástico”, se va configurando y evolucionando a medida que se relaciona con otros textos en su mismo nivel o con textos articulados en otros códigos, además de con la misma realidad social de cada momento histórico.

El fantástico como proceso resulta así una realidad muy rica, abierta también a la idea de “proceso de conocimiento”<sup>163</sup> tan vinculada a los cambios epistemológicos que acostumbran a postular sus relatos.

---

<sup>162</sup> JACKSON, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. Citado en FRASQUET, *op. cit.*, pág. 200. “Tomando prestado términos lingüísticos, el modelo básico de la fantasía podría ser visto como una lengua de la cual se derivan varias formas”.

<sup>163</sup> DE LUCAS, Gonzalo. *Vida secreta de les ombres: imatges del fantàstic en el cinema francès*. Barcelona: Paidós, DL 2001. Pág. 25.

En esta dinámica del proceso se vislumbra una conexión con lo que Wittgenstein denominaba *juegos del lenguaje*. En *Investigaciones filosóficas* alude a los diversos contextos en los que se puede jugar con las palabras: *casos normales* y *casos anormales*<sup>164</sup>. En ellos, se generan unas expectativas que tienen que ver, justamente, con su valor en la comunidad social. Es decir, con lo que llamamos expectativas y convenciones del lenguaje por parte del espectador. Cuando su empleo no es el esperado, la frontera comunicativa entra en crisis y pide una configuración nueva.

Estos juegos de refiguración, que se abordarán de modo más concreto en el capítulo dedicado a la metáfora, nacen, como se verá, del impulso de juego schilleriano. Este impulso es el que Ricoeur<sup>165</sup> recoge desde la *Poética* y *Retórica* aristotélicas, y que aplica a la creación del enigma a través de metáforas. Y es que una articulación del lenguaje que dejara fuera ese tono lúdico, intuitivo pero organizado quizá provocaría incompreensión en su espectador (por lo críptico del mensaje), con lo que el mismo espectador no alcanzaría ese algo nuevo y especial que desata el enigma.

Es ahí donde entran en acción los relatos de esta tesis. Esa ambigüedad en el espacio y tiempo, que contagia a la epistemología de las series y películas, los sitúa en un ámbito fronterizo entre lo imaginario y lo real. A la vez que no se pierden los lazos firmes con las coordenadas naturales del mundo (referencia del espectador), se fortalecen otros

---

<sup>164</sup> WITTGENSTEIN. *Investigaciones filosóficas*, *op. cit.*, [141-143, 227 y 232] págs. 38-39 y 58.

<sup>165</sup> RICOEUR, Paul. *La metáfora viva*. 2ª ed. Madrid: Trotta, 2001. Págs. 41-42.

nudos que los cuestionan (referencias a lo ambiguo, lo confuso, lo onírico...).

Desde la idea paulina de “como en un espejo”<sup>166</sup> -con la que describe la visión limitada que desde la tierra tiene el hombre sobre lo divino-, se articula lo fantástico en la mayoría de las producciones del corpus. Una imagen neotestamentaria que también recupera Roger Caillois<sup>167</sup> y a la que alude, indirectamente, Vicente Sánchez-Biosca en uno de sus artículos<sup>168</sup>. Muchos personajes ven lo sensible y en ese mismo marco quieren ver lo invisible o encontrarse con lo inefable.

Josh quiere palpar el más allá. Busca no solo pruebas e indicios, sino evidencias. El protagonista de *Los primeros amigos* ve como en un espejo, y así lo muestra en un plano durante una de las secuencias de apertura: Josh mirándose en el espejo de la habitación. A lo largo del film hay una pugna entre empirismo, idealismo, realismo y fe que acaba en el desánimo del protagonista: Josh entierra en el jardín de casa la camisa de su abuelo, el último objeto que conservaba de él. Sin embargo, la mirada final, tras un plano contra plano con lo trascendente, ya no precisa de espejo y culmina en la comprensión de lo sublime.

---

<sup>166</sup> 1 Cor. 13, 12. (Biblia de Jerusalén): “Porque ahora vemos como en un espejo, borrosamente; entonces veremos cara a cara”.

<sup>167</sup> CAILLOIS, *op. cit.*, pág. 184: “Pour acquérir plus de familiarité avec elles et pour en susciter la nostalgie chez autrui, il est nécessaire de recourir à une langue intermédiaire et d’user d’un mode de connaissance qui, plus que celui dont l’Apôtre entretint les Corinthiens, mérite d’être défini comme la vision d’une énigme reflétée dans un miroir”.

<sup>168</sup> SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. “El cadáver y el cuerpo en el cine clásico de Hollywood. *The body snatcher* (Val Lewton/Robert Wise, 1945)”. *Archivos de la Filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 14 (1993): 127-143. Epígrafe titulado: “Como en un espejo”, pág. 139.

Malcolm y Cole están, curiosamente, cada uno en un lado del espejo. En una lectura alterada del relato de Lewis Carroll, ambos, al final, son capaces de entenderse y trasvasar sus competencias, a la vez que han ido haciendo patentes sus carencias. La visión de cada uno no era completa, pero en su convergencia han alcanzado la visión precisa en lo inmanente y en lo trascendente.

*El Protegido* está sembrado de espejos o superficies similares que vehiculan esa mirada distorsionada: el del probador de la tienda donde nace Elijah, los reflejos de David en la ventana del tren o los de su hijo en la televisión que mira al revés (como la niña del tren que mira a Malcolm boca abajo), pero también los de Elijah y su madre en la pequeña pantalla del hogar. La mirada está mediada por el cristal, también como parte de su analogía con la épica del cómic.

De nuevo los reflejos en la pantalla del televisor o en los vasos que la pequeña hija de Graham deja por la casa recuperan la idea de visión atravesada. Pero, en *Señales*, la misma idea se configura también en la escena en la que Graham usa un cuchillo para intentar ver a quien está detrás de la puerta. Esta teatralización del fuera de campo tiene su reverso en una secuencia clave. En ella, los Hess no ven ni como en un espejo. Dejan de ver cuando se parapetan herméticamente en la casa; la cierran para que nadie (el “otro”) pueda entrar; y se esconden en el sótano, donde redescubrirán que, como siempre, el peor peligro está dentro y se cuela por los resquicios de la propia mente o espacio psíquico (los tormentos de cada uno, en especial la ira de Graham) y de la propia casa o espacio físico (el extraterrestre consigue acceder y casi



penetra por una rejilla de la bodega). Finalmente, el sótano, destructor del espejo, se convierte en un espacio de revelación o regeneración.

*El bosque* ofrece una poliédrica construcción de la mirada interferida. A pesar de la escasa presencia del espejo y el reflejo, Shyamalan caracteriza a una de sus protagonistas como invidente. A través de Ivy, el director efectúa un dúctil juego de fuera de campo, además del realizado con las extrañas criaturas, a las que concede un furtivo reflejo en las aguas del río al principio del film. Aunque Ivy no ve la materia, afirma percibir el color que cada persona tiene. Su mirada, sin duda la más radical de todos los personajes, precisa de mediación en un momento dado. No obstante, se trata de una mediación, la de su padre, para acercarle a lo material y físico: los disfraces de aquellos de los que no hablan. Este giro de mirada especular se produce porque, precisamente, *El bosque*, al basar su diégesis en una gran mentira, impide una mirada de trascendencia de más alcance. Sus protagonistas ven como en un espejo, pero ese espejo es opaco.

El motivo paulino en *Perdidos* es continuado y reclamo de la mayor parte de los conflictos de la serie. Además de las subtramas orwellianas, donde el espectador descubría dispositivos de observación y manipulaciones demiúrgicas, cada personaje vive su trayecto en la isla con la angustia de saber que su visión no es completa y que, incluso, sufre distorsiones respecto a una realidad a la que también tiene que empezar a poner en duda.

Si para cada personaje de *Perdidos* su mirada personal está velada por el espejo, en *Fringe* eso constituye la misma arquitectura espacial y

diegética. Existen dos universos paralelos en el que cada ser humano tiene su correspondiente al otro lado. En este caso, la armonía perdida por la intrusión de un mundo en otro (el secuestro de Peter) se concibe como una mirada especular no conciliadora. El espejo, aunque proyecta simetría, guarda desequilibrios que forman parte del conflicto de la serie. Además, de manera ocasional, se emplean esos dispositivos para articular otras peripecias relacionadas con la anomalía perceptiva. Por ejemplo, en los tres primeros episodios de la cuarta temporada, Walter acaba al borde de la locura porque empieza a oír y a ver a Peter reflejado en espejos, pantallas de televisión u ordenadores.

*The leftovers* da muestras de un mecanismo similar al de *Perdidos*. Su protagonista, Garvey, sufre una serie de visiones, de las que desconoce su causa. Esta situación, sumada a que pone en peligro su cordura y el orden establecido, provoca, como dice Gérard Lenne<sup>169</sup>, aún más miedo e inquietud. Sus sueños parecen tener efectos colaterales en la realidad, así como lo que sucede en ella tiene eco en sus sueños.

*Les Revenants* y *Resurrection* ofrecen una hipotética parábola terrenal de lo que sería dejarse ver ya tras un espejo y descubrir qué pasa tras el velo de la muerte. Con unos muertos que regresan casi idénticos a como cuando estaban vivos, el motivo del espejo deviene inútil. De hecho, en algunos momentos, en ambas series, se les pregunta qué paso, si recuerdan algo. Y la respuesta es nada. Ni tiempo, ni espacio ni memoria. Para estas diégesis el espejo no es la figura apropiada. La comprensión a eso trascendente que pisa por sus calles no está al otro lado. Debería estar dentro de ese mismo margen.

---

<sup>169</sup> LENNE, *op. cit.*, pág. 30.

*La joven del agua*, por su modo más “maravilloso” que “fantástico”, organiza la cuestión de un modo distinto. El espejo se transforma en colmena -los apartamentos- para expresar que es la cooperación colectiva -pero como suma de cada individualidad- la que posibilita la comprensión del mundo y su salvación. No hay espejo. Hay compartimentos que Cleveland desmonta y donde descubre el potencial (semiótico) de cada uno, para cerrar así la salvación de Story. Shyamalan, en este caso, suple la ausencia del motivo paulino con la mirada al cielo final: un águila se lleva a la joven del agua al lugar que le corresponde.

*El incidente* cierra el conjunto de ejemplos, y lo hace como un film donde el espejo es una pesadilla. Los personajes no tienen más opción que luchar a ciegas por una supervivencia de la que desconocen a ciencia cierta la amenaza. Por eso, aunque ven como en un espejo, no hay nada que les permita ir más allá. Hay dispositivos-pantalla (televisión, radio, vídeos en el móvil, voces en el teléfono) que ofrecen los relatos necrológicos en semi segundo grado que otorgan unos breves segundos de reflexión. Pero al momento, los protagonistas deben huir, sin apenas recursos para transfigurar su mirada. Será de nuevo un espacio cerrado (como en *Señales* o *La joven del agua*) donde se produzca la calma y la distancia necesarias (Elliot y Alma separados por un túnel) para restaurar la perspectiva.

En el modo fantástico, que se acaba de introducir, la frontera es difusa y la duda es parte de su esencia. Tras esta introducción, se abordarán dos elementos parejos en el despliegue que estas producciones llevan a

cabo. Por un lado, qué más habita en ese espacio/tiempo difuso en contornos y vacilante en respuestas. Y por otro, cómo se construye en relación con un elemento esencial, el espectador.

### 2.2.1. Transeúntes y vacilaciones

14 de octubre. Una mujer habla por teléfono a la vez recoge la colada en la lavandería e intenta calmar al bebé que llora sin cesar. Entra en el coche, cuando está a punto de ponerlo en marcha, mientras sigue hablando a través del móvil, dirige un gesto de calma al pequeño. La mujer, ya sola en plano, bebe de una lata, intenta terminar la conversación y se gira mientras el plano se mueve y muestra la silla infantil vacía. Sale del coche, lo rodea para buscarle. En la misma calle, se ve a un niño que llama a su padre, así como un carro de la compra lleno rodando solo por la calzada. Se empiezan a escuchar más gritos. La mujer se gira y ve cómo dos coches chocan en un cruce. Un grupo de personas atiende su reclamo. El otro niño sigue clamando por su padre. La madre, en primer plano, llora el nombre de su hijo: Sam. Se pasa a la pantalla en negro sobre la que se escuchan varias llamadas a emergencias para denunciar diversas desapariciones.



Tres años después. Las siguientes secuencias de apertura del primer capítulo de *The leftovers* (“Pilot”) recorren los diversos espacios de Mapleton para presentar a sus habitantes. Primero, Garvey corre, en ropa deportiva, mientras el espectador escucha los datos que, supuestamente ofrecen los informativos en el aniversario del suceso. El dos por ciento de la población mundial desapareció ese 14 de octubre. Garvey se encuentra a un perro que parece perdido. Pero, de repente, el animal recibe un disparo de un hombre que se aleja en un coche sin matrícula. Después, vemos a una mujer que se despierta en una cama donde hay más personas, y en una habitación donde duermen más personas, todas vestidas de blanco. Nada más incorporarse se enciende un cigarrillo. La siguiente escena, en el aula del instituto, muestra la reacción de los adolescentes durante la plegaria que se propone por el memorial de los desaparecidos. La mayoría de los alumnos se arrodilla. Uno de ellos gesticula, en broma, como si se disparara a la cabeza. Otra

de ellas, con mirada cómplice, mimetiza su propio ahorcamiento, ante la aprobación de su amiga. En otra escena, un joven abre la puerta de la furgoneta a un hombre en sus cincuenta y largos. Le da dinero, le desarticula el móvil, le tapa los ojos y arranca el motor.



El episodio continúa mostrando las rutinas de un pueblo azotado por el sinsentido de la desaparición de seres queridos. Hay preguntas sobre ellos. Pero la serie, especialmente, plantea preguntas sobre los que se han quedado, los *leftovers*. Su manera de vivir, de moverse, de

relacionarse, de caminar, reaccionar y respirar es el conflicto central de una producción que se acoge, en varios flancos, a esta tendencia del fantástico que se está analizando.

La identidad de cada personaje, la consistencia e inconsistencia de su existir, se va trabando en el despliegue del tiempo narrativo. En el fantástico, como en casi todo texto narrativo, el solipsismo es casi inexistente. Cada “ipseidad” se construye en el conjunto de las demás identidades singulares y de su puesta en trama cronológica. Por eso, por esa conjunción de elementos, los transeúntes de estas ficciones forman parte definitoria de este género o modo de relatar. Precisamente, la vacilación que lo define se extiende a sus protagonistas como sujetos que dudan y como entidades que hacen dudar.

Aquí no se encontrarán ni evidencias ni certezas sensibles. Pero sí presencias, fantasmas y otras figuras que hacen cuestionar la vigencia de los parámetros de realidad. En esa vacilación está el quid, pero también en ese encuentro incierto con lo inconmensurable y en la creencia final que articula un modo de narrar puesto en marcha por lo ambiguo.

Lo distinto. La irregularidad en el diseño de una alfombra. La señal secreta. Todos ellos son conceptos que Didi-Huberman ensambla con la imagen benjaminiana capaz provocar “*síntoma* (interrupción en el saber) y *conocimiento* (interrupción en el caos)”<sup>170</sup>. Y todos ellos son conceptos recogidos, con gran sentido del humor, por el relato de Henry James titulado justamente *La figura en la alfombra*. En ambos

---

<sup>170</sup> DIDI-HUBERMAN, *Cuando las imágenes tocan lo real*, op. cit., pág. 26.

casos, también en la ficción jamesiana, se trata de descubrir en la percepción a contrapelo la clave hermenéutica. Desde luego, en el fantástico, esta abraza el relato partiendo de la falta de sentido, como si fueran una adivinanza<sup>171</sup> o se vieran por primera vez<sup>172</sup>.

No se trata de buscar un efecto fácil. Una sorpresa o un sobresalto. Gombrich apela al valor de lo ambiguo por el efecto llamada que tiene en su espectador, pero también porque lo ambiguo, cuando forma parte de un orden complejo de expresión, provoca la sensación de profundidad y de encuentro con lo inefable<sup>173</sup>. De hecho, la obra de arte, el relato de ficción, se asemeja al sueño pues ambas mantienen características como: la forma inseparable del significado y la multiplicidad de este último, la condensación, la sustitución o la sobredeterminación<sup>174</sup>.

En definitiva, esa ruptura con el esquema esperado abre una fuente de saber más rica y atractiva en la medida que la conexión entre lo imaginado y lo verdadero y fenoménico sea coherente y original<sup>175</sup>. Para el creador, esto supone todo un reto. El demiurgo del fantástico tiene la suerte de poder representar lo que no existe. De hecho, en gran parte, la motivación en la creación es ese deseo de *ver su rostro*<sup>176</sup>.

Los habitantes de las películas de Shyamalan y las cinco series analizadas están integrados en ese cosmos de duda y vacilación. Por

---

<sup>171</sup> GINZBURG, *op. cit.*, pág. 21.

<sup>172</sup> *Ibid.*, pág. 34.

<sup>173</sup> LORDA, *op. cit.*, epígrafe 5.7.8.

<sup>174</sup> *Ibid.*, epígrafe 5.7.4.

<sup>175</sup> LENNE, *op. cit.*, pág. 14.

<sup>176</sup> LABRADA, María Antonia. *La belleza que salva. Comentarios a la Carta a los artistas de Juan Pablo II*. Madrid: Rialp, 2016. Pág. 47.



eso, su identidad se instaura en un territorio frágil. Su esencia también es incierta y presenta diferencias de grado e incluso de esencia con los habitantes de films no fantásticos.

En una reflexión sobre la propia imagen cinematográfica, Leutrat sostiene que esta “carece de espesor, es translúcida (...) Es una imagen plana, evanescente. El color aparece como en los calcos. Es necesario que la luz pase a través de la película para que la imagen y los colores, transparentes y fantasmagóricos, resplandezcan”<sup>177</sup>. Esta descripción sobre la esencia más física del medio cinematográfico ayuda a comprender por qué es tan fácil considerar a los personajes espectros, que bajo diversos ropajes, habitan tras la pantalla o justo dentro de ella. El mismo Leutrat abunda en esta conexión cuando habla de cierta polisemia de la palabra “espectro” que puede aplicarse al fantasma, al doble y a “lo óptico que hace referencia a las imágenes yuxtapuestas que forman una serie ininterrumpida de colores que son resultado de la descomposición de la luz blanca por refracción o difracción. En tal caso, el espectro de luz blanca sustituye a sus diferentes componentes, que están dispersos, por una unidad aparente”<sup>178</sup>. La misma conciencia del dispositivo no pesa en el resultado, sino que aligera. El cine retrata y duplica la realidad, al mismo tiempo que también puede hacer que una cosa se manifieste como otra. En los tres movimientos la idea del reflejo está presente, y el reflejo no es gravoso. De hecho, el reflejo es una de las realidades más livianas que hay. Por eso, puede decirse que los habitantes de las diégesis de Shyamalan y las series estudiadas se comportan ciertamente como espectros en todas estas vertientes, con

---

<sup>177</sup> LEUTRAT, *op. cit.*, pág. 17.

<sup>178</sup> *Ibid.*, pág. 36.

intensidades, por supuesto, variables. Son seres con una apariencia espectral “poseída por la vida y por la muerte”, de densidad casi inexistente y de extrapolación (“vertido hacia el exterior”) hacia la realidad circundante<sup>179</sup>.

Como se analizará a continuación, los personajes de su filmografía están incardinados en lo sensible a pesar de su inconsistencia, y Shyamalan, Abrams, Lindelof, Gobert y Zelman filman así su gran tragedia, como René Clair, en “la evaporación de las cosas sólidas”<sup>180</sup>. Veremos a muchos de sus protagonistas con graves problemas de evanescencia en un territorio tangible y contingente.

James Joyce, a través de uno de los personajes de su *Ulises*, da una curiosa definición de espectro: “¿Qué es un fantasma?, preguntó Stephen. Un hombre que se ha desvanecido hasta ser impalpable, por muerte, por ausencia, por cambio de costumbres”<sup>181</sup>. Ese desvanecerse, esa muda de costumbres o ese cambio metafísico tiene mucho que ver con la caracterización que Cole hace a Crowe de los muertos que ve habitualmente. Son unos muertos que caminan entre los no muertos (ni siquiera habitan en los sueños, han traspasado esa frontera tan cinematográfica), que desconocen su condición y que solo ven lo que quieren ver. Su trasiego por el espacio-tiempo de los vivos rompe con las coordenadas físicas naturales de tierra, cielo o purgatorio, dejando la diégesis como una zona intermedia y caprichosa.

---

<sup>179</sup> BAUDRILLARD, Jean, GUILLAUME, Marc. *Figures de l'alterité*. París: Descartes et Cie, 1994. Pág. 37. Citado en LEUTRAT, *op. cit.*, pág. 36.

<sup>180</sup> DE LUCAS, *op. cit.*, pág. 76.

<sup>181</sup> JOYCE, James. *Ulises*. Barcelona: Bruguera, 1980. Pág. 525.

No obstante, la ingravidez de los fantasmas no choca con esa sociedad tibia o inconsistente. Nadie parece hacer caso al destino del abuelo de Josh ni tampoco a su ángel de la guarda, ni a Malcolm ni a sus semejantes, ni a David en su apatía. Sin embargo, la ingravidez sí es más considerada por los habitantes de *Señales*, que con frecuencia aluden a la difunta esposa de Graham o al espectro de lo que él fue<sup>182</sup> (un guía espiritual); por los “mayores” de *El bosque* que los mantienen escondidos en cofres, aunque estén presentes de continuo en sus mentes; por los vecinos de los apartamentos de *La joven del agua* que conferencian sobre elementos fantásticos sin problemas; y por los ciudadanos en éxodo de *El incidente* que testimonian en directo y en cascada las defunciones de conocidos y desconocidos.

La ingravidez es tan fuerte que puede acabar depositándose en la no existencia. Esa identidad vigorosa y, al mismo tiempo, evanescente del protagonista de todos los films de Shyamalan (que debe averiguar quién es y para qué está en el mundo) termina con frecuencia en la aceptación. Josh, Graham y Cleveland aceptan la no existencia de sus seres queridos: el pequeño además acepta la existencia de algo más allá de lo inmanente, como Graham acepta la recuperación de su existencia anterior, y Cleveland acepta que debe pasar de la no existencia a la acción. Semejante caso es el de David que también acepta pasar de la no existencia a su existencia auténtica; mientras Malcolm y los “mayores” aceptan su no existencia en el mundo: el primero de manera sorpresiva y rompedora, y los otros de manera continuista. Finalmente,

---

<sup>182</sup> Diversos personajes le siguen llamando “padre” o “reverendo” a pesar de que no vista hábitos y haya dejado de ejercer. Incluso la dependienta de la farmacia le pide que escuche su confesión.

Elliot, Alma y los supervivientes a la catástrofe aceptan su privilegiada y nueva existencia, tras aceptar la no subsistencia de los suyos.

De fantasmas en esencia podría denominarse a los personajes de *Perdidos*. Vagabundos y náufragos de sentido, sus protagonistas están sometidos a los vaivenes temporales y a los extraños fenómenos espaciales. Sufren experiencias tan extremas, en cuestión de coordenadas plausibles, que el carácter espectral se va haciendo más evidente en cada una de las temporadas. Lo que es curioso, y eso enlazaría con la consistencia epistemológica de los films de Shyamalan, es que el mismo acto cognoscitivo de su muerte hace efectiva la misma muerte. Preparados por el sentido existencial, asumen su defunción y son expulsados del universo narrativo, que marca el fin del relato y el inicio de otro en la mente del espectador, que revisitará esa experiencia de ficción para reinterpretarla a la luz esa última y luctuosa bajada de telón.

De manera similar sucede en *Fringe*. Los protagonistas deambulan también en una voluntariosa lucha por desvelar los misterios de su duplicada existencia y no existencia. Además, Walter, Olivia y Peter siempre están rodeados de secundarios que abarcan todo tipo de gamas fantasmagóricas, espectrales, ingravidas, semiconscientes, superdotadas y un sinfín de creativas manifestaciones de transeúntes *al límite*.

Este epígrafe, justamente, se ha abierto con la apertura de *The leftovers*, una serie donde los que no están pesan con tanta gravedad que asfixian la vida de los *que se han quedado*. El imaginario de Damon Lindelof, basado en el libro de Tom Perrotta, radicaliza la situación del espectro.

Los ausentes, más ausentes que en ninguna otra de las producciones analizadas, solo reaparecen en contados flashbacks, cargados de patetismo, y en una ingeniosa crueldad del capitalismo que aprovecha la secta de los fumadores (los *guilty remnant* o remanente culpable): los muñecos réplica de los seres queridos que dejarán en el lugar exacto de su desaparición<sup>183</sup>. Para ellos, los *guilty remnant*, se trata de no olvidar. Y los restantes, los que se han quedado, ofrecen apariencia de vida; una vida atravesada de tal manera por el sinsentido, el dolor y el desgarró que buscan a tuntas donde apoyarse. Están arrojados a una existencia menos que gris, aturdida, desorientada y con graves problemas con la violencia y las conductas autodestructivas.

Los últimos transeúntes son los muertos que regresan en masa. *Les Revenants* y los retornados de *Resurrection* son entidades ambiguas. Fueron enterrados. Tuvieron su funeral. Sin embargo, regresan en carne, hueso y espíritu: con el apetito sexual despierto en el caso de la serie francesa y, en ambas, con un hambre voraz, con problemas para conciliar el sueño y con los recuerdos de su vida pasada totalmente intactos en su materialidad y en su viveza. Esta ambivalencia es la fuente de los conflictos de las tramas. Su llegada supone un retorno también del pasado y, con él, heridas, rencores, miedos e incluso promesas y compromisos. Todo eso se dinamiza y adquiere fuerza, mientras su identidad camina por suelo frágil. Por un lado, *Les Revenants* arranca con una espectacular metáfora-imagen: la vuelta a la

---

<sup>183</sup> Esos muñecos, como los objetos en otras películas y series, son las reliquias de la muerte. GUINZBURG, *op. cit.*, en el capítulo dedicado a la “Representación” (págs. 85-103) realiza un interesante análisis sobre cómo diversas culturas en momentos cronológicos muy distintos empleaban maniqués, máscaras y otros elementos miméticos para sugerir la idea de sustitución y evocación del difunto en la ceremonia fúnebre.

vida de una mariposa disecada en la pared de una casa. Abate sus alas. Se desliga de su encaje mortuario y, a cámara lenta, el cristal se abre para que emprenda el vuelo de nuevo. El muerto regresa, pero sigue siendo frágil. Así se cumple al final de la temporada, cuando la descomposición de la piel empieza a aflorar en Camille. Por otro lado, en *Resurrection*, el que retorna sigue en su tumba. Es decir, retorna en una especie de cuerpo nuevo, que articula de manera singular la figura del doble propia del género fantástico. Y es que el muerto-vivo de *Resurrection* parece mortal. Puede morir de nuevo, sin embargo también puede volver de nuevo<sup>184</sup>. Solamente desaparecen de manera definitiva a través de ese acto cognitivo y, aquí también volitivo, el *let go*. Como en *Perdidos*, como en *El sexto sentido*, la conciencia y el saber son lo único que se sobrepone a la ligereza del fantasma.

En su conjunto, todos estos transeúntes comparten una nostalgia, no siempre consciente, de la muerte: como lugar de regreso, como lugar de encuentro, de huida o refugio, pero también como lugar trascendencia.

¿Qué detiene nuestro regreso?  
Nuestros amados duerman ya;  
Sus tumbas cierran nuestra vida,  
Ya no hay sino angustia y dolor;  
Nada buscamos en el mundo,  
El universo está vacío,  
Se siente hastiado el corazón.

Infinito y misterioso,  
Voluptuoso estremecimiento

---

<sup>184</sup> Algo que también se incoa en *Les Revenants* a través de los personajes de Simon y Lucy.

Recorre todo nuestro ser.  
Me parece como si un eco  
En las profundas lejanías  
Repitiese nuestro clamor.  
Nuestros amados nos anhelan,  
Nuestros amados nos reclaman  
Con el hálito de su pasión.

(*Himnos a la noche*, Novalis)<sup>185</sup>

Pero estos pasajeros de diégesis fantásticas también comparten otro elemento, ya propio del modo o género en el que se desarrollan: la creencia, puerta giratoria de la vacilación. Esta cuestión resulta aún más relevante en el ámbito social contemporáneo secularizado, donde los credos han sufrido un proceso de privatización. En medio de dicha situación, estas ficciones proponen un régimen de creencia como condición de existencia de la narración, de su desarrollo en el tiempo y de la identidad de sus personajes; y en consecuencia, un traspaso de estas preguntas y cuestiones al espectador.

Subjetivamente, creencia puede entenderse como el acto de asentimiento libre a enunciados de orden teórico religioso, lo que coincidiría en concepto con la virtud de la fe<sup>186</sup>. Pero también puede definirse desde la perspectiva objetiva “como un conjunto de verdades o enunciados religiosos aceptados y dados por válidos por el creyente:

---

<sup>185</sup> NOVALIS. *Himnos a la noche y cánticos espirituales*. Barcelona: Barral, 1975. Pág. 65.

<sup>186</sup> PACIOS LÓPEZ, A. “Creencia”. *Gran Enciclopedia Rialp*. (Vol. 6, págs. 667-669). Madrid: Rialp, 1976.

lo que podríamos llamar dogma o conjunto dogmático de un religión determinada, o de una determinada persona religiosa”<sup>187</sup>.

Esta doble explicación de orden teológico es aplicable al orden narrativo en la filmografía fantástica, y de modo especial en la de Shyamalan y los productores y creadores televisivos estudiados, donde se mantiene también una vertiente duplicada. La creencia subjetiva de los personajes en lo que perciben, ven y sienten junto a la creencia del espectador-lector en la diégesis que se despliega ante ellos se materializa en un hilo argumental entorno a la propia creencia y a su contenido. Este hilo argumental podría identificarse con la otra vertiente, la objetiva, imbricada en la propia actividad narrativa.

Shyamalan, Abrams, Lindelof, Gobert y Zelman convierten a sus personajes -por seguir usando una terminología religiosa- en unos fervientes creyentes de la realidad que protagonizan y, en cierto sentido, crean (subjetivo), dotando con ello a sus tramas de un trasfondo místico en el que el asentimiento a lo desconocido es parte fundamental (objetivo). Al mismo tiempo, el trabajo de puesta en escena sobre los mecanismos narrativos tratará de conseguir otro asentimiento: el del espectador.

En el primer film del corpus de Shyamalan, *Los primeros amigos*, la cuestión de la creencia se plantea desde la búsqueda de Dios, del sentido de la vida y de la muerte por parte del joven protagonista. Josh busca señales extraordinarias y al final las halla en los hechos más ordinarios durante el curso escolar. Acaba como un creyente.

---

<sup>187</sup> PACIOS, *loc. cit.*



Sus películas siguientes presentan a unos personajes no especialmente confiados en ese sentido, aunque por motivos distintos. Por un lado, Malcolm, hombre de ciencia en *El sexto sentido*, no cree en los fantasmas de Cole hasta que encuentra uno en sus notas médicas, precisamente, grabadas en un dispositivo electrónico. El psicólogo creerá por las voces (una parte del todo) que oye en el casete, pero después ya no necesitará creer. En la anagnórisis final, aparece el todo, el descubrimiento de que él mismo es un fantasma: ante la evidencia ya no es precisa la creencia, solo existe la realidad y el conocimiento. Y por otro, David, pasa del ateísmo (en sus capacidades) primero al agnosticismo, luego a la búsqueda, después a la creencia y, finalmente, a la evidencia. En la misma película, *El Protegido*, Elijah es un creyente mucho más intenso y arriesgado: su vida se basa en la fe y en encontrar a David y convencerle. Pero quizá el creyente más osado y audaz es Joseph: antes incluso de la primera conversación con Elijah, considera a su padre como un dios.

Graham (*Señales*) se presenta como el más atormentado de los personajes de Shyamalan. Pastor espiritual de una comunidad, abandona la práctica, aunque no la creencia. Su cambio es más emocional y moral: de la creencia en el amor (divino) y desde el amor (suyo al Creador) pasa a la creencia en el odio (divino) y desde el odio (a Dios). Catalizado por las señales físicas de los extraterrestres, y las miradas de ferviente creencia de sus familiares y vecinos, Graham volverá a postular también un tipo de creencia armónica con él, con Dios, con los demás y con el cosmos.

De nuevo, *El bosque* circunscribe sus argumentos a la inmanencia del pueblo y a la inmanencia de su parábola narrativa. En esta película, los “mayores” tienen su particular sistema de creencias sobre el bien moral y lo que conviene a los suyos. En consecuencia, establecen una nueva realidad, falsa, en la que hacen creer a sus hijos y descendientes, para que perdure su intangible credo sociológico y antropológico. Las fisuras que pueden introducirse en ese credo y el debate sobre cómo reforzarlo o romper definitivamente forman parte del film.

Este aire metanarrativo también se contagia a *La joven del agua*. Cleveland y su comunidad de vecinos demuestran que creer en la ficción, como ha afirmado Shyamalan, permite salvar el mundo. Y quien no cree en ella, sino que habla de ella como algo muerto o sin originalidad (el crítico de cine, que podría ser un personaje análogo al del sociólogo religioso o mitológico), es devorado por la ficción, como castigo a su increencia.

Como Malcolm, Elliot también parte de la ciencia para comprender el mundo y las personas. Sin embargo, en *El incidente*, este personaje debe buscar otros sistemas de creencia -además del científico- para poder resolver el etéreo y mortal problema al que se enfrentan. Se tropezará con la solución en la fe en algo más ordinario e íntimo a él y su mujer

Por su parte, Jack Shepard es un ferviente creyente en la voluntad humana y en la ciencia. En la isla de *Perdidos*, tropieza con un mundo donde la razón empírica y el deseo personal no solo no resultan suficientes, sino que aparecen como incapaces de dar sentido a lo que

sucede. Cada uno de los personajes está caracterizado por unas convicciones distintas con respecto a lo sublime, a lo trascendente y a lo que escapa a lo meramente especulativo. Precisamente, la serie articula buena parte de los de sus conflictos en las subtramas a partir de ese choque entre sistemas de creencias.

Si Jack combinaba fe en la voluntad y la ciencia, Walter de *Fringe* apuesta por la integración de la misma ciencia y la creencia, a las que otorga infinitas posibilidades. Además de la batalla por legitimar su credo ante su hijo, Walter también confronta su pasado y su conciencia con el Dios trascendente. Por su parte, Olivia hace compatible su pragmatismo con participar en experiencias de salto al vacío, no tanto por ser una persona de fe sino de hechos, de conseguir resultados y solucionar los casos. Finalmente, Peter recorre el camino del hijo pródigo respecto a lo sublime. Poco a poco, en él, va desapareciendo el escéptico que se burla de las creencias de su padre y da paso a un hombre que combina lo emocional, lo racional y lo experimental.

En Mapleton, sus habitantes van destapando, entre ellos, una batalla según el régimen de creencia que sostienen desde el evento del 14 de octubre. Más radical y trágica que la de la isla, esta lucha recoge a los que quieren *presentificar* el recuerdo a cada momento (la secta de fumadores) y los que creen que la vida debe continuar a pesar de que el dolor no desaparece. Hay otros tipos de actitudes. Los que organizan sectas de tipo lucrativo y visionario. Los adolescentes que caen en la apatía existencial, con las comentadas tendencias autodestructivas. Y también el reverendo que mantiene, casi en solitario, su comunidad de

fe. La creencia en *The leftovers* constituye la auténtica tragedia: sin cuerpo no hay cierre, y sus protagonistas no encuentran sentido.

También marcado por la tragedia está el poblado francés de *Les Revenants*. En este caso, de manera doble: por una tragedia del pasado (hace tres décadas), la ruptura de la presa, y por otra reciente (hace cuatro años) el accidente del autocar escolar. Como en la serie de Lindelof, eso ha estigmatizado y diferenciado a sus habitantes. El grupo más fuerte es el de padres que se reúnen para hacer terapia conjunta. Después, también se encuentran los jóvenes desorientados y en proceso de incomunicación familiar. Otros que siguen su vida de manera pasiva y gris. Y también aquellos que mantienen contacto con un régimen de creencia sistematizado: los que se acercan a la iglesia y a su párroco, con quien debaten sobre resurrecciones, retornos de muertos y fantasmas.

Por su parte, *Resurrection* tiene numerosos puntos de contacto con la serie francesa, incluido el retornado/a que se suicida poco antes de su boda. Sin embargo, su instauración en el territorio americano marca unas constantes diferentes respecto a las creencias y la religión. Esta cobra un papel mucho más relevante, no solo por la figura del pastor (bastante protagónico) sino por su mayor inserción en toda la comunidad social y en la mayoría de los personajes principales. Por un lado, su iconografía se vincula con iglesias minoritarias, con discurso propio e incluso cambiante. Además, el propio pastor ve afectadas sus convicciones por el alud de peregrinos del otro mundo, en una subtrama que deriva en la clásica paranoia colectiva de aquellos otros cuyo credo pasa por las armas. Y por otro, se conserva la creencia como ámbito

personal, íntimo. En una conversación entre Marty y Maggie<sup>188</sup>, el agente relata cómo el padre de un niño que murió en manos de los narcos llegó a la fe: cayó en lo hondo y allí, donde *no hay límites, estaba Dios*.

En este dominio de ejemplos, en los que el dolor emerge como una constante, al igual que lo hace la idea de trascendencia y creencia, se comprueba que, precisamente, el sufrimiento -que no tiene sentido en sí mismo- “por ello, cumple una función de referencia, de orientación, a un sentido que está más allá del que el hombre puede alumbrar”<sup>189</sup>. Por eso, la misma cuestión del sentido, que ya salió en los primeros epígrafes en relación con los personajes, nos devuelve a un asunto pendiente. El espectador. Los efectos que este modo fantástico tiene en su percepción y qué mecanismos se emplean para lograrlo.

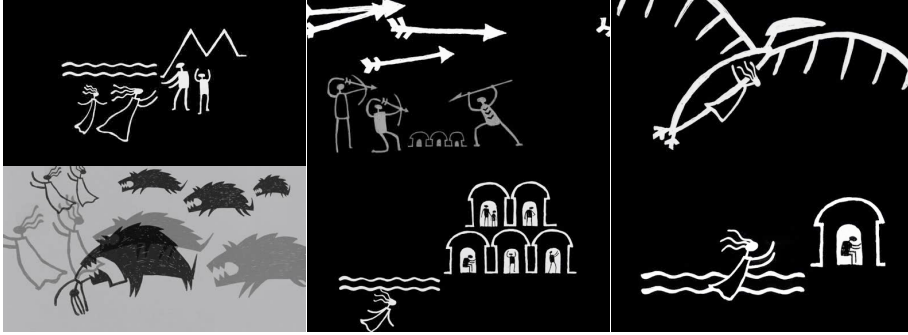
### 2.2.2. Efectos en el espectador

Un trazo de animación minimalista en blanco sobre negro, con resonancias de arte primitivo, explica la relación pasada entre los seres del agua y los humanos: cómo estos últimos se fueron apartando de ellos y centrándose en poseer y luchar. Sin embargo, esos seres están volviendo, de nuevo, a alertar a los hombres. Aparecen de noche, pero viven acechados por otras violentas criaturas.

---

<sup>188</sup> *Resurrection*: “Revelation”. Temporada 2, capítulo 1.

<sup>189</sup> LABRADA, *Sobre la razón poética*, *op. cit.*, pág. 48.



El siguiente plano a esta secuencia de animación es un encuadre de Cleveland en primer término y, en segundo término, una familia histórica, en la cocina de su casa. Cleveland está intentando matar una criatura, que tiene aterrizada al clan. Se trata de un insecto, aunque jamás se ve en plano. Se oye a una de las hijas dice que “es una criatura del diablo”, una exclamación que es refrendada por la voz del padre. Sin embargo, Heep Cleveland les dice que no es una criatura y “que las criaturas no existen”.



*La joven del agua* es la producción de las analizadas, junto con *Fringe*, en la que la admisión de lo maravilloso y sus respuestas se aceptan con más facilidad por parte de los personajes y, en consecuencia, por parte del espectador. Al mismo tiempo, no deja de ser una producción fantástica, con un emplazamiento en un entorno tan ordinario (algo habitual en las obras de este corpus) como una comunidad de apartamentos. Con las dos primeras secuencias de apertura, se da lo suficiente al narratario para que trabaje sobre algunas aparentes

contradicciones. Tras un arranque fabuloso, donde se habla de seres y criaturas para-humanas y animalescas con vida propia, el que será el protagonista mata a un insecto bajo las tuberías del grifo de una cocina. Además, ese protagonista afirma, con la dificultad de su tartamudez, que los seres fantásticos no existen.

Con esta contradicción entre ambas secuencias se prepara al espectador para un relato también de mundos interferidos y mezclados. Tanto Shyamalan como los otros autores implicados en el corpus resuelven esta paradoja entre seres ingrátidos e intermedios en un mundo ordinario gracias al manejo de su dispositivo expresivo. Es decir, gracias a mostrar lo ingrátido y lo fantástico a través de cómo lo experimentan los demás, dentro y fuera de la diégesis.

En cierta manera, esta estrategia responde a lo que propugnaba uno de los primeros narratólogos modernos, Henry James: mostrar lo fantasmal a través de los efectos que provocan en los personajes:

(...) Siento que los estoy mostrando, mejor mostrando casi exclusivamente, la forma en que se lo siente, reconociendo como su principal interés alguna impresión fuertemente dejada por ellos e intensamente recibida. Siempre he pensado que muy probablemente nos perdemos cuando intentamos el prodigio, la mistificación en sí misma; con el aspecto “objetivo” demasiado subrayado del relato (diez a uno) prácticamente perderá peso. Sabe Dios que lo queremos claro, pero también lo queremos profundo, y la profundidad la hallamos en la conciencia humana que lo recibe y registra, que lo amplifica y lo interpreta.<sup>190</sup>

---

<sup>190</sup> JAMES, Henry. *Cuadernos de notas (1878-1911)*. Barcelona: Península, 1989. Pág. 213.

Esta posición nuclear del narratario, que recibe esos *efectos* a través de un texto articulado, se hace muy intensa en el modo fantástico. De hecho, los autores llegan a la conclusión de que se trata de un modo que “contiene numerosas indicaciones relativas al papel que habrá de desempeñar el lector”<sup>191</sup>, debido por supuesto a ese énfasis que se pone en todo lo relacionado con el proceso de enunciación. Es decir, a quien se enuncia se le guarda un lugar y unas “indicaciones” privilegiadas.

Como es lógico, esas indicaciones pasarán por lo que es el punto de partida del corazón del fantástico: “la percepción ambigua que el propio lector tiene de los acontecimientos relatados”<sup>192</sup>. La búsqueda de esa vacilación y el rol que deberá asumir el espectador ante ella y los acontecimientos que la han provocado es algo que también recoge Remo Ceserani. Este autor, además, especifica un procedimiento narrativo y retórico del modo fantástico que, en la misma implicación del lector, incluye el punto irónico y humorístico, además de la sorpresa y el terror<sup>193</sup>. Sobre este último aspecto, *El incidente* ofrece un ejemplo paradigmático en la escena en la que Elliot, en la casa de muestra, se aterroriza al ver una planta, se acerca y le habla diciendo que viene en son de paz y, al tocarla se percata que es de plástico, mientras repite “¡Plástico! Estoy hablando a una planta de plástico. Y todavía lo estoy haciendo”. La escena está concebida para jugar con la incertidumbre del personaje y del espectador acerca de si la planta puede atacarle, lo que lleva a un momento de cierto terror; la sorpresa de su constitución artificial, tanto para Elliot como para los que le observan al otro lado de

---

<sup>191</sup> TODOROV, *op. cit.*, pág. 108.

<sup>192</sup> *Ibid.*, pág. 41.

<sup>193</sup> CESERANI, *op. cit.*, págs. 104-106.



la pantalla, es capaz de provocar un efecto cómico en ambos, no exento del matiz “grotesco” al que alude Ceserani en su libro.

En una vuelta a lo más general de esta cuestión, Wayne C. Booth ayuda a desentrañar, en gran parte, cómo actúan esas indicaciones sobre el papel del espectador. El autor de *Retórica de la ficción* desgana lo que denomina “la comunión secreta entre el autor y el lector”<sup>194</sup>, sobre todo lo aplica a los momentos en los que el autor quiere confundir deliberadamente al lector, mientras él actúa empleando el silencio voluntario. Dicha confusión es un término muy análogo al de vacilación, por eso los placeres que provoca la inferencia narrativa del lector (que desglosa Booth) son habituales en el modo fantástico:

- a) “El placer de descifrar”: placer más intelectual
- b) “El placer de la colaboración”: placer más volitivo
- c) “Comunión secreta, colusión y colaboración” entre el autor y el lector: placer más emotivo

Para completar lo que sería una sintética aproximación a las marcas de lectura en Shyamalan, resulta muy ilustrativa la teoría del triple inicio de relato del escritor E.T.A. Hoffmann<sup>195</sup> y que también marca la relación entre autor, lector y narrador:

- a) “Había un vez” es una fórmula propia del “cuento popular”, en la que el lector acepta los elementos sobrenaturales desde el

---

<sup>194</sup> BOOTH, Wayne C. *Retórica de la ficción*. Barcelona: Antonio Bosch, 1974. Págs. 285-293.

<sup>195</sup> CESERANI, *op.cit.*, págs. 31-32.

principio y así se le marca su interpretación. En otro orden de cosas, este tipo de texto se identificaría con el Maravilloso Puro.

b) “En la pequeña ciudad vivía...” es una fórmula más realista, que presenta los hechos como reales, pero la interpretación auténtica queda al arbitrio del lector. Las indicaciones son más ambiguas, lo que despertará más las habilidades hermenéuticas del narratorio. Sin poder afirmarse con rotundidad en todos los casos, se trataría de un Fantástico Maravilloso.

c) “¡Voto al diablo!- gritó...” constituye una materialización de una expresión inicial intensamente “interpretativa y emotiva”, y en la que se empieza *in media res* para implicar más directamente al lector. En esas circunstancias diegéticas, este deberá hacer uso de la distancia narrativa para valorar si esas indicaciones de lectura -emocionales y preconducidas- son las que realmente concluiría si aplicara también sus competencias intelectuales y volitivas.

La mayoría de las películas de Shyamalan y de las series analizadas arrancan como un relato del modelo “b”, según el esquema de Hoffman. Este paradigma, con su pauta de lectura para el narratorio, coincide con lo que se está descubriendo sobre los relatos del corpus: su puesta en modo fantástico-maravilloso (tras la vacilación sobre la naturaleza de los fenómenos, la respuesta acostumbra a ser sobrenatural, o en todo caso no absolutamente científica).

*El sexto sentido*, *El Protegido* y *El incidente* indican al lector un camino menos intervenido por el narrador, pero plagado de efectos de placer de comunión con el autor -espectador y director saben cosas de un personaje que no sabe el otro personaje (*El sexto sentido*, *El Protegido*)-, de placer intelectual por descifrar el enigma -(*El sexto sentido*, *El Protegido*, *El incidente*)-, y volitivo de querer colaborar con los personajes en la resolución. Este último aspecto se da en las tres películas, pero con más intensidad en *El incidente*, donde la comunión con el autor se transforma en una mayor identificación de competencias con los personajes.

Los relatos de Shyamalan que arrancan con un modelo tipo “b”, pero evolucionado, son *Los primeros amigos* y *Señales*. En el caso de la historia de Josh, precisamente, su voz como narrador dramatizado provoca una lectura más condicionada en el espectador. La pesadilla que sacude el sueño de Graham en *Señales* en el primer nudo de acción -y que se repite crónicamente en formato de flashbacks- siembra unas indicaciones más valorativas y conducidas del tipo “c” para el lector. En consecuencia, hay menos comunicación directa -ni mucho menos una colusión- entre espectador y autor. El espectador cifra sus placeres narrativos en su deseo de colaborar y descifrar el enigma en comunión con los personajes.

Bajo la fórmula “a”, *El bosque* y *La joven del agua* inician sus relatos con cierto regusto de cuento tradicional y con seguro contexto de fábula fundacional respectivamente. Las marcas interpretativas para el espectador van, poco después del inicio, del relato “a” al “b” en *El bosque*, mientras que el tono maravilloso se mantiene de principio a fin

en la película protagonizada por Paul Giamatti. Paradójicamente, ambas películas, junto con *El Protegido*, son las que fuerzan más las lecturas metalingüísticas. Sin embargo, lo hacen en sentidos muy opuestos. Mientras que *La joven del agua* marca el camino del correlato de manera evidente para el espectador, *El bosque* lo hace de manera más sutil. Por eso, en la primera, los placeres del narratario se ciñen a descifrar los roles finales en la fábula de Story. Y en la segunda, los tres tipos de placeres o efectos en el lector son más intensos: hay trabajo intelectual para descifrar y enlazar lo que sabe con lo que no sabía; hay trabajo de colaborar con activos procesos de anticipar acciones y reacciones; y hay un gran pacto entre él y el enunciador-autor para compartir aún más secretos que los que guardaban los “mayores” en sus cofres.

Las cinco series del corpus se presentan bajo el modelo “b”, pues la contextualización espacio-temporal y de personajes busca su identidad con la realidad del espectador sin ofrecer intervenciones directas. De este modo, la narración le hace responsable de adoptar un sistema de creencia u otro respecto a los hechos relatados. En su batalla por la vacilación, los placeres del narratario extradiegético varían sensiblemente entre unas y otras. *Perdidos* y *The leftovers* radicalizan la soledad interpretativa del espectador y los personajes. Aunque al público se le regala el compartir cada una de las focalizaciones de los protagonistas (comunidad con el autor), predomina el placer de descifrar y colaborar en el gran enigma que les concierne. *Resurrection* y *Les Revenants* también están poco intervenidas por el narrador. Se presentan los hechos al espectador, que también comparte el saber de los diversos protagonistas -retornados o no-, sin embargo, la cantidad y

manera de comunicar el saber exclusivamente al espectador es más elevado que en las series de Abrams y Lindelof. No desaparece la voluntad de interpretar, pero se ve aleccionada por una mayor cooperación del autor. Finalmente, *Fringe*, sobre todo en la parte de la trama que se cierra en cada episodio, ofrece una participación más alta del saber del enunciador hacia el narratario, con lo que se conjugan los tres placeres descritos por Wayne C. Booth.

Toda esta cuestión de las primeras indicaciones lectoras del espectador está directamente relacionada con la construcción del saber. La siembra y cosecha informativa es una de las actividades fundamentales en la elaboración de un relato. Es lo que va constituyendo el *syuzhet*<sup>196</sup>, que alberga el misterio de la narración: el saber. Se trata de un misterio que, por un lado, puede ser revelado, según la definición de misterio teológico<sup>197</sup>, en algún acto enunciativo más explícito, como las revelaciones sorpresa. Y por otro, según una definición más general, puede ser un misterio al que se accede si se está introducido en el conjunto de ritos, signos o ceremonias para iniciados<sup>198</sup>; lo que sería la competencia lingüística.

Por eso, para conseguir sembrar esas inquietudes o despertar esas preguntas relacionadas con lo *misterioso*, lo desconocido o lo complejo de entender es necesaria una laboriosa construcción del saber. Esta laboriosa tarea, que trabaja el punto de vista, utiliza un instrumento

---

<sup>196</sup> La preparación de los elementos de espacio, tiempo, modo, punto de vista, voz, información, etc. con vistas a conseguir un efecto determinado en el lector u espectador.

<sup>197</sup> MONSEGÚ, Bernardo. "Misterio (teología)". *Gran Enciclopedia Rialp*. (Vol. 16, págs. 41-45). Madrid: Rialp, 1976. Pág. 41.

<sup>198</sup> MONSEGÚ, *loc. cit.*

clave que es la ocultación de datos que activan el cometido detectivesco del lector.

Precisamente para confundir al espectador, e introducir así los elementos necesarios para que su saber vaya construyéndose poco a poco, y lo vaya asimilando en las fases previstas por el autor para que disfrute de cada momento del relato con adecuación, pueden llevarse a cabo esas estrategias que C. Booth denomina “mistificación” y “confusión deliberada del lector sobre verdades fundamentales”<sup>199</sup>.

Ocultar un dato, un hecho o incluso un personaje para luego mostrarlo es una táctica clásica también denominada retención de información (mistificación). Mientras esta se mantiene secuestrada, el saber del espectador está incompleto (por tanto, el sujeto está motivado para continuar su lectura hasta el final), y se accionan en su cabeza numerosos procesos de inferencia, de relación, de comparación de orden diegético, extradiegético, sincrónico e incluso diacrónico. Si hay un vacío, todavía hay un trabajo narrativo que realizar.

Muy distinta es la tarea de confundir al lector acerca de una inteligencia tan fundamental como la relación entre ficción y realidad, o incluso Booth apunta a la confusión “sobre problemas morales y espirituales”<sup>200</sup>, para los que se usaría, por ejemplo, un narrador no fidedigno en el caso de un final abierto, donde no se concluya ni cierre el saber y, por tanto, la interpretación del relato.

---

<sup>199</sup> BOOTH, *op. cit.*, págs. 269-284.

<sup>200</sup> *Ibid.*, págs. 277-284.

En el modo que se está analizado en este trabajo, ya se puede intuir la validez que tienen estos principios en la elaboración de un texto cuya esencia, la del fantástico, significa, precisamente, “hacerse visible, manifestarse, aparecer, salir a la luz”<sup>201</sup>. Así lo recuerda Jean-Louis Leutrat, cuando expone la etimología del término, que proviene de la raíz griega *phainein*<sup>202</sup>.

El silencio del autor o la mistificación es una receta que funciona con eficacia en Shyamalan. En su primera película estrenada en salas, *Los primeros amigos*, se obvia dar continuidad narrativa al personaje misterioso del niño y, como con Malcolm de *El sexto sentido*, se omiten también las relaciones o interacciones de ambos con otros personajes que no sean Josh o Cole respectivamente. Pero, en el caso de la historia de Josh, contada en primera persona, quizá debería regir lo que dice Genette respecto al silencio de autor: “el narrador autobiográfico no tiene razón alguna de ese tipo para imponerse silencio”<sup>203</sup>. No obstante, Shyamalan decide jugar la baza de que espectador y protagonista compartan perspectiva y mirada, de manera que el guion hace del pequeño narrador un narrador en prácticas, no fiable, que va madurando su mirada a medida que avanza su relato.

La tercera película con un silencio y posterior ruptura más sonada es *El bosque*. Toda la actividad de *aquellos de los que no hablamos* se supone que sucede en fuera de campo, en principio, para evitarle al espectador la violencia directa o la explicitud. Sin embargo, el paso de la ignorancia al conocimiento (anagnórisis) es tan intensa, en este caso,

---

<sup>201</sup> Parafraseado por DE LUCAS, *op. cit.*, pág. 48.

<sup>202</sup> DE LUCAS, *loc. cit.*

<sup>203</sup> GENETTE, Gérard. *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989. Pág. 252.

que el trabajo informativo incide en un nivel más hondo y busca, al menos, en Ivy la confusión deliberada entre la realidad y lo que le cuenta su padre. Esto sucede en el cobertizo, cuando abandona la ignorancia y se inicia en los “ritos” del misterio del film. Pero también vuelve a suceder, en el polo opuesto, cuando en el bosque intuye una presencia extraña, que vuelve a cuestionar y disolver los fundamentos diegéticos que su padre le había confiado. Lo que le sucede a Ivy está estructurado para que le suceda también al espectador. No obstante, este último gana la batalla de la información, puesto que asiste a la muerte de Noah como tal y a la reafirmación de la teoría de Walker padre. En este caso, Shyamalan decide que protagonista (ciega) y espectador no puedan participar de la misma focalización de modo completo.

En la diégesis de *El Protegido* se esconden las pistas del poder de David -toda la información que recaba sobre su pasado sanitario impoluto-, que sí que van siendo reveladas. Pero el silencio es más prolongado sobre la identidad de Elijah y su itinerario de búsqueda de David. De hecho, el sigilo se rompe al final del film y solo para David y el espectador, a quien Shyamalan regala una marcada enunciación, como la final de *El sexto sentido*, en la que los flashbacks y alteraciones del orden, duración y frecuencia del tiempo evidencian aún más los mecanismos narrativos y declarativos y la función demiúrgica del director.

En *La joven del agua* destaca un juego de dar por buena una información y corregirla secuencias después para provocar un giro



importante, y casi climático, en la historia: los roles que los vecinos tenían asignados en la fábula de Story.

Más deliberado, por inconcluso, es el intento de confundir al espectador en *El incidente*, la película de Shyamalan menos cerrada en el orden de la causalidad. En ella, el trabajo de inferencia y construcción del saber del espectador se puede prolongar indefinidamente.

*Señales* esconde una edificación del saber muy peculiar, puesto que al espectador se le dan datos explícitos sobre la invasión de extraterrestres y sobre el pasado de Graham. No parece que haya muchas cosas ocultas; simplemente se dosifican las informaciones de forma secuencial y concatenada. Lo brillante del film, en apariencia plano para muchos espectadores y críticos, es la tarea de conexión entre una rama de datos y la otra para que el narratorio elabore el sentido final de la trama conjunta; para que sepa interpretar junto a Graham los signos externos (que vienen del cielo) con los internos (que vienen de su espíritu atormentado).

En lo que respecta a las producciones televisivas, ese confundir al espectador con silencios y retenciones es algo sistemático: en especial, en *Perdidos*, donde Abrams y Lindelof efectúan unas constantes subidas y bajadas de telón que afectan a la reconstrucción de la trama en la mente del espectador; le confunden y permiten esa dilatación dramática inherente a la serialidad televisiva.

En el caso de *Fringe*, también de Abrams, la estructura silente y retenida se construye más como una caja de muñecas rusas o un

conjunto de cerezas. Hay equívocos y máscaras pero con el fin de que de, a través un personaje o microconflicto, los guionistas sean capaces sacar el triple de personajes y conflictos quizá varios capítulos después o en la siguiente temporada.

Más trágico y pudoroso es el silencio en *The leftovers*. El narrador-enunciador se desliza, ausente físicamente, por los relatos muy consciente de la gravedad de lo narrado. Desaparece el cierto tono lúdico de las dos producciones de Abrams, y aquí Lindelof trabaja de puntillas cuando esconde o revela lo preciso.

Finalmente, lo que une a *Les Revenants* y *Resurrection*, respecto al silencio de autor, es que ambas vehiculan ese ocultamiento o ambigüedad expresiva para retar al espectador en su interpretación de la trama. Se esconden hechos cuando suceden en el presente, para explicarlos en el futuro a modo de flashbacks y ofrecer, así, al espectador un pequeño tobogán emocional. También se filma algunos personajes de modo confuso para la percepción de ese mismo espectador, con la intención de despistarle en su hermenéutica y, quizá, ofrecerle otra nueva con la que repensar la ficción.

En la elaboración de la trama fantástica -con la mirada puesta en la mirada del espectador- ya se han visto conceptos como el de extrañamiento y ambigüedad. En los dos casos, junto a otras estrategias, se busca la agitación perceptiva, que a veces contagia también a los personajes de la diégesis pero que se dirige, fundamentalmente, a su receptor.

La apología que Gombrich hace de la ambigüedad (que se apuntó en el anterior epígrafe, además conectada con lo inefable) tiene una razón de ser desde el punto de vista cognitivo y sensorial. Y es que la mera razón, de secuencia lineal, no puede comprender lo múltiple y ambiguo. Por eso, esa incertidumbre en la respuesta ante lo equívoco clama la participación conjunta de lo perceptivo y lo emocional<sup>204</sup>. En relación con esta cuestión, dentro del modo fantástico se han dado dos tradiciones o formalizaciones que se encadenan con los efectos buscados en el espectador.

En la aproximación a esta distinción se han tenido en cuenta los trabajos de Roger Caillois, Jean-Louis Leutrat y Gonzalo de Lucas. Caillois<sup>205</sup> parte del mismo hecho del fantástico radicado en el modo de abordar un tema. También distingue dos maneras de abordar el argumento, algo que veremos se repite en Leutrat y Gonzalo de Lucas: el fantástico institucional (voluntarioso y declarado, compuesto de temas, motivos y normas, como la manera de hacer ver que se trata de un sueño) y el fantástico más personal (lo elíptico, lo no mostrado).

Por su parte, Leutrat<sup>206</sup> contrapone el “sutil” sin “manifestación sobrenatural” que hace de lo “ordinario” una “aparición” al del “monstruo” visible, en un paralelismo con el personal frente al institucional de Caillois. Gonzalo de Lucas<sup>207</sup> habla respectivamente del fantástico de las cosas naturales (sin trucajes) y del visionario (con

---

<sup>204</sup> GOMBRICH, *El sentido del orden*, *op. cit.*, pág. 256.

<sup>205</sup> CAILLOIS, *op. cit.*, pág. 77.

<sup>206</sup> TOMI, Marianne. Prólogo a Walter De La Mare, *Du fond de l'abime*, Ombres, 1989, p. II-IV. Citado en LEUTRAT, *op. cit.*, pág. 109.

<sup>207</sup> DE LUCAS, *op. cit.*, págs. 20-22.

efectos ópticos). Mientras Italo Calvino<sup>208</sup> los define como fantástico mental (abstracto, cotidiano o psicológico) y también fantástico visionario.

Aunque esta distinción ofrece diversas características, en este apartado solo se abordará lo más vinculado a la percepción del espectador. Por un lado, el denominado visionario o institucional da muestras de exponer y buscar la emoción directamente en su representación. Por otro, el fantástico personal o mental pretende hacer sentir, es decir, trabajar -como decía el citado Henry James- a partir de los efectos.

En este ámbito, y como se analizará más adelante, el sistema de convenciones es fundamental. Estas generan unas expectativas en el receptor y permiten que autor, texto y e intérprete quedan ligados en esa dinámica wittgensteniana y schilleriana, pues comparten contexto, referencias, horizontes y el mismo impulso de juego. Con todo ello, el narratorio empieza un trabajo de ensayo (hipótesis) – error o acierto (desenlace) que va sumando conocimiento y experiencia a base de los encuentros con más textos y autores.

En las obras de Shyamalan y las series del corpus se produce una sugerente introducción de ese “hacer sentir” más que solo “representar” en directo lo sublime. El ejercicio del fuera de campo visual y las anteriormente citadas retenciones de información y silencios del narrador configuran una interacción entre los dos tipos de fantásticos, que provocan un acercamiento a lo inefable más próximo al denominado mental o abstracto.

---

<sup>208</sup> CALVINO, *op. cit.*, págs. 14-16.

Finalmente, para acabar de cerrar la cuestión de los efectos sobre el narratario, conviene enfrentarle de nuevo a lo que significa esa experiencia de lo sublime que sacude las facultades receptoras y el entendimiento. Ya se observó que el sentimiento de temor puede transformarse en agrado al permitir la experiencia de la trascendencia en el sujeto. Esta experiencia de superar la inmanencia de lo sensible otorga un estatus particular al espectador, que vicariamente ha sufrido y superado los límites de su materialidad y ha comprobado el ignoto recorrido de su espiritualidad.

Por eso, resulta ilustrativo contemplar un poco más esta coyuntura que afecta no solo al espectador, sino también a los protagonistas de las producciones analizadas. Friedrich Schiller desgrana en *Lo sublime*<sup>209</sup> las tres fases de ese sentimiento en la subjetividad; unas tres fases que encontrarán correspondencia en la ficción:

- 1) Un objeto de la naturaleza considerado como poder: se percibe ese poder físico que nos sobrepasa por sus dimensiones físicas y/o epistemológicas.
- 2) Su relación con nuestra capacidad física de hacerle frente: se siente la debilidad física objetiva de nuestro ser sensible.
- 3) El vínculo con la persona como realidad moral: la superioridad característica de nuestro ser moral que es capaz de sobreponerse y fortalecerse ante lo incommensurable.

---

<sup>209</sup> SCHILLER. *Lo sublime, op. cit.*, pág. 88.

Tras muchos intentos, Josh se siente abrumado ante su tarea de encontrar la divinidad. Finalmente, lo consigue en un momento final que, como sucederá en las demás producciones, coincide con el clímax resolutivo y con la catarsis y epifanía para el protagonista y para el espectador. Las mismas fases de temor y desazón viven personajes como Cole, Malcolm, David, Graham, Cleveland, Elliot y en las series Jack, Kevin y los protagonistas de *Fringe*, *Resurrection* y *Les Revenants*. En *El bosque*, se da una experiencia doble acerca de las fases de lo sublime. Por un lado, se dramatiza la vuelta hacia atrás ante el temor (protagonizada por los “mayores”), que supone una especie de experiencia subversiva respecto a lo sublime. Y por otro, la mirada hacia delante de los jóvenes, en lugar de esconder sus recursos morales en cofres, actúan, aún en su ignorancia parcial, con fortaleza y capacidad de sobreponerse. De cara al espectador, esta película ofrece una recepción y lectura más compleja desde la hermenéutica y desde la comprensión del régimen de creencias, precisamente por dividir y doblar en dos formas la experimentación de la sublimidad.

Con este repaso a algunos de los lazos que la narración fantástica mantiene con el espectador, y en concreto las narraciones analizadas con sus potenciales espectadores, se puede dar un paso más para ir definiendo y concretando la hipotética renovación que Shyamalan, Abrams, Lindelof, Gobert y Zelman operan, con las producciones del corpus, en la ficción contemporánea.



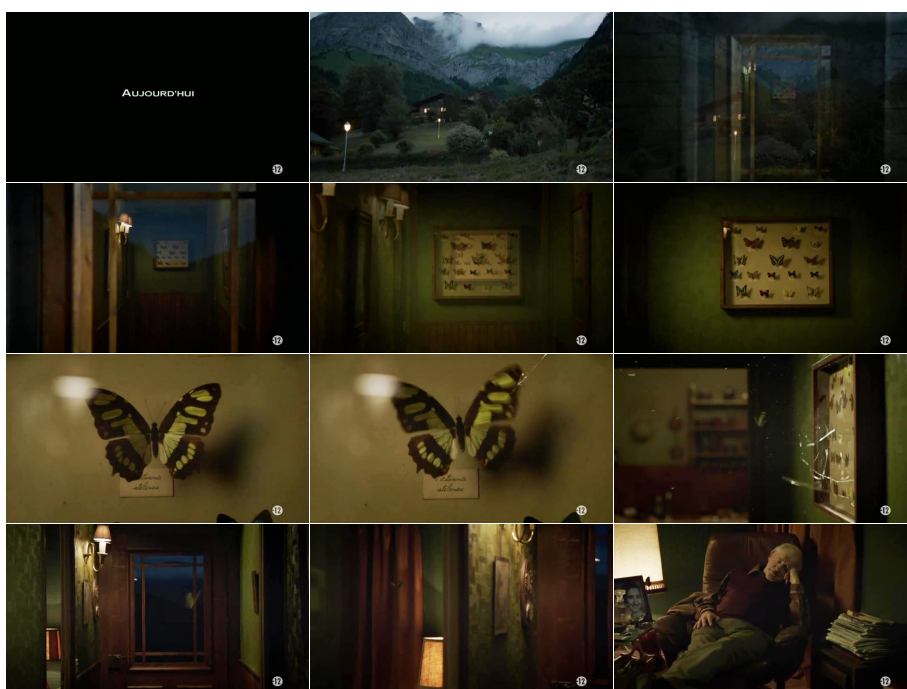




### 3. FIGURA DE FIGURACIONES

A un accidente de autocar escolar, en plena curva en una carretera de montaña y del que queda en fuera de campo la causa, sigue la imagen resumen, una imagen dialéctica, de la serie *Les Revenants* en su primer capítulo (“Camille”). Precedida por el deíctico en negro “Hoy”, la secuencia empieza con un travelling in hacia una casa en medio del campo, ya oscurecido. Por transición, el travelling se adentra en el pasillo de ese hogar, al fondo del cual se vislumbra un marco de cristal que muestra varias mariposas disecadas. En sucesivas transiciones en fundido, acompañadas de una banda sonora en órgano, llegamos a una de ellas (una Victorina Stelenes), mientras la percusión entra en la música. Abate las alas, se rompe el cristal y la mariposa sale volando hacia la sala de estar.





La serie de Fabrice Gobert ofrece un magistral arranque que resume el leitmotiv de toda la producción: la vuelta a la vida de los seres que estaban muertos. Pero, se trata de una vuelta que marca también la concepción y percepción que se tenía del tiempo. El duelo y el dolor, aunque activos, se habían atenuado y algunos de los familiares y amigos empezaban a mirar al futuro. El retorno de los que no podían agitar las alas permitirá descubrir algunas verdades, en breves atisbos. Algo similar expresa Didi-Huberman, precisamente, en su análisis de la imagen como mariposa:

Si realmente quieres verle las alas a una mariposa primero tienes que matarla y luego ponerla en una vitrina. Una vez muerta, y solo entonces, puedes contemplarla tranquilamente. Pero si quieres conservar la vida, que al fin y al cabo es lo más interesante, solo verás las alas fugazmente, muy poco tiempo, un abrir y cerrar de ojos. Eso es la imagen. La imagen es una mariposa. Una

imagen es algo que vive y que solo nos muestra su capacidad de verdad en un destello.<sup>210</sup>

Esa imagen -la mariposa de los alpes franceses, la mariposa en general y la metáfora en particular- es la imagen síntesis, que impregna las narraciones e impregna la memoria. Y con suerte, impregna una tradición, las tradiciones. En este sentido, el papel de la metáfora en la antropología, la epistemología y el mundo como texto será un vehículo para adentrarnos en la singularidad de las narraciones estudiadas.

El proceso de nacimiento de las metáforas es simultáneamente complejo y simple, e integrado en la estructura humana. Los sentidos internos, fundamentales para toda persona y en especial para el artista, aúnan sensaciones y crean imágenes que la misma imaginación se encarga de archivar; mientras, es capaz de generar nuevas (imágenes) no percibidas, gracias a la caótica interacción de las demás. A la vez, la memoria, una subjetivización del tiempo, construye nuestra individualidad, pues el orden en que nos suceden las cosas es determinante. Y en esa cuestión, la estimativa o capacidad de valorar lo que llega por los sentidos internos y las sensaciones ejerce una enorme influencia, pues deviene en lo que se llama sensibilidad<sup>211</sup>. A partir de esta imaginación-sensible, y con el claro recurso al entendimiento (su mundo interior), el creador busca, forja y encuentra en el lenguaje la fórmula o la expresión que sintetice esa experiencia, ese sentimiento, esa realidad que necesita transferir y modelar.

---

<sup>210</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. “Un conocimiento por el montaje”. Entrevista de Pedro G. Romero. *Revista Minerva*, IV Época nº 5 (2007). Revista del Círculo de Bellas Artes. Pág. 17. <http://www.revistaminerva.com/index.php?id=9>.

<sup>211</sup> YEPES, Ricardo, ARANGUREN, Javier. *Fundamentos de antropología: un ideal de la excelencia humana*. Pamplona: EUNSA, 2003. Págs. 37-40.

En el sentido aristotélico, la metáfora es la capacidad de *poner ante los ojos*<sup>212</sup> y hacer ver como similar aquello que, en apariencia, no lo es<sup>213</sup>. Compagina y armoniza dominios distintos en su origen y destino: una persona muerta y físicamente enterrada bajo tierra y un insecto disecado y colocado en una pared. De hecho, en este ejemplo es palpable que la metáfora en el cine, por su naturaleza, se basa en una dinámica entre el objeto y la forma en que se filma.

Que el lenguaje es convencional y que gracias a esa característica podemos comunicarnos es una evidencia. En ese terreno irrumpe la metáfora para alterar las categorías que ordenan nuestra interpretación de los textos. La paradoja es que, mientras las codificaciones en el lenguaje posibilitan la transmisión de experiencias y su comprensión, cuando en ellas irrumpe algo nuevo o distinto también esas comunicaciones se hacen más atractivas, sugerentes y cargadas no solo de denotación sino de connotación; un hecho que enriquece el mismo código, el medio, a su autor y a su receptor.

Esa nueva llegada aparece alterando las coordenadas de mediación del receptor. Acostumbrado a ver el mundo y los textos bajo un prisma interpretativo determinado, se encuentra no solo con una mera transferencia del significado de un objeto a otro (emplear las

---

<sup>212</sup> ARISTÓTELES, *op cit.*, pág. 273 (1410b, 30-35). “También lo tiene el uso de los nombres si contienen una metáfora, a condición de que no sea ni rebuscada, porque sería difícil de comprender, ni banal, porque entonces no produce ningún efecto. De igual modo que si las palabras ponen el asunto ante los ojos, pues el oyente debe ver las cosas en su desarrollo y no como si estuvieran en trance de ocurrir”.

<sup>213</sup> *Ibid.*, pág. 280 (1412a, 10-15). “Deben construirse las metáforas, como antes se dijo, de cosas apropiadas, pero no evidentes, igual que ocurre en la filosofía, donde advertir la similitud incluso en cosas que difieren considerablemente es propio de una mente aguda”.

propiedades de uno para representar otro) sino con una nueva relación en el mundo y en el texto. Donde antes se veía una mariposa en perfecta conservación y en un estatismo sin vida, ahora esa imagen se relaciona con la muerte como trance latente a la espera de una curiosa e inesperada resurrección.

A esta realidad nueva, consecuencia de una desviación respecto del significado habitual, es a lo que Paul Ricoeur denominaba metáfora viva, capaz de ir más allá<sup>214</sup> y de implicar un cambio en la actividad hermenéutica. Esta figura no se queda solo en la inmanencia del enunciado, pues pretende un saber que sea verdadero y que conecte con su referencia extralingüística. En la nueva pertinencia semántica, fruto de una síntesis de lo diverso (cadáver humano – mariposa disecada), también se da un paso adelante en la capacidad interpretativa y en la distancia entre el texto y el lector. Cada imagen enseña a leer más imágenes: la imagen. Se trata de un camino de adquisición de competencias en el que, entre otros muchos, se pueden descubrir dos procesos.

Por un lado, uno previo a la formulación de metáforas: su nacimiento en el impulso de juego y su despliegue en un gesto lúdico. Y por otro, otro simultáneo a su disposición en la enunciación: su conexión con la puesta en trama y el tiempo. Ambos aspectos, interrelacionados, revelan que la metáfora está sujeta a diversas contingencias que marcarán sus transformaciones a través de lo que denominamos tradición; un concepto que, de paso, abrirá las puertas a intentar

---

<sup>214</sup> *Ibid.*, pág 400.

descubrir las anacronías y síntomas que estas ficciones del corpus llevan a sus espaldas.

El impulso de juego, un concepto que nace en la teoría estética de Schiller, supone la interacción y armonización del impulso sensible y el impulso formal en el hombre. Básicamente, el impulso de juego permite al hombre crear belleza, en un acto conciliador de lo heterogéneo que puede compararse con la metáfora. De hecho, la metáfora es fruto de ese impulso lúdico que, según el filósofo alemán se caracteriza por: “suprimir el tiempo en el tiempo”, “conciliar el devenir con el ser absoluto, la variación con la identidad” y *la tendencia con la libertad*<sup>215</sup>, otorgando finalmente una “Forma viva”<sup>216</sup>. Todos estos rasgos laten en el acto de creación de esta figura de figuraciones que es la metáfora. A ese hecho, Wittgenstein incorpora, en sus *juegos del lenguaje*, un par de ideas que amplían el concepto de Schiller hacia el campo de la tradición y comunidad interpretativa. El filósofo austríaco-británico, además de aludir a esos juegos como la capacidad para asignar los atributos de un dominio a otro para que se produzca una evocación<sup>217</sup>, habla de que ahí se realiza una interpretación del objeto<sup>218</sup> (lo que enlazará con la idea de relectura de Ricoeur). Pero sobretodo, concibe esos juegos como unos usos compartidos por la comunidad social y tan vivos como ella.

---

<sup>215</sup> SCHILLER, *Kallias; Cartas sobre la educación estética del hombre*, op. cit., págs. 223-229.

<sup>216</sup> *Ibid.*, pág. 231.

<sup>217</sup> WITTGENSTEIN, *Investigaciones filosóficas*, op. cit., [VI] págs. 116-117.

<sup>218</sup> *Ibid.*, [XI] págs. 122-145.

El hombre que hace metáforas es el *homo ludens*<sup>219</sup>. Su creación se recrea, justamente, en la acción, en el proceso. El repliegue jakobsoniano del mensaje sobre sí mismo, que se comentó al hablar de la función y razón poética, se presenta como un juego de simulación: pretender que algo sea/parezca/evoque otro algo.

Desde esta perspectiva, las películas de Shyamalan y las series estudiadas vehiculan múltiples asociaciones de semejanza, analogías veladas y complicidades entre estratos, en lo exterior, casi antagónicos, que hacen aún más lúdico el trabajo hermenéutico del espectador. Las extrañas desviaciones y los extraños lazos consiguen resultados tan surrealistas como plausibles narrativamente en los mundos paralelos de *Fringe*. En esta serie, Abrams se permite duplicar a sus personajes, espacio y cronología, duplicando con ello el criterio referencial y el pragmático. Es un juego doble que hace del espectador una mezcla de Quijote y Sancho, pues cuando cree que ha diferenciado los límites diegéticos, se encuentra encerrado en un nuevo universo, con un efecto algo especular.

Para enlazar lo lúdico con el aspecto de la puesta en trama y en el tiempo, es reveladora la teoría del *tiempo lleno* o *propio* frente al *tiempo para algo* de Hans-Georg Gadamer. En realidad, se trata de la misma dialéctica entre el *homo ludens* y el *homo faber*. El *tiempo lleno*

---

<sup>219</sup> Se parte del concepto de *homo ludens* instaurado por Johan Huizinga. (*Homo ludens*. Madrid: Alianza, 1972); un concepto que E. Gombrich, que atendió presencialmente a la conferencia de Huizinga sobre esta cuestión en febrero de 1937 en el Instituto Warburg, desarrolla y también matiza a lo largo de su obra. Esos matices se incluyen en *El sentido del orden*, *op. cit.*, págs. 166-167.

es el de la *obra de arte y de la fiesta*<sup>220</sup>. La conciencia de que la figura retórica-poética tiene un tiempo es algo que Paul Ricoeur abre en abanico a lo largo de su obra.

La metáfora, que Aristóteles sitúa tanto en la retórica (arte de la persuasión) como en la poética (arte de representar las acciones humanas), aparece, está y se expresa en la trama o *mythos*, en la mimesis. Es decir, esta figura es el recurso que el poeta *emplea para decir la verdad mediante la fábula*<sup>221</sup> - el mito. Ambas, metáfora y trama, son síntesis de lo múltiple y dispar y efectúan en su necesario despliegue temporal una redescrición e interpretación de la realidad, que se incorpora al imaginario colectivo, a los juegos del lenguaje y a la diacronía de la tradición como tradicionalidad.

Por eso, el estudio de las series y películas propuestas en el corpus de esta tesis, observadas desde este prisma, puede ayudar a vislumbrar si existe un territorio común y si ese territorio se encuentra en una nueva manera de figurar lo sublime. Se trata de observar qué juegos del lenguaje, horizontes y convenciones participan en su formulación retórica y poética. De este modo, si tras ellos se impone la irrupción de un nuevo dominio de significación, habrá que detectar en qué sentido supone una originalidad y de qué modo se reviste para llegar al espectador con un efecto de connotación.

---

<sup>220</sup> GADAMER, Hans Georg. *La actualidad de lo bello: el arte como juego, símbolo y fiesta*. Barcelona: Paidós, 1991. Págs. 103-110. “Todo el mundo sabe que, cuando hay fiesta, ese momento, ese rato, están llenos de ella. (...) Pues bien, me parece que es también característico de la fiesta que por su propia cualidad de tal ofrece tiempo, lo detiene, nos invita a demorarnos. (...) El tránsito desde semejantes experiencias de tiempo de la vida vivida a la obra de arte es sencillo. (...) En este sentido, una obra de arte es, de hecho, semejante a un organismo vivo: una unidad estructurada en sí misma. Pero eso quiere decir: también tiene su tiempo propio”.

<sup>221</sup> RICOEUR, *La metáfora viva*, op. cit., pág. 20.



“¿En qué instante la convención se transforma en tópico? ¿En qué instante el componente pasa a ser ingrediente? En el instante en que se vacía de significación”, nos dirá Gérard Lenne<sup>222</sup>. Por eso, en este capítulo se analizará el concepto de tradición y su relación con la metáfora y la significación, para después rebuscar en los relatos de Shyamalan, Abrams, Lindelof, Gobert y Zelman qué tradiciones les amparan y han marcado. Solo así, en los correlatos de la imagen, se pueden encontrar, después, sus destellos propios.

### **3.1. Metáfora y tradición**

Jacob está jugando en el jardín, cuando ve cómo cae un pájaro de un árbol. Está muerto. En otra escena del mismo capítulo<sup>223</sup>, introduce al animal en una caja de cartón para enterrarlo. Pasadas otras secuencias, Jacob lo desentierra con la esperanza de que el animal haya vuelto a la vida, pero no es así. En un último intento, al cabo de un rato, con la caja de nuevo sobre el jardín, vuelve a acomodar al pájaro entre papeles, cuando es interrumpido por su madre.

---

<sup>222</sup> LENNE, Gérard. *El cine fantástico y sus mitologías*. Barcelona: Anagrama, 1974. Págs. 162-163.

<sup>223</sup> *Resurrection*: “Echoes”. Temporada 2, capítulo 2.



Jacob lleva poco tiempo entre los vivos tras unas décadas muerto. Sin embargo, la mente y los sentidos flexibilizados por su juventud ya le han permitido incorporar el nuevo paradigma. Antes los muertos eran enterrados y jamás se les volvía a ver. Ahora, esto ha cambiado. Algunos retornan con el cuerpo intacto al momento de su deceso. Por eso, Jacob “pretende” lo mismo. Por eso, Jacob imita y lleva a cabo esa misma retórica funeraria que ahora parece devolver la vida a los humanos.

Wittgenstein decía que la tradición no se aprende “no es un hilo que alguien puede tomar como le guste; al igual que es imposible escoger los propios antepasados”<sup>224</sup>. La tradición se transmite y su transmisión se da en el tiempo, con los usos que se despliegan en él. Pero al mismo

---

<sup>224</sup> WITTGENSTEIN, Ludwig. *Aforismos, cultura y valor*. Madrid: Espasa-Calpe, cop. 1995. Pág. 437.

tiempo se observa que, mientras la *tradicionalidad*<sup>225</sup> permanece como fenómeno, las tradiciones cambian.

La dialéctica innovación-sedimentación, tradición-desviación, que forma parte de la metáfora y en general de la expresión poética, es donde se redescubre la realidad parcialmente cambiante de la tradición. Por un lado, la historia de la narrativa es irregular en lo sujeto a la libertad humana y los efectos inesperados que condicionan desde lo político, biológico, filosófico y social. Por otro lado, y a la vez, se desarrolla con la regularidad de este movimiento: de acostumbramiento a modelos o paradigmas narrativos que acaban cambiando y evolucionando por el desgaste de su fórmula (en relación a la recepción que el espectador lleva a cabo) se pasa, con más o menos violencia, a la innovación creativa (propia de la metáfora) que crea escuela y renueva el modelo y referencia externa y el sentido interno de sus figuras retóricas.

En esta subtrama de *Resurrection* se entrevén los diversos factores que influyen en el reposo de una tradición, sus mecanismos de permanencia y cambio, y su vínculo con el sentido y la propia estructura humana.

Por un lado, están las disposiciones biológicas y psicológicas de la persona. Ya se comentó en el primer capítulo ese *qué* y ese *dónde*, el mapa cognoscitivo, imprescindible para sobrevivir. Pero también se precisa de la convención lingüística para entenderse y comunicar: el marco de referencia común que el código y el medio proporcionan al

---

<sup>225</sup> Se aplica el sentido propuesto por RICOEUR, *Tiempo y narración, op. cit.*, pág. 969.

ser humano. Por eso, la codificación de los acontecimientos es un proceso natural que posibilita *hacer familiar lo no-familiar*<sup>226</sup>. Y en lo familiar, el ser humano se encuentra cómodo. Evita la sorpresa y busca la tranquilidad.

Y los ámbitos en los que esa comodidad (como permanencia de fórmulas) es más intensa son aquellos más ritualizados, como el arte y el juego, las ceremonias formales de tipo social y los ritos mágicos, pues la *fuerza del hábito* crea resistencia al *cambio*<sup>227</sup>.

La fuerza e inherencia de estos hábitos sociales en el ser humano capacita a un niño de ocho años para integrarlos rápidamente en su cotidianidad. De hecho, Jacob ha integrado en sus juegos (entorno de ritos) un ceremonial (social) vinculado con lo trascendente (rito mágico). Y lo ha integrado incluyendo en él una desviación. La fórmula tradicional fúnebre es sepultar el cadáver, acompañada de unas u otras liturgias. En estas secuencias se ha producido ya la desviación en la continuidad. La convención para Jacob ha mutado. Se conserva el *campo de gravedad*<sup>228</sup> (la inevitable permanencia de ciertos rasgos pasados) y se incorpora un elemento inédito, determinado por un cambio en la fenomenología de la vida y la muerte: la exhumación para comprobar la resurrección.

En ese proceso de renovación, se observa el importante papel que el tiempo tiene en la metáfora, en la expresión, en la fórmula o convención. En ese punto de cambio, convergen la huella del pasado

---

<sup>226</sup> *Ibid.*, págs. 280-281.

<sup>227</sup> LORDA, *op. cit.*, epígrafe 5.3.4., 5.3.5. y 5.3.6.

<sup>228</sup> *Ibid.*, epígrafe 5.4.5. y 5.4.8.

con el horizonte de expectativas (una mirada hacia el futuro) en el presente. Esos tres momentos se hacen presentes en la experiencia de Jacob en el capítulo mencionado.

Además de la cronología, la semántica es clave en la tradicionalidad. Cuando la convención se gasta y pierde fuerza en su referencialidad, pierde también su eficacia expresiva y comunicativa. El abuso de las fórmulas, la lexicalización de la misma metáfora o la penetración de un nuevo valor expresivo en el medio y en el código impelen al autor a adaptar y recrear los modos con los que decir y hacerse entender al mismo tiempo.

En este sentido de habilidad para manejar los tiempos, Michele Cometa adapta el concepto de *bricolador* empleado por Lévi-Strauss al estudioso de las culturas. Pero esa idea, tal y como la expresa, es aplicable a los autores en las obras que estamos analizando: “un artista de lo concreto que sabe identificar en el «pasado» de forma retrospectiva, los elementos que utilizará en el futuro”<sup>229</sup>.

En el caso de las producciones de M. Night Shyamalan, J.J. Abrams, Damon Lindelof, Fabrice Gobert y Aaron Zelman es pertinente observar que hay un conjunto de *topoi* que les unen entre ellos y a ciertas tradiciones (que se irán esbozando); lo que permite un particular entendimiento con el público. Se trata de un entendimiento particular porque sus obras, como el juego de Jacob, experimentan alguna

---

<sup>229</sup> COMETA, Michele. “Empezar por el medio”. *La Torre del Virrey: revista de estudios culturales*, 0 (2006): 5-16. Pág. 12.

ruptura, un *acento*<sup>230</sup>, que revierte en innovaciones no siempre bienvenidas o aprobadas por el espectador.

En este punto parece que esta exposición retorna a los cauces del extrañamiento. Puede que sea así. Pero sobre todo, se puede decir que del mismo modo que cuando una *intervención* (trágica como la muerte o feliz como la vida de un ser querido) nos *arranca de las apariencias* y altera las correspondencias semánticas, de igual modo sucede en la obra de arte que se expresa por caminos desvinculados de la *mediación* o *interpretación* esperada y habitual<sup>231</sup>. Suscita una cierta llamada a la aventura y al compromiso, a un nuevo pacto de lectura y a una hermenéutica más paciente y elaborada. Además, este proceso, en el campo argumental de las producciones de esta tesis, provocará el arrebató del espectador de su realidad mediada para conducirlo al encuentro con lo sublime.

No obstante, todo lo que supone novedad aportada por estos autores se abordará en el capítulo cuatro. Ahora se analizan cuatro tradiciones culturales, algunas interrelacionadas entre sí (pues ya se ha visto que no hay estudio vivo sino es en la continuidad), como hipotéticas influencias en la composición de la primera filmografía de Shyamalan y las series ya mencionadas: *Perdidos*, *Fringe*, *The leftovers*, *Les Revenants* y *Resurrection*.

---

<sup>230</sup> GOMBRICH, Ernst Hans. *Los usos de las imágenes: estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. Barcelona: Debate, 2003. Pág. 111.

<sup>231</sup> CIRIA, Alberto. "La obra de arte como lugar de un umbral: Tarkovski y Cranach". *Thémata. Revista de filosofía*, 37 (2010): 183-202. Pág. 191.

### 3.2. Recapitulación judeo-cristiana

En el conjunto de las obras del corpus se respira una influencia de la tradición judeo-cristiana, donde resalta un gusto por la recreación de apocalipsis de resonancias bíblicas, en las que todo se precipita en lo narrativo y semántico hacia un final que busca el sentido y la redención.

Las series y largometrajes trabajan argumentos dispares en muchos aspectos pero similares en tantos otros, que son los que en esta tesis se están analizando. Modelizados como relatos fantásticos, poco a poco, esta investigación se va acercando a su idiosincrasia. Atravesadas por la muerte y la confrontación con lo sublime, en una estructura de tiempo y espacios apocalípticos, estas ficciones reproducen lo que Gombrich sostenía sobre las fuentes de la metáfora: la *religión* y la *mitología* eran especialmente versátiles para generar figuraciones de las cosas *más intangibles* y sublimes<sup>232</sup>.

La presencia de referencias argumentales, analogías con personajes, comparaciones con estructuras narrativas o metaforización de creencias son algunos aspectos que surgen en las diégesis y su organización.

Paradójicamente, esta presencia de lo sagrado, de manera directa o velada, en los relatos, convive con un cambio en la vivencia social de lo sacro. Se trata de una crisis que arranca en el racionalismo cartesiano y que ha destronado a la cosmovisión cristiana como sentido único compartido, como inspiradora de la ética política y como referente en la

---

<sup>232</sup> GOMBRICH, Ernst Hans. *Tributos: versión cultural de nuestras tradiciones*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1991. Pág. 17.

cultura, tal y como se la había conocido desde los años posteriores al Edicto de Milán (313) hasta el Renacimiento. La Ilustración y su efecto en la privatización de las creencias y en la secularización de la vida pública, también marcadas por el determinismo y autonomía de Dios que inspiró la Reforma Protestante, dejaron un Occidente nostálgico de unidad y fragmentado ante los graves conflictos del siglo XX.

Esa nostalgia vivió dos atisbos de resurrección de lo sacro. Por un lado, el Romanticismo y, por otro, el Personalismo (preconizado por la Fenomenología). En el Romanticismo, se volvió la mirada a la Biblia como poema de referencia, a la Edad Media como escenario e incluso algunos autores como Novalis y Hölderlin intentaron armonizar un fuerte sentimiento religioso con la cultura clásica más refinada. Sin embargo, el ámbito mayoritariamente sentimental que reivindicaban no dejó una herencia en el pensamiento filosófico ni en las manifestaciones culturales que creara sinergias con una vuelta de la fe a su extensión anterior.

Un entorno más desértico es el que se encontró el siglo XX, al principio del cual se dieron grandes azotes, en forma de persecución y exterminio, a las dos religiones monoteístas -judaísmo y cristianismo- que configuran la base cultural de lo que hoy se considera Europa. En ese contexto y, a partir de los hallazgos de la Fenomenología, en Francia y Alemania de manera especial, se incoó el Personalismo, en el que diversos pensadores -cristianos y judíos- aplicaron una nueva mirada al hombre no desvinculada de su acción personal y social: Emmanuel Mounier, Gabriel Marcel, Dietrich von Hildebrand, Edith Stein o Martin Buber han dejado un legado muy plural en



perspectivas y rico en aportaciones. No obstante, aunque esta tradición pervive en un ámbito intelectual, no ha logrado los frutos que buscaba en terrenos como el arte o la política.

Con esta historia reciente a las espaldas, resulta interesante averiguar en qué estratos pervive esta tradición en la configuración de las ficciones de Shyamalan y de los demás autores.

En primer término, y por retomar la referencia al libro sagrado, la Biblia constituye un paradigma como estructura hacia el sentido en el final. Incluso en los relatos de trayecto más circular o cíclico (y más conectados como se verá con la tragedia) se manifiesta la voluntad de *recapitulación de las cosas* que se lee en un pasaje paulino: “Nos dio a conocer el misterio de su voluntad, según el benévolo designio que se había propuesto realizar mediante él y llevarlo a cabo en la plenitud de los tiempos: recapitular en Cristo todas las cosas, las de los cielos y las de la tierra.”<sup>233</sup>

Pero lo apocalíptico también está integrado en lo argumental, a través de conflictos que siembran un caos de grandes dimensiones físicas y espirituales. Además, en estas diégesis también se introducen realidades claves en dicha tradición como el pecado y la culpa, la necesidad de redención y la esperanza, el perdón y la llamada o misión personal.

*Los primeros amigos* ofrece una sencilla estructura lineal, precisamente basada en una trinidad: los meses de septiembre, diciembre y mayo. Durante ese periodo, el joven protagonista siente una llamada a lo

---

<sup>233</sup> Ef. 1, 9-10 (Biblia de Jerusalén).

divino, motivada por el duelo. Busca pruebas y signos, localiza algunos e incluso dialoga con ellos, pero es incapaz de interpretar. Josh precisa de una revelación final directa, casi mosaica, que le posibilite creer como el centurión al pie de la cruz<sup>234</sup>.

La filmografía de Shyamalan ofrece dos producciones que escenifican de manera más explícita el apocalipsis colectivo. Si en todas ellas, como en las cinco series televisivas, el clima es de un mundo y un orden interferidos a la espera de la restauración, en *Señales* y *El incidente* esto se hace evidente y colectivo. Del mismo modo que los afligidos por las plagas bíblicas buscaban detectar la culpa para paliarlas, así funcionan los protagonistas de ambas películas.

Esta actitud se reproduce, en una terrible paradoja, en las tres series más similares a este esquema: *The leftovers*, *Resurrection* y *Les Revenants*. Mientras la desaparición de seres queridos se vive como un mal e incluso un castigo en la serie de Lindelof, las dos producciones de los seres queridos que regresan acaban funcionando con el mismo parámetro; lo que se consideraría una bendición, se convierte, para no pocos, en una plaga maldita.

Graham se ha rebelado contra Dios tras la muerte de un ser querido. Él tenía una misión y, al contrario que Josh, con el luto la ha abandonado. Entre todos los personajes de Shyamalan, este encarna la figura del renegado y es, sin duda, el más angustiado de todos, el más kierkegaardiano. *Señales* intensifica el mensaje salvífico a partir de la

---

<sup>234</sup> Mc. 15, 39 (Biblia de Jerusalén): “El centurión, que estaba enfrente de él, al ver cómo había expirado, dijo: En verdad este hombre era Hijo de Dios.”

correcta lectura de los signos de los tiempos, que se muestran en forma de extraterrestres. La apertura a la redención y la superación del silencio de Dios y el rencor humano hacia Él se completan en un final que, a pesar de la circularidad del movimiento de cámara, es una mirada hacia el futuro con una asimilación armónica del doloroso pasado.

La puesta en escena de la catástrofe en *El incidente* amplía el cerco del espacio y los personajes. El fin de los tiempos en la diégesis no solo es inminente, sino que ha empezado a desplegarse. A pesar de la atomización del conflicto más íntimo en Alma y Elliot, la película atribuye la supuesta culpa a la humanidad, que busca su pecado en diversas hipótesis, que pasan por el mal uso de los recursos naturales, los del jardín del Edén. Sin embargo, a pesar de la plástica figuración del azote bíblico y la búsqueda de sentido, Shyamalan no clausura según el paradigma apocalíptico. Desde el punto de vista narrativo, su fin no es inminente sino inmanente, como definía Kermode, y por eso su cierre en un gesto cíclico suscita más inquietud que aquellos relatos de clausura y recapitulación.

*The leftovers* es el apocalipsis más desorientado de todos los relatos. Hay diversidad de posturas y creencias ante la desgracia. Predomina el sentimiento de culpa como camino para encontrar la causa. De hecho, ya antes del acontecimiento había personajes con una gran desazón, como Patti. El dolor se acentúa e incluso crecen las conductas autodestructivas. La misión pos 14-O que cree tener cada uno sus personajes es tan variada y son tan dispares entre sí que entran en colisión, provocando un nuevo apocalipsis, pero ya solo entre los

presentes y bajo la forma de un fuego quizá de efectos purificadores. Todas estas manifestaciones distan bastante de la direccionalidad redentora del pasaje bíblico, mientras mantiene el resto de constantes en una especie de anticlímax. Puede decirse que los protagonistas -a la espera de una revelación del *por qué* o *para qué* que no llegará según los creadores del argumento y la serie- experimentan un apocalipsis más *interior*<sup>235</sup> que cósmico.

A pesar de este predominio de la ausencia absoluta de esperanza, esta producción de Damon Lindelof abre la puerta a diversos momentos de alivio conectados con la capacidad de recomenzar y perdonarse. Por ejemplo, en el cierre de temporada con la aparición del bebé interracial y la nueva interacción en la familia Garvey. Pero llama la atención, en este sentido, y por su iconografía aún más cristiana, el entierro de Patti en el episodio 10 (“The prodigal son returns”). Allí, Garvey manchado de sangre y agitado por la angustia y una culpa incierta, es invitado a leer un pasaje bíblico por su amigo, el reverendo. Se trata de unos versos de Job 23, 8-17<sup>236</sup>, en los que el personaje-paradigma de la fe y

---

<sup>235</sup> Entrevista a Tom Perrotta, autor del libro en el que se basa la serie: “It’s about a psychological apocalypse, rather than a real-world nuclear holocaust or attack of the zombies. To me it’s about people grappling with a mystery that will not be resolved, and it’s how they create meaning in the face of that mystery” en PERROTTA, Tom. “The psychological apocalypse of *The Leftovers*”. Entrevista por Simon Houpt. *The Globe and Mail* (27 junio 2014). <http://www.theglobeandmail.com/arts/television/the-psychological-apocalypse-of-the-leftovers/article19375969/>

<sup>236</sup> Jb. 23, 8-17 (Biblia de Jerusalén): “Si voy hacia el oriente, no está allí; si al occidente, no le advierto. Cuando le busco al norte, no aparece, y tampoco le veo si vuelvo al mediodía. Pero él mis pasos todos sabe: ¡probado en el crisol, saldré oro puro! Mi pie se ha adherido a su paso, he guardado su ruta sin desvío; del mandato de sus labios no me aparto, he albergado en mi seno las palabras de su boca. Mas él decide, ¿quién le hará retractarse? Lo que su alma ha proyectado lleva a término. Así ejecutará mi sentencia, como tantas otras decisiones tuyas. Por eso estoy, ante él, horrorizado, y cuanto más lo pienso, más me espanta. Dios me ha enervado el corazón, Saddy me ha aterrorizado. Pues no he desaparecido en las tinieblas, pero él ha cubierto de oscuridad mi rostro.”

la esperanza ante la desgracia padece también el silencio de Dios. Ante las recriminaciones de los demás, Job es capaz de declarar que, a pesar de la oscuridad en la que está, se mantiene fiel al Todopoderoso. En la citada secuencia, ese asentimiento de lo divino, en medio de la *pathética* situación de Garvey, es toda una ceremonia de purificación y catarsis poco habitual en la serie. De hecho, ese fragmento culmina con el lavado de manos (manchadas de sangre) y vertido de agua desde la cabeza casi a modo bautismal y regenerativo.

Esta secuencia conecta bastante con otra *Perdidos* del capítulo 22 de la segunda temporada (“Three minutes”). Michael, que ha matado a dos de sus compañeras para poder recuperar a su hijo, está recogiendo la sangre del suelo con un paño blanco. Ha mentido y todos creen que ha sido uno de *Los Otros* el asesino. Entra en la estancia Mr. Eko, al que todos tienen por un sacerdote. Algo sobresaltado por el sentimiento de culpa que intenta disimular, Michael mantiene una conversación con Eko, mientras siguen empañando de sangre las telas blancas con las limpian. A través de una especie de anécdota-parábola, Eko, a modo de ministro, le habla del pecado, del mal, del sentimiento de culpa, del temor y la venganza.

Al mismo tiempo, *Perdidos* ofrece un esquema de dimensiones religiosas, con mucho eclecticismo e interacción de numerosos mitos y tradiciones, también filosóficas, pero con un predominio del paradigma judeo-cristiano y trágico. En el caso del primero, los vínculos con la *Divina comedia* también son factibles, así como la concepción de la isla como espacio de purificación de la culpa asociada a una misión personal. Esas comentadas miradas al abismo en las secuencias de

apertura y cierre de toda la serie y la visualización de ese traspaso definitivo en la arquitectura de una iglesia con simbología compartida hacen de la producción de Lindelof y Abrams un sintético repaso a la propia tradición, al modo y funcionalidad de los relieves en piedra románicos de la Edad Media.

Cuando se abordó la cuestión de la creencia en el epígrafe *Transeúntes y vacilaciones*, ya se valoró el uso diferente de la iconografía y liturgia religiosa entre *Resurrection* y *Les Revenants*. Ahora, podría añadirse que el apocalipsis de *Les Revenants* es un apocalipsis sin revelación, inmanente a la tierra, inmanente al agua de la presa. En ese pueblo, los habitantes viven con la culpa y no atinan a encontrar el perdón ni su lugar o la misión que les corresponde en el universo. Esos personajes sufren visiones y ensoñaciones, como tantos personajes bíblicos. Pero esa especie de espejismo que padecen conecta más con la organicidad (en el caso de las gemelas) o con la destrucción (en el caso de los que se acercan a Victor) que con un camino divino para transmitir mensajes personales. Por eso, aunque en el episodio final, en la pared del refugio, algunos habitantes han dejado escrita una frase del Apocalipsis -“y no habrá ya muerte, ni llanto, ni lamento, ni dolor”<sup>237</sup>-, la confusión entre existencias terrenas y ultraterrenas y su fenomenología, no deja espacio para una exégesis ajustada y confortadora.

Por otra parte, es verdad que los sueños-pesadilla-sonambulismo de Garvey en *The leftovers* tampoco son muy tranquilizadores. Sin embargo, traslucen un saber más conectado con la precipitación de los hechos hacia el final o la develación de algún micromisterio. Y sin

---

<sup>237</sup> Ap. 21, 4 (Biblia de Jerusalén).

duda, los sistemáticos delirios-realidad en la isla de Jack Shepard convierten a sus náufragos en unos “Josés” neotestamentarios necesitados de un “José” veterotestamentario que les ayude a acabar de interpretarlos.

Más claros son los sueños en *Resurrection*. Esta producción también se desarrolla con un esquema más diáfano en cuanto al valor de las visiones: la necesidad de redimirse sobre un hecho pasado que infligió dolor en los seres queridos y la espera de una epifanía final que dé sentido a esta resurrección de los muertos adelantada. De hecho, incluso se pintan las puertas de las casas donde viven retornados, en una clara reminiscencia del pasaje del Éxodo; hay una plaga de insectos; un bebé que se ha gestado entre los vivos y los muertos y puede ser un elegido; y también la declamación de un pasaje paulino por parte del reverendo, mientras él y Marty simulan la ceremonia fúnebre del anterior cuerpo sin vida del agente:

Por eso no desfallecemos; al contrario, aunque nuestro hombre exterior se vaya desmoronando, nuestro hombre interior se va renovando día a día. Porque la leve tribulación de un instante se convierte para nosotros, incomparablemente, en una gloria eterna y consistente, ya que nosotros no ponemos nuestros ojos en las cosas visibles, sino en las invisibles; pues las visibles son pasajeras, y en cambio las invisibles, eternas.<sup>238</sup>

Paralelo a este recitar, se muestran otras dos secuencias que conectan con esta concepción de lo material como algo pasajero, parte del viaje, pero no definitivo. Por un lado, los agentes del servicio secreto requisan los huesos humanos encontrados en el río y que eran importantes para

---

<sup>238</sup> 2 Cor. 4, 16-18 (Biblia de Jerusalén).

dar con algunas claves. Y por otro, vemos a uno de los ayudantes del sheriff, Carl, en el sótano de su casa, intentado deshacerse del cadáver de su hermano, un retornado a quien ha matado porque le hacía la vida imposible. La ironía de esta escena se completa con las dos frases en off casi concatenadas que la acompañan: primero se escucha al pastor Tom diciendo “la tribulación de un instante...” y luego la voz, también en off, del hermano de Carl desde el piso de arriba; momento en el que se intuye que ha vuelto por segunda vez a la vida. Castigo y culpa reaparecen en ese pasaje, como en otros tantos resurgen los recurrentes remordimientos de Marty por un caso previo al que le llevó a Arcadia.

Sin embargo, el mismo agente sufre otro tipo de visiones que comienzan tras su muerte, en las que se enfrenta a su propio acto de morir y que se relacionan bastante con las de Malcolm en *El sexto sentido*. Este primer gran éxito de Shyamalan ofrece un mundo en el que los personajes deben aprender a mediar con lo sagrado, a asumirlo y a asociarlo a su papel en el cosmos; sea el de los vivos o el de los muertos. Similar también a *Perdidos*, ambas ficciones conectan tímidamente con la iconografía de El Bosco, con unas geografías bíblicas pero de límites difusos. En la historia de Malcolm y Cole también hay pérdida y dolor y, curiosamente, ambos necesitan ser perdonados (por su mujer y su madre respectivamente) sin que haya existido culpa. La epifanía final confirma que la vocación personal es una puerta a la esperanza, que no impedirá el gesto trágico pero lo incorporará al sentido vital.

De modo análogo funciona *El Protegido*. Basado más en el esquema heroico, David no deja de ser un mesías en la reserva, necesitado de



varios apocalipsis (accidentes) con revelación para ser consciente de que esa pesadez y tristeza (vacío existencial) puede desaparecer y dar paso a la redención en “rescate por muchos”<sup>239</sup>.

*Fringe* es una serie que va ampliando el cerco de las dimensiones apocalípticas a medida que avanzan las diversas e irregulares temporadas. Su esquema bíblico se va ciñendo a la colisión de universos (cierto dualismo) y a la necesidad de un salvador. En el camino, al estilo Abrams, se tejen muchas subtramas con resonancias religiosas. No obstante, en la principal, con Walter a la cabeza, es donde se mantiene el pulso a la capacidad de perdón, a la culpa y la oportunidad de enmendar los errores pasados. De hecho, es así como se cierra la serie.

*La joven del agua*, en su modo prácticamente maravilloso, funciona muy bien como parábola. A pesar de su contextualización mitológica, la película de Shyamalan también se estructura hacia un apocalipsis final, con revelación y saber, en una pequeña comunidad de apartamentos. El guion atribuye misiones a cada uno de los vecinos que se entrelazan en un juego semiótico pero, en definitiva, sanador. En ese juego, también existe un tímido mesías que, en esa apertura social de su misión, quizá logre aliviar el dolor por la muerte de su mujer e hija.

Finalmente, la parábola más desacralizada es *El bosque*. Ya se explicó que la mentira que supone la ficción, desde varios frentes y niveles narrativos, complica su semejanza con otros parámetros. Es interesante

---

<sup>239</sup> 1 Tm. 2, 6 (Biblia de Jerusalén): “Porque uno solo es Dios, y uno solo también el mediador entre Dios y los hombres: Jesucristo hombre, que se entregó a sí mismo en redención por todos.”

que Shyamalan provoque esta paradoja precisamente en una comunidad que se carga de ritos y mandatos, pero todos inmanentes. De tintes puritanos, la vida organizada por los mayores se basa en crear una muralla externa, con fórmulas visibles, que creen que mantendrán alejados el mal y la culpa, mientras guardan en cofres el dolor. Todas las figuraciones son físicas, hasta la valla que rodea la extensión de terreno donde viven. No hay liturgia trascendente y quizá por eso no hay redención. Las nuevas generaciones pretenden asumir riesgos y encarnar vocaciones que traspasen lo convencional. Pero la película se cierra con una esperanza incoada que, seguramente, será ahogada por la ficción-mentira.

Después de este repaso a la cosmovisión judeo-cristiana en las obras citadas, es el momento de interactuar con otra de las tradiciones hipotéticamente presentes en ellas: la tragedia.

### **3.3. Tragedia existencial**

Esta idea de lo sublime como catalizador de la elevación de las potencias del alma humana, además de presente en las producciones analizadas, conecta claramente con la tradición clásico aristotélica vertida en la *Poética* y su teoría de la tragedia. Este vínculo, que manifiesta una vez más esa dialéctica entre tradición y renovación, también se muestra en los visibles rastros de tragedia existencial de las películas y series del corpus. En ellas se manejan canónicamente las convenciones del género (anagnórisis y catarsis incluidas), mientras se instaure, con más o menos intensidad, una especie de kierkegaardiana

angustia vital, que ansía lo sobrenatural como algo connatural a la esencia humana y, por tanto, a la identidad narrativa de los personajes.

Sin embargo, como se apuntó en el primer capítulo, la génesis reside en el reconocimiento de la mortalidad por parte de los griegos, que transformaron en poesía dramática, además de en pensamiento. Y desde entonces, el *pathos* y la mimesis -patetismo y tragedia- junto a la sublimidad, se han incorporado a una tradición cultural secular que sigue alimentando el imaginario y lo todavía no imaginado.

De esta tradición subsisten muchos aspectos en la ficción contemporánea. A pesar de la caída de los grandes relatos y referencias comunes, apuntadas en el epígrafe anterior, el drama heleno pervive e inspira. A pesar también del cuestionamiento al que le sometió la posmodernidad y del olvido que le propina la *sociedad líquida*, lo que de él late en series y películas sigue vibrando en el espectador. Los autores de las obras del corpus, como otros grandes narradores, saben que el hallazgo del gesto trágico por parte de aquellos griegos no es pasajero. Es una constante eterna que nace, precisamente, del gesto humano: un gesto ante lo inefable y un gesto ante la voluntad de sublimarlo en el relato.

En las doce producciones analizadas se pulsan elementos estructurales, argumentales y narrativos que van desde las anagnórisis y pliegues en el clímax; las elipsis o paralipsis; la cuestión del destino y la responsabilidad de los actos personales, vinculados con lo social pero imbricados en la intimidad familiar; y los lazos con la herencia mítica (la épica y la epopeya) y las divinidades.

Por caminos diversos y a veces similares, estas realidades se integran con más fuerza en aquellos relatos donde la soledad del héroe se hace más patente en su dialéctica con el cosmos, el destino y su familia. Así sucede en *Perdidos*, *The leftovers* y en la especie de trilogía *El sexto sentido*, *El Protegido* y *Señales*. En todas ellas hay un protagonista que se mide bien con un universo empeñado en perpetuar su desamparo, bien con unos *dioses* que han abandonado la diégesis y le imponen un destino funesto.

A pesar del carácter coral de las dos producciones televisivas, tanto Jack como Garvey funcionan como epicentro dramático. Las demás subtramas que se vehiculan son gemelares y siempre subordinadas al *pathos* de su héroe trágico. De hecho, el perfil de ambos protagonistas es muy semejante. Médico y policía, ambos dan muestras de un carácter voluntarista que asume el mundo, como *Atlas*, a sus espaldas. Este héroe, frágil en su intimidad, quiere ser inquebrantable a los ojos de los demás en su función social y comunitaria. Muchas veces lo consigue y otras pocas se fractura su tesón y esperanza. También Jack y Garvey comparten otro rasgo trágico, y bastante habitual en la ficción estadounidense, el conflicto con el padre<sup>240</sup>. La figura paterna como problema anclado en el pasado, sufrido en el presente y con proyección de ampliarse en el futuro es uno de los recursos dramáticos eficaces para aumentar el patetismo de los protagonistas. Los padres de Jack y Garvey tenían las mismas profesiones que ellos. Han seguido sus pasos.

---

<sup>240</sup> De hecho, es significativo que sea el padre de Jack quien, en la secuencia final de la serie (*Perdidos*) abra la puerta de la iglesia por la que entra la luz blanca, divina y cegadora que subsumirá a todos los personajes en su muerte-vida y cerrará la serie para siempre.

Han sido padres biológicos y profesionales. Han sido su sombra y látigo mientras vivían e incluso, en el caso del padre de Jack, después de muerto. Por su parte, Kevin Garvey senior recluso, ahora, en un psiquiátrico sigue ejerciendo influjo en su hijo, que también empieza a tener unos graves trastornos del sueño. El destino ha marcado, pues, a estos dos personajes tanto en el terreno personal como cósmico. Y ante estos desafíos están solos como los protagonistas de las tragedias clásicas, a pesar de que pronuncian emotivos y estimulantes discursos a su comunidad con mensajes en pro de ese trabajo conjunto. En la primera temporada<sup>241</sup>, Jack Shepard reprende y alienta a los supervivientes por las divisiones y discusiones que se han dado tan solo seis días después del naufragio. Sus palabras finales, que se convertirán en una frase-recurso compartida por más personajes, son: “If we can’t life together, we’re going to die alone”. Aquí *Perdidos* completa su paradoja trágica: a pesar de los esfuerzos, Jack muere solo en la isla (esas secuencias de apertura y cierre ya comentadas) pero trasciende acompañado.

En los tres films de Shyamalan la soledad existencial está grabada en unos hombros con serios problemas para conciliarse con el mundo. Malcolm Crowe no existe y vive atrapado en lo contingente sin las herramientas para armonizar su naturaleza. Ni siquiera los otros fantasmas que desfilan por la mirada de Cole se hermanan en la tarea. El malestar de David Dunn se asemeja bastante. La ausencia de coordenadas vitales en las que apoyarse para estar-en-el-mundo le convierten en un ser indefenso, a pesar de ser irrompible desde el punto de vista físico. Graham Hess es el más posmoderno de todos ellos. Está

---

<sup>241</sup> *Perdidos*: “White rabbit”. Temporada 1, capítulo 5.

solo por libre elección. Mientras Malcolm tenía una profesión pero no una existencia y David tenía existencia pero no misión; Graham tenía ambas, pero ante el dolor decidió deshacerse de las dos y optar por el sinsentido y el mayor de los escepticismos. En los tres casos no hay problemas de filiación en el protagonista. Pero se introducen otros conflictos de tipo íntimo-familiar, como la comunicación imposible y por eso trágica con la esposa (*El sexto sentido*); la relación de paternidad al borde de la tragedia por falta de competencias (*El Protegido*); y la familia restante como núcleo y ancla que se puede llegar a perder (*Señales*).

Además de los rasgos comentados, el paradigma edípico-trágico contribuye a mantener ese tono en el conjunto de estas doce historias a través del empleo de la elipsis, paralipsis y anagnórisis. Aquí también los hábitos son diversos según cada producción, pero se evidencia la adopción de todas las estrategias que refuerzan el suspense y el giro de auto-reconocimiento lo más empático posible.

Por su parte, Shyamalan reinventa la tragedia en el fantástico a través del reconocimiento de sus personajes por ellos mismos o por el espectador. Esas epifanías -que cambian la mirada del espectador hasta tal nivel que precisa efectuar una relectura del texto- se construyen justamente a través del uso del tiempo elíptico, del fuera de campo y del plano final muy enunciado.

En este sentido, se puede recordar sintéticamente la epifanía de Josh en travelling de apertura y final en *Los primeros amigos*; en el cierre de *El sexto sentido* (cuando Malcolm descubre que está muerto) y en el del *El*

*Protegido* (David, ya consciente de sus poderes, descubre el alcance, de dimensiones ahora ya trágicas-colectivas, de las acciones de su némesis). En las tres películas, el tiempo elidido, el fuera de campo escogido y un plano marcado formalmente obligan al espectador a repasar la diégesis con los nuevos y definitivos datos que acaba de recibir. La anagnórisis, en los dos segundos casos, es la formalmente más paralela al relato de Sófocles, donde sus protagonistas finalizan abrumados por el peso de conocer su identidad auténtica.

En *Señales* -tragedia ya comentada de lo universal (apocalipsis mundial) a través de lo familiar (los Hess)- la revelación final (con elipsis, off y plano secuencia muy enunciado) no obliga a la segunda lectura de todo, pero sí a encontrar el sentido del cambio de Graham (no sabía interpretar las señales).

En *El bosque* el descubrimiento se da en cuenta gotas desde el último tercio del film, con elipsis, paralipsis y offs distribuidos y estructurados, como si de una clase de guion se tratara. Los abundantes planos cenitales por el bosque e incluso de la cama de Lucius recuerdan que la visión demiúrgica no olvida a los personajes, a quienes les tiene preparado un final con bajada de telón y cierta revelación última para los habitantes de la diégesis (que no para el espectador): una toma fija muestra la decisión de los “mayores” de seguir con la farsa, tras enterarse de que Noah ha muerto mientras se hacía pasar por una de las criaturas. Walker añade esa tragedia al falso relato fundacional para reafirmarlo con nuevas mentiras. Y es que en *El bosque*, aunque sí se da esa mirada cenital, los que organizan la tragedia están dentro. El mismo Walker y el resto de adultos. Ellos son los que escoden hechos,

manipulan realidades y marcan fronteras conflictivas entre el hombre y la naturaleza a sus espectadores: los jóvenes, sus hijos. De este modo, aunque en apariencia alejada del modelo heleno, esta película de Shyamalan tan metalingüística se convierte en un ejercicio de tragedia intramuros. Dentro de ella están los que la inventan y dentro de ella están los que la viven. Los hermeneutas que quedan fuera, el espectador extradiegético, tiene así una tarea aún más compleja.

*La joven del agua*, sin elipsis pero con off y planificación pronunciada de contrapicados, cierra su historia con una especie de *deus ex machina* (mecanismo nacido en el seno del arte trágico) en forma de águila que se lleva a Story. Cleveland no se ha agrupado con el elenco de héroes trágicos solitarios porque, a pesar de estar solo y presentarlo así al comienzo, Heep está muy acompañado. En su misión entre dos mundos cuenta con Story. Hay una extraña empatía que se contagia al resto de vecinos. Cada uno tendrá un rol compartido, aunque el de Cleveland sea el definitivo. Por todo esto, *La joven del agua* es la narración menos trágica de las articuladas por Shyamalan.

*El incidente* (otra tragedia cósmica en la piel pocos personajes) revela que el amor entre dos puede salvar el mundo sin buscarlo, como el agua de los vasos de Bo en *Señales*. El off está en toda la película, pues jamás puede encuadrarse el etéreo origen del mal. El clímax, con cierta reminiscencia al *deus ex machina*, rescata a los protagonistas de su lucha frente al cosmos. En cuando a la paralipsis (la información no dada sobre las causas del fenómeno) se puede decir que es conclusiva, a pesar de ser muy esperada su revelación. Hay hipótesis. Y lo único que el demiurgo accede a revelar es un nuevo as bajo la manga: el evento se



produce en otro lugar del planeta, en unos planos generales de tierra y cielo que remiten a ese mismo autor mostrando su cosmovisión frente a la micromirada del ser humano.

Las elipsis y sistemáticas ocultaciones de hechos y personajes hacen de *Perdidos*, también en este aspecto, una pieza especialmente trágica y de gesto final plenamente anagnórico. Aunque en *Fringe* Abrams altera y disminuye la intensidad de esas constantes trágicas, todavía perviven muchos elementos. En la serie predomina un modelo de hombre que paga las consecuencias de sus actos por haber alterado el destino marcado por los dioses (hombres del tiempo). Walter Bishop perdió a su hijo Peter y acabó llevándose al Peter alternativo del universo paralelo. Con ello produjo una brecha; una paradoja espacio-temporal cuyas consecuencias van acrecentándose con el paso del tiempo y las investigaciones. Mientras, Walter vive aquejado por la culpa y buscando el castigo en cada acontecimiento. En este caso, la ficción de Abrams permite la redención final y la alteración del determinismo como pauta estructural. Walter decide viajar al futuro y desaparecer de la sincronía de Peter. Al mismo tiempo, la serie elabora una original génesis de la relación paterno-filial. No es comparable a las comentadas de Jack Shepard y Kevin Garvey. Aquí el epicentro es el padre, que en realidad es un no-padre, y que batalla por construir, a pesar de sus incompetencias, un vínculo imposible, atravesado y herido por el conflicto de dimensiones cósmicas.

*Resurrection* y *Les Revenants* reviven el esquema de tragedia desde la colectividad más cercana a *El incidente*, que a las más individualistas como *Señales*. En ambas comunidades, una norteamericana y otra

francesa, sus habitantes se enfrentan a un tipo de acontecimiento que no saben controlar ni dotar de sentido. Lo trágico reside en el destino marcado desde lo alto, por los dioses según el esquema griego, y es incomprensible e inasumible. De hecho, en la serie de Fabrice Gobert, el irónico personaje de Madame Costa llega a afirmar que no pueden luchar contra el destino que les espera. Ella ya sufrió la catástrofe de la presa en los años 70 y, entonces también profetizó que esos muertos volverían para vengarse.

Al mismo tiempo, ambas ficciones recurren a esquemas narrativos basados en la elipsis y paralipsis, con revelaciones posteriores, dispuestas en un orden no vectorial. Con ello, además de generar el trabajo sobre el suspense por parte del espectador, acentúan el clima edípico, que nos recuerda que la tragedia presente se mascó en el pasado. Curiosamente, ambas series recurren a un elemento espacial, la fábrica y la presa respectivamente, para enclavar la que será la profecía funesta sobre los habitantes. El oráculo de Delfos y Tiresias buscan su espacio entre personajes ligados a la ciencia y la materia (el agente Marty o el policía Thomas, las doctora Maggie o Julie) y a lo paranormal y psicológico (el predicador James o el reverendo Tom, la vidente Lucy o el extraño Pierre).

*Resurrection*, por su parte, incluye elementos ya vistos en *El sexto sentido* y a los que ya se aludió de manera parcial. Marty desaparece del mapa cuando se lo lleva el servicio secreto al final de la primera temporada. La segunda arranca con su despertar en medio de un campo (análogo al de Jacob en el capítulo piloto). Marty mantiene recuerdos de lo que pasó y los irá recuperando poco a poco. No obstante, será más

tarde cuando tenga pleno conocimiento de quién es ahora y quién ha dejado de ser. Marty tendrá su anagnórisis en la reminiscencia del momento de su muerte. La secuencia incluye una mirada hacia el espejo de su casa buscando la herida letal. Esa mirada de terror al abismo multiplicado por el cristal se asemeja a la anagnórisis final de Malcolm en *El sexto sentido*. A pesar de las diferencias en la construcción de estas entidades intermedias (Marty está muerto pero vive otra vez en un cuerpo idéntico al suyo, mientras Crowe está definitivamente muerto), el reconocimiento trágico asimila estas ficciones y permite efectos similares en el espectador. En esta ocasión, la exitosa huella que dejó el film de Shyamalan tiene un ascendente sobre las posteriores. Por ejemplo, *Resurrection* recurre a esos esquemas trágicos. Sin embargo, el saber del espectador contemporáneo (el recurso a su tradición) le traslada a la experiencia vivida, al tiempo narrado, con Malcolm y Cole para variar y prever su horizonte de expectativas y llevar a cabo la hermenéutica que considera más aproximada al modelo propuesto por Zelman. Aquí se comprueba, una vez más, esa idea de que la tradición es algo continuado y solapado, con idas y vueltas, donde lo reciente puede integrarse con facilidad según su capacidad de instalarse en el imaginario colectivo.

Finalmente, *Resurrection* introduce un elemento que la psiquiatría freudiana extrajo de *Edipo rey*: la figura de la madre dominante y el complejo de Edipo. En la segunda temporada, uno de los nuevos retornados es Margaret, madre de Fred y Henry. De carácter dominante, esta mujer sacude la autoestima del más frágil de los dos, Fred. Para completar su tiranía intenta separar a este último de su retornada mujer Barbara, como ya había intentado en varias ocasiones en el pasado.

En una línea paralela a esta, *Les Revenants* acentúa el tono trágico de su puesta en trama en el seno de las relaciones entre hermanos. A la de Toni y Serge también le suma elípticamente la misma figura de la madre opresora. Y hace especial hincapié en la organicidad y reciprocidad de las gemelas Camille y Léna. Entre ambas se desatan conflictos y acercamientos tan radicales y viscerales que, marcando las distancias en el contenido de la trama, conectan con las idas y venidas entre Antígona e Ismene.

Por último, para cerrar este ciclo sobre lo trágico en las ficciones del corpus, una mirada al *pathos* extremo: el suicidio. Presente en la tragedia clásica como única salida al paroxismo, la evolución del género (ya bajo la influencia cristiana) abrió las puertas a la figura del que se inmola por los demás. Ambos casos se encuentran en algunas de estas producciones.

Hay un grupo de suicidios que están más alejados de estos cánones y que se adscriben a los recursos del fantástico, sin dejar de ser dramáticos. Ahí están los suicidios inexplicables de *El incidente* y algunos casos que se encuentran Olivia, Walter y Peter en *Fringe*<sup>242</sup>.

En *Perdidos*, el dramatismo tiende, por un lado, hacia la salvación de los demás -como el sacrificio de Charlie y el de Sayid- pero también hacia la redención propia -como el caso de Michael y la extraña entrega de Eko al humo negro-. Y como paradigma romántico el de Jin, que se

---

<sup>242</sup> En *Fringe* se hace alusión al suicidio de la mujer de Walter (ocurrido en el pasado previo al tiempo que narra la serie): no pudo soportar la pérdida de su hijo y convivir con su paralelo robado.

ahoga voluntariamente junto a su mujer, Sun, atrapada en el submarino. En la isla también hay intentos dramáticos de suicidio, como los de Desmond y Hurley en su soledad, de la que acaban siendo rescatados por otros personajes. Fuera de la isla, se dan también suicidios trágicos entre secundarios pero también entre principales como Locke, e incluso una casi tentativa de Jack, de la que se escapa por acudir en ayuda de unos accidentados.

Si hay muertes de este tipo en la caótica isla, en el imaginario del 14 de octubre de Damon Lindelof no son pocas, como ya se comentó, las conductas autodestructivas. Destacan dos, que ofrecen un talante desgarrador y muy vinculado al fatalismo del relato helénico. Por un lado, Patti, una de las líderes de la secta de fumadores de blanco, se agrede en la yugular para consagrarse a los dictados de su grupo y acentuar con ello el sentimiento de culpa de Garvey. Y por otro lado, Nora, una mujer que ha perdido a su marido e hijos, contrata servicios de alterne para les disparen con una pistola mientras ella lleva puesto un chaleco antibalas. Esa terrible escenificación tiene un carácter de enfatización enunciativa muy propia de la tragedia, que cierra su ciclo en el capítulo de final de temporada. En él, se ve a este mismo personaje redactar una nota de despedida de lo que parece será el suicidio de verdad y no su ensayo general.

De manera lógica, *Resurrection* y *Les Revenants* vuelven a coincidir y divergir también en este punto. Ambas comparten el suicidio de un retornado: Rachael y Simon respectivamente. Pero también comparten la concepción de un bebé entre dos estadios. Rachael está embarazada desde que murió hace una década y Adèle está esperando un hijo de

Simon, pero desde la actualidad. En ambos casos, ese hijo suscita un especial interés en ese mundo interferido y cohabitado.

No obstante, es la serie francesa, más pesimista y oscura en su despliegue argumental y de personajes, la que contiene más ejemplos diversos de muerte trágica. Para empezar, la tragedia viene preconizada por la muerte voluntaria de los animales en la presa. También se descubre que Simon se suicidó el día de su boda con Adèle, cuando esta ya esperaba una hija (la futura Chloé). Adèle tendrá durante unos cuantos años conductas autodestructivas y varios intentos de suicidio. El marido de Madame Costa entra en shock al reencontrarse con ella y se lanza al vacío en la presa. Lo mismo intentará Toni en el capítulo final de la primera temporada, atormentado por los remordimientos. Salvado por los ánimos de Julie, bajo la influencia de Victor se dispara a sí mismo momentos después. Incluso Julie, que empieza a sospechar que ella está muerta, está a punto de tirarse por la ventana para comprobarlo, pero es interrumpida por la llegada de la policía. Para agravar la situación, las mentiras sobre el más allá que Camille les cuenta a un matrimonio -cuya hija también murió en el accidente de autocar- les inducen a suicidarse. En este pueblo alpino, los vivos y los muertos están enzarzados en un devenir de incomprensión, dolor pero con ausencia de perdón y redención.

Este compendio de lo que suscriben estas series y películas respecto del paradigma poético por excelencia, se resumen en un intenso uso de maniobras sobre la retención de información y su revelación epifánica y una presencia argumental del destino del hombre en el cosmos, con

consecuencias suficientemente notorias en el gesto trágico de la muerte, unas veces redentora y otras tantas voluntaria y existencialista.

### **3.4. Síntesis anglosajona tardo decimonónica**

Además de este entroncamiento en la cultura clásica y la tradición judeo-cristiana, en estos autores y producciones se detecta una no evidente pero sí insinuada conexión con otra tradición occidental (que bebe o nace de ambas): la literaria anglosajona de finales del siglo XIX y principios del XX. El universo de Henry James, el de Wilkie Collins y el de Charles Dickens despliegan, cada uno su manera, una serie de recursos y efectos narrativos, así como una relación con sus lectores, que perviven en las producciones de Shyamalan y en las series analizadas.

El esplendor literario anglosajón del XIX dejó tras de sí grandes escritores, unos con registros más cultos y otros más populares, así como el nacimiento de algunas tendencias que pronto fueron seguidas tanto por sus propios amigos de profesión como por otros novelistas desconocidos. Es verdad que ese siglo, acuciado por la especulación filosófica y, al mismo tiempo, por el nacimiento de sociedades de estudio de lo paranormal<sup>243</sup>, vio nacer una fértil producción del cuento y novela fantástica. Pero también es cierto que el melodrama popular - con su distribución por entregas- y la fundación del relato detectivesco ofrecen un jugoso panorama para quien esté dispuesto a crear historias

---

<sup>243</sup> Por ejemplo, la Society for Psychical Research. Nacida en Estados Unidos, contó con el propio William James como presidente (1894-1896) en la que fue su rama inglesa, y con el mismo Henry James en un encuentro en el que leyó una intervención en lugar de su hermano. Fuente: BEIDLER, Peter G., ed. *The turn of the screw. Henry James*. Boston; New York: Bedford Books of St. Martin's Press, 1995. Págs. 14-15.

que lleguen al gran público y que provoquen conmoción, no solo visceral por la presencia de lo aterrador sino también una fuerte empatía catártica de rasgos directamente aristotélicos.

Los tres escritores que se han citado no son homogéneos entre sí. Wilkie Collins y Charles Dickens fueron amigos y comparten, como es lógico, un contexto común. Pero aún así sus líneas argumentales difieren, como tampoco son idénticas sus estrategias narrativas. Eso sí, en ambos autores se observa una mirada hacia la sociedad y hacia la persona que desprecia, con la ironía sutil de Collins y el realismo de Dickens, la hipocresía y la mentira como modo de mantener un estatus. A pesar de las mayores diferencias que la obra de Henry James presenta respecto a ellos, su literatura también despoja, con su habitual elegancia, de todo atractivo aquello que el estilo victoriano había convertido en convención moral y de buen gusto.

Curiosamente, en las novelas y relatos cortos de estos tres hombres -cuyas biografías no los dibujan como especialmente religiosos, más bien lo contrario- late un anhelo de sinceridad espiritual y de nostalgia por una creencia sólida y unificadora. Esa perspectiva, como parte de la herencia que dejaron, influyó en las siguientes generaciones literarias anglosajonas. G. K. Chesterton, Evelyn Waugh o el mismo J.J.R.Tolkien, entre otros, formaron parte de una suave oleada intelectual que buscó en el catolicismo una fenomenología más libre de la fe y la gracia marcada por la muestra de sus efectos en personajes no siempre ejemplares.



Estos rasgos, trazados de un modo grueso, son un preámbulo al paisaje que dibujan sus obras. En el caso de Wilkie Collins, una figura singular en su aspecto y en su modo de vida, sus trabajos están sembrados de sinuosas referencias a ensoñaciones, intuiciones, o elementos del género fantástico, como la dualidad o las coincidencias casi sobrenaturales. Siempre se ha considerado a Collins el creador de la novela detectivesca en *La piedra lunar*, cuyos mecanismos también se comentarán en breve. Sin embargo, la consistencia narrativa y la fortaleza argumental de *Armadale* es un claro referente de cómo construir una historia sobre la figura del doble (dos hombres con el mismo nombre y vinculados a una misma herencia familiar) en un contexto no declaradamente fantástico. Esta novela se teje de eventos azarosos, identidades confusas, suplantaciones, casualidades, consideraciones sobre el destino, la fatalidad y el libre albedrío que, unidos a los sueños supersticiosos y semiproféticos del protagonista, resuenan en algunas de las obras del corpus de la tesis.

En *Fringe*, ese mundo doble habitado por los seres “alternativos”, sobrevive ese juego dramático de confundir identidades para desatar nuevos conflictos. Al mismo tiempo, la extraña vinculación originaria con la paternidad conflictiva (*Walters-Peters*), de la que también parte la novela de Collins, se integra en la serie de Abrams en la que, además, las visiones proféticas y los sueños post mórtem se adaptan a la cotidianidad. Una cotidianidad, por otro lado, también en pugna por decidir libremente su destino y burlar los trucos del azar y el determinismo.

En semejante batalla se encuentra David Dunn (*El Protegido*), un hombre que no sabía quién era realmente y que, al descubrirlo, se encuentra con su némesis. Insertada en una mitología de cómic, esta película consagra la evolución de su trama a eventos al principio mostrados como aleatorios y casuales que, finalmente, resultaban ser parte de la trama, de tintes pseudoproféticos, urdida en la misma diégesis por Elijah. De hecho, el hombre de cristal es, en realidad y con la distancia, una especie de Lydia Gwilt, el famoso personaje femenino de *Armada* capaz de escenificar acciones y construir personajes para lograr su fin, llevándose por delante lo que haga falta.

En este mismo sentido de teatralizar el engaño funciona *El bosque*. Como Collins, Shyamalan da esa lección magistral de que el cine miente como nadie y que sus personajes pueden estar, no solo ocultando datos, sino dramatizando una vida disfrazada de otra.

La atmósfera de *Dos destinos*, también profética y diseñada a base de anticipaciones en los sueños de dos enamorados (digno precursor del cine de Frank Borzage) adquiere un tono melodramático que encaja con la nostalgia cotidiana de Shyamalan. Como en parte de sus novelas y relatos, al igual que en los de Henry James, no todo parece explicable por la razón o por hechos constatables empíricamente; de ahí su sugerente conexión con el fantástico cotidiano o abstracto. Incluso Collins, como James, se atreve a dejar en el secreto y la indeterminación respuestas de las que está pendiente el lector. Antológicas son las ambigüedades de *Otra vuelta de tuerca* y *Los papeles de Aspern*, pero su precursor en el tiempo ofrece situaciones similares, como en el misterioso velo físico y atmosférico que envuelve

a Miss Dunross en *Dos destinos* y de quien jamás de revela toda la información esperada.

Estos aspectos se unen al modo en que Wilkie Collins introduce y vehicula la silueta opaca del espectro y el muerto, en un entorno de fatalidad moderada. Además de las dos obras citadas, donde eso aparece a modo de sugestión, en otra de sus obras más conocidas, *La dama de blanco*, es la misma muerta la que deambula entre los vivos como leitmotiv, en otra trama de escenificaciones, casi puestas en abismo, y en una estructura también detectivesca, con epifanías y anagnórisis.

Con esta parte del dibujo de su idiosincrasia en la pluma, podemos aludir a la participación de los fantasmas y su epistemología e influencia en la fábula en *El sexto sentido*, en *Perdidos*, *Les Revenants* o *Resurrection*, sin dejar a parte el sonambulismo existencial de *The leftovers*.

No obstante, sería incompleto dejar fuera el modo de escritura que ha fascinado e inspirado a tantos literatos. *La piedra lunar*, aclamada por José Luis Borges (escritor que restauró y recuperó la figura de Collins en el siglo XX), es la madre de lo que primero se llamó *sensation novels* (y que abarcaba otras resonancias) y que ya, en su madurez, constituyó la novela de detectives o investigación. Aquí el despliegue de puntos de vista, focalizaciones puzzle y sembrado de información deviene en un efecto suspense, del que hace partícipe en casi todo al lector.

En esto, las conexiones con las doce obras estudiadas son múltiples. Las marcas, que aparecen como una serpentina irregular en *Los primeros amigos*, *El sexto sentido*, *El Protegido* y *El bosque* no dejan de existir, aunque con una voz narrativa más tenue, en *Señales*, *La joven del agua* y *El incidente*. El saber es clave para empezar a narrar pero también es la clave para empezar a interpretar. Por eso, en la producción seriada esta estrategia se convierte en algo tan sistemático como endémico y las cinco series ya citadas se enuncian en una polifonía, que en los alargados casos de *Fringe* y *Perdidos* ocasiona incluso momentos de confusión e imposibilidad exegética.

Desde el punto de vista de la pragmática, estos autores también ofrecen un modelo de comunicación con el lector, y una especie de seguro para su hermenéutica con efectos de fidelización, que se puede trasladar, con cuidado, a los cineastas y productores contemporáneos. Por un lado, el modelo de producción y distribución por entregas presenta una clara analogía en lo técnico e industrial con los procesos de las series televisivas. Pero además, y de modo especial en el caso de Dickens por su vasta popularidad, este sistema permitía una interacción autor-lector y un conocimiento de sus reacciones, incluso en el ínterin de la escritura. Por su parte, Collins, y a modo de ejemplo anecdótico, al final de *Armadale* conecta su novela con un hecho real, mientras se dirige directamente a su narratario extradiegético en un acto de presencia de subrayado enunciativo. Ahí, no se puede obviar la relación con la obsesiva presencia hitchcockiana de Shyamalan en sus films o los mensajes en segundo plano que Abrams disemina en sus ficciones, como en el capítulo final de *Fringe*. Mientras Peter lee el sobre que recoge del buzón de correo en su casa, se puede ver un segundo sobre

detrás con el encabezamiento siguiente: “Thank you for your support!”. Un claro mensaje dirigido a los espectadores que han seguido cada una de las entregas por capítulos.

Charles Dickens escribió sobre fantasmas y su fábula navideña es una de las más replicadas y versionadas en literatura, cine y televisión. Sin embargo, en este caso, lo que conecta más con los autores que se están trabajando no es tanto la figura del espectro (evidente y más esclarecedora de la mano de Henry James) sino, una vez más, la cotidianidad donde suceden misterios humanos, melodramáticos, donde la identidad de sus protagonistas se ve sometida a epifanías y revelaciones importantes. También Dickens somete las ideas de destino, más que divino de tipo social, a las de libre albedrío nacido en la autenticidad de los afectos.

La fama de este prolífico autor inglés radica en la capacidad de conectar sus contextos diegéticos y sus personajes con la realidad social de sus lectores. En su estilo, no buscó la ostentación y sí la sencillez; una sencillez sin condescendencia, lo que permitió y sigue permitiendo una lectura satisfactoria de sus obras tanto por parte de letrados como otros lectores no tan supuestamente instruidos. Chesterton resume muy bien lo que estaba detrás de este éxito: “Dickens did not write what the people wanted. Dickens wanted what the people wanted”<sup>244</sup>. En la actualidad, el sentido de esta sentencia también es atribuible a guionistas, directores, productores y a los ahora llamados *show-runners*, que mantienen su carisma, su personalidad y un mundo propio

---

<sup>244</sup> CHESTERTON, G.K. *Charles Dickens*. Heertfordshire: Wordsworth Edition Limited, 2007. Pág. 54.

que contar, que comparten y conecta con el de sus potenciales espectadores.

De Dickens, es interesante resaltar una de sus constantes: el reconocimiento dramático, siempre fruto de una larga y complicada trama de investigación emocional y también material. En ese reconocimiento, sus personajes, casi siempre los protagonistas, reconfiguran su identidad. En sus historias, ese cambio no amaga un premio de raigambre calvinista -quien se ha portado bien, acaba siendo rico y bien considerado socialmente- sino más bien moral. Quien ha actuado en conciencia y sin prejuicios sociales, recibe el premio de ser amado por él mismo, en la pobreza de medios o en una vida holgada, pero jamás opulenta.

*Nuestro amigo común*, la última obra que Dickens vio publicada en vida, despliega un inteligente juego de identidades reemplazadas. John Harmon es una especie de fantasma, como Malcolm, a quien todos dan por ahogado en el río, que suplanta la vida de otro para descubrir su identidad y la de su prometida, a la que nunca ha conocido. Para ello, urde una serie de simulaciones y escenificaciones, hasta la anagnórisis final. En esa novela, también vemos reflejada la apatía existencial de David Dunn en el abogado Eugene, como otro espectro que lleva una vida gris, incapaz de sacar su carácter y adoptar determinaciones. Cuando apueste por el amor hacia Lizzie, Eugene logrará un tiempo de existencia real hasta pasar a un estadio intermedio (tras la paliza que le propina Headstone) como un casi-muerto y medio-vivo. Durante ese periodo, en la parte final del libro, Eugene late en la narración como Lucius en *El bosque*. Esta novela póstuma también rezuma una

atmósfera extraña por la influencia mortal y siniestra del río, en el que se ahogan diversos personajes y donde diversos personajes trabajan, justamente, rescatando cadáveres para recoger sus pertenencias.

Esa atmósfera entre turbia, como en suspensión, y a la caza de un rescate también se percibe en *Casa desolada*, donde los reconocimientos dramáticos maternos-filiales recuerdan a una obra más olvidada de Dickens, pero atravesada por lo mejor de su narrativa, *La pequeña Dorrit*. Esa piedad filial que rezuma en ambas novelas y se desvela tras investigaciones, reminiscencias y dolor, tiene su heredera en los momentos más emotivos de Peter y Walter en *Fringe*, y también entre Peter y su hija, cuando se reconocen en uno de esos saltos al futuro.

También sería una lástima eludir uno de esos juegos de Abrams y Lindelof en *Perdidos*. Al salir de la cárcel, Desmond confiesa que ha leído todos los libros de Dickens menos *Nuestro amigo común*, que lo guarda para que sea lo último que lea antes de morir. En los diversos avatares que le llevan a la isla, sigue pegado a la novela, que abre tras preparar una pistola para dispararse en la Escotilla. Entonces, encuentra la carta de Penélope. Por otra parte, es evidente que en toda la subtrama Desmond-Penélope hay un claro homenaje a los personajes homéricos y al valor de la espera, la distancia y el tiempo.

Sobre este último aspecto, Dickens también ha tematizado sus efectos fantasmagóricos en la interacción entre pasado y presente y sus anacronías y lo ha hecho de modo especial en *Grandes esperanzas*; algo que Henry James, pocas décadas después, conservó como

instrumento para renovar el relato fantástico en cuanto a su estrategia. James hace vida y obra aquello que su gran amiga y discípula<sup>245</sup>, Edith Wharton decía sobre la verdadera originalidad, que “no consiste en una nueva manera sino en una nueva visión”<sup>246</sup>. De esa visión resalta la obsesión por atrapar el tiempo psicológico, más que físico, y lo sobrenatural a partir de sus efectos. Este escritor y ensayista, precursor de la narrativa moderna, rehuía el objeto sobrenatural o sublime en sí y buscaba mostrar su ambigua presencia a través de la mirada ajena; la de los personajes de su historia y la del lector<sup>247</sup>.

El autor habla primero del trabajo sobre la trama para crear un reflejo. Es decir, que el mal y el espectro no existen tanto en el texto, como en un reflejo en la percepción del lector<sup>248</sup>. Por eso, lo importante será tejer efectos en la recepción o lectura del relato que dejen espacio para la ambigüedad interpretativa, lo que ha provocado que Henry James sea un autor moderno, bajo el prisma de la óptica actual, por su tono sugerente más que evidente en plena época victoriana.

Con estos rasgos, tan propios del citado fantástico mental o abstracto, James construía unas tramas, en las que también pretendía la mayor *apariencia de verdad*<sup>249</sup>. Como se apuntó al principio del epígrafe, esa apariencia, la verosimilitud dramática, no pretende responder

---

<sup>245</sup> Edith Wharton es autora de diversos relatos cortos de tipo fantástico, lo menos conocido de su obra, en los que se nota su confesa devoción por el estilo propugnado por Henry James.

<sup>246</sup> WHARTON, Edith. *El arte de la ficción / El vicio de la lectura*. Palma de Mallorca: Padma/Olañeta Editor, 2012. Pág. 26.

<sup>247</sup> JAMES, Henry. *El futuro de la novela*. Madrid: Taurus, cop. 1975. En este libro, Henry James desarrolla toda su teoría sobre mostrar por los efectos y el punto de vista.

<sup>248</sup> *Ibid.*, pág. 149.

<sup>249</sup> JAMES, *loc. cit.*



desambiguando, porque para él el relato es “nuestra excitación, nuestro entretenimiento, nuestra emoción y nuestro suspenso”<sup>250</sup>. Esta afirmación es tan rotunda en sus obras como lo es en las del corpus de estas tesis. La percepción de los fenómenos -articulada a través de narraciones muchas veces tramposas en sus puntos de vista, pero con epifanías en medio de misterios donde lo invisible se mece en lo cotidiano- es la clave de la experiencia del espectador en la ficción, y sobre todo en la ficción del fantástico que se está analizando.

Este aspecto, que ha potenciado esta tendencia literaria y que recogen M. Night Shyamalan, J.J. Abrams, Damon Lindelof, Fabrice Gobert y Aaron Zelman, es clave para comprender que en estos relatos no todo va a ser explicado desde una epistemología racionalista o positivista. El saber está en el proceso de narración y en el trabajo del espectador. Emerge aquí de nuevo el papel fundamental que Ricoeur otorga a la relación texto y lector y a su trabajo actualizador y, por su supuesto, al ya comentado sistema de creencias.

Por ejemplo, Shyamalan ejecuta un interesante trabajo sobre la recepción en la configuración de sus fantasmas en *El sexto sentido*. Estos, que no aparecen físicamente para el espectador más allá de la mitad de la película (minuto 54 aproximadamente), están presentes a través de los efectos que provocan en las cosas y en el pequeño protagonista. Por ejemplo, en los cajones y armarios de una cocina ordinaria, que aparecen abiertos tras un fuera de campo de diez segundos: la cámara ha seguido las actividades cotidianas de la madre de Cole, que abandona la cocina para que el espectador experimente la

---

<sup>250</sup> JAMES, *loc. cit.*

misma sorpresa que ella al entrar y verla puesta patas arriba en tan poco tiempo. Los escalofríos que levantan los pelos de la nuca y el brazo o la bajada de temperatura que provoca vaho en la respiración de quienes le rodean son otros efectos que Cole relata y que se aprecian en varios momentos del film como sintomatología de esas presencias

Y respecto al trabajo sobre el punto de vista tan jamesiano y aquí cinematográfico (quién ve y qué ve y qué sabe), a través de la planificación, se produce la siguiente situación narrativa: los espectadores sabemos lo mismo que los personajes (todas las escenas corresponden a hechos que ven o viven o Crowe, o Cole o, de manera más reducida, la madre de Cole) y descubren lo que ellos van descubriendo. En conjunto, el narratorio sabe más que cada uno de los personajes porque asiste a las visiones de Cole, de las que Crowe no es testigo, o a los celos de Crowe que Cole no contempla en directo. Pero eso no consigue eliminar la figura de ese narrador externo omnisciente que marca la pauta y cuyas señales son sigilosas a lo largo del metraje (la obsesión de Shyamalan por los picados, los movimientos de cámara ascendentes y elípticos, y la dilatación temporal del plano con fuerte sensación de atmósfera suspendida), pero marcadas (sin llegar a la metalepsis) al final del mismo. Se trata del famoso final edípico que, con tantas alteraciones sobre la temporalidad y el uso de recursos tan poco transparentes como el flashback en flashes y un grandioso plano cenital “divino” sobre el lecho de muerte del psicólogo, dan paso al manierismo del demiurgo, enunciador y creador.

Un proceso similar de trabajo sobre los efectos se da en *El Protegido*. En este film, personajes y espectadores contemplan que a unas causas

catastróficas no suceden unos efectos del mismo calibre en David. Este sistema traslada la pregunta al espectador que se ve obligado a lanzar más hipótesis que en otras diégesis donde el fenómeno se muestra con explicitud. *El bosque* y *El incidente* serían las otras dos películas de Shyamalan más cercanas a la estrategia comentada: la percepción de lo imperceptible, a un lado y otro del mundo narrativo, es la base del movimiento dramático, que se desliza a través de secuelas, impactos y rastros, a veces tan impertinentes como vagos.

A pesar de que *Les Revenants* y *Resurrection* podrían alejarse de este paradigma, en realidad, comparten con Henry James la cuestión central. Los retornados, visibles y carnosos, no son el *incidente perturbador*. Este no se ve. Lo sublime solo se percibe y se llama miedo a lo inconmensurable y desconocido. Voluble y con más formas sin forma que la materia, este opaco *incidente perturbador* se convierte en una de las principales herramientas de los diversos capítulos.

El mismo trabajo se desarrolla en *Fringe* y *Perdidos*. En la primera, su recorrido es más corto, pues al hilo de las investigaciones policiales y científicas se responde con detalle a bastantes fenómenos inquietantes. Sin embargo, en la cálida isla, el humo, los osos polares, los campos magnéticos incluso *Los Otros* seres humanos comparecen con consecuencias de origen apenas imperceptible. Por supuesto, aquí, la cámara y el trabajo de focalización múltiple provocan una compleja arquitectura de punto de vista al borde del malabarismo.

Finalmente, Lindelof, en la adaptación del libro de Tom Perrotta, ejecuta una delirante labor para conseguir que el *espectro no esté*

*materialmente en el texto* pero al mismo tiempo ejerza una fuerte presión en la percepción de los demás. *The leftovers* elude enseñar el incidente pero hace más tangible que ninguna de las producciones el dolor y el sentimiento de pérdida. La fisicidad de los efectos es aquí aún más compleja, pues los efectos son emociones, trágicas, pero emociones al fin y al cabo.

Esas atmósferas difusas en un caso, los personajes como emanaciones poco sólidas en otros, los mecanismos de suspense, la retención de información, la exposición a través de los efectos y las catarsis finales con restauración y/o construcción de identidades, además de los aspectos más explícitamente fantásticos, reflejan unos puntos de conexión entre este universo anglosajón del XIX-XX y esta nueva tradición del fantástico contemporáneo.

Estas pistas, que han dejado esas novelas de esquema detectivesco y misterioso, se recuperarán a partir del capítulo cuatro, ya integradas en el discurso propio que generan estas películas y series. Pero antes de entrar en la cuestión de cómo se formalizan estas metáforas de lo sublime, conviene prestar atención al modo enunciativo clásico y su vinculación con estas ficciones. Se trata de un paradigma-tradición que tiene especial peso en el sistema de producción y distribución mayoritario (en el que se encuentran prácticamente todas películas y series estudiadas), en la formación profesional de los cineastas y en la cultura audiovisual de los espectadores.

### 3.5. Clásicos en espera

Lo clásico evoca un pasado que se ha convertido en eterno presente<sup>251</sup>. No es un pasado amenazante porque, en cierto modo, ha dejado de ser pasado. Ha eternizado su despliegue. Se ha convertido en plenitud expresiva. Así se miran las arquitecturas seculares, los volúmenes en piedra armónicamente tallados, las pinceladas que resumen algo universal o las letras que capturan con precisión la poesía en lo concreto.

En el cine, lo clásico, además de esa perennidad, evoca una continuidad en las formas determinadas por un sistema de producción industrial. Definido con una sistematicidad académica por David Bordwell<sup>252</sup>, el Hollywood etiquetado de clásico ha calado hasta nuestros días como un modelo enunciativo. Su propuesta, supuestamente, canónica responde a un fenómeno de consolidación de algunas de sus fórmulas, pero también responde a la variabilidad con la que no pocos directores las aplicaron.

En este sentido, el de la interacción entre formas e historia, Gombrich prefiere diferenciar dos conceptos que a veces se confunden: periodo (el tiempo que pasa entre dos fechas, que puede facilitar la tarea del historiador) y movimiento (con comienzo y final, compromete la

---

<sup>251</sup> GADAMER, Hans Georg. *Estética y hermenéutica*. Madrid: Tecnos, 1996. Pág. 56. Gadamer afirma: “En este sentido, la obra de arte es de un presente intemporal. Pero ello no quiere decir que no plantee una tarea de comprensión y que no haya que encontrar también su origen histórico”.

<sup>252</sup> STAIGER, Jane, Kristin THOMPSON, y David BORDWELL. *El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1969*. Barcelona: Paidós, 1997.

voluntad y el criterio de las personas involucradas)<sup>253</sup>. M. Night Shyamalan, J.J. Abrams, Damon Lindelof, Fabrice Gobert y Aaron Zelman forman parte de un periodo *in fieri*. Y aunque aquí se están estudiando las conexiones estilísticas y argumentales que les unen, no se puede hablar, porque no existe, de voluntad de movimiento. Por eso, en todo momento, se habla de tendencia o nueva tradición incoada. Su sincronía, sin duda, les facilita compartir una herencia previa, a modo de correlato de la imagen presente, cuyo repaso se quiere cerrar con este epígrafe.

Al lenguaje del clasicismo cinematográfico se le aplica el calificativo de transparencia, por su manera de presentarse alejada del pensamiento de la sospecha. Al hablar, el supuesto cine canónico de Hollywood siempre dice lo que dice. Marcado por las expectativas del género, su puesta en guion y en escena perseguían aunar armonía y naturalismo en la caracterización de personajes. Estos constituían entidades sólidas, consistentes y nada proclives a la ambigüedad; una característica que se trasladaba al desarrollo argumental y estilístico. En su puesta en trama, predominaba la comprensión de la cadena causa-efecto, así como un montaje organizado por la mirada y respuesta del espectador y la carencia de marcas o subrayados enunciativos.

En este ambiente de pauta asimilada han crecido los cinco cineastas. Y en el caso de Shyamalan, es abundante la literatura en prensa generalista y en publicaciones especializadas que le tildan de autor bautizado en la liturgia clásica pero confirmado por su credo

---

<sup>253</sup> LORDA, *op. cit.*, epígrafes 5.4.1. y 5.4.2.

personal<sup>254</sup>. Hitchcock<sup>255</sup> y Spielberg<sup>256</sup> son los nombres con los que más se le compara, aunque curiosamente es Tarkovski<sup>257</sup>, un poeta claramente alejado del universo filmico anglosajón y clásico, el tercero en este peculiar pódium.

Desde el prisma más empresarial, las mayoría de las producciones del corpus sí que forman parte de una cadena de producción y distribución integrada en las conocidas *majors*. Shyamalan trabajó con Disney en las cinco primeras películas del corpus, *La joven del agua* la produjo con Warner y *El incidente* con Fox. En el caso de la series, *Perdidos* y

---

<sup>254</sup> BOU, Núria, PÉREZ, Xavier. “Dominios del miedo”. *Culturas / suplemento cultural de La Vanguardia*, 122 (20 octubre 2004): 24. COLLIER, Patrick C. “Our Silly Lies: Ideological Fictions in M. Night Shyamalan’s *The Village*”. *JNT: Journal of Narrative Theory*, 38.2 (Summer 2008): 269–292. PICCARDI, Adriano. “Il sesto senso”. *Cineforum*, 389 (1 noviembre 1999): 42-43.

<sup>255</sup> BOU, Núria, PÉREZ, Xavier. “Los milagros de Night Shyamalan” *Culturas / suplemento cultural de La Vanguardia* (9 octubre 2002): 26. DÍAZ, Alejandro. “El Protegido. La (re)construcción crítica”. *Miradas de Cine*, 56 (noviembre 2006). En línea. FONTANA, Andrea. *M. Night Shyamalan. Filmare l’ombra dell’esistenza*. Piacenza: Morpheo Edizioni, 2007. NAVARRO, José Antonio. “¿Más allá hay monstruos?”. *Dirigido*, 337 (septiembre 2004): 40-58. PÉREZ, Xavier. “Dos cineastas mirando al cielo”. *Cahiers du cinéma España*, 13 (junio 2008): 6-9. ROBBINS, Mark. “La guerra de los mundos llega a casa”. *Dirigido*, 315 (septiembre 2002): 42-44. WEINSTOCK, Jeffrey, ed. *Critical approaches to the films of M. Night Shyamalan*. New York: Palgrave Macmillan, 2010. Págs. xxii, 80, 98, 107-115, 120, 135 y 216.

<sup>256</sup> DARGIS, Manohla. “Finding Magic Somewhere Under the Pool in *Lady in the water*”. *The New York Times* (21 julio 2006). Edición en línea. FERNÁNDEZ, Tomás. “El incidente”. *Imágenes de actualidad*, 281 (junio 2008). ROBBINS, *op. cit.* SÁNCHEZ ESCALONILLA, Antonio. “Fantasía suburbana en el cine de M. Night Shyamalan: la huella creativa de Spielberg”. *Área abierta*, vol. 13 n° 1 (marzo 2013). En línea. WEINSTOCK, Jeffrey, ed. *Critical approaches to the films of M. Night Shyamalan*. New York: Palgrave Macmillan, 2010. Págs. 6, 45, 54, 108, 112, 119, 124, 128, 210.

<sup>257</sup> BOU, Núria, PÉREZ, Xavier. “Los milagros de Night Shyamalan” *Culturas / suplemento cultural de La Vanguardia* (9 octubre 2002): 26. RUGGERI, Francesco. “Il buco nero della visione”. En <http://www.sentieriselvaggi.it>. Web. (24 octubre 2002). Enlace en: <http://www.sentieriselvaggi.it/?p=3235>. TOTARO, Donato. “Visual style in M. Night Shyamalan’s fantastic trilogy. Part 1: The long take. Part 2: The mise en scène”. *Offscreen* (30 noviembre 2003). En línea. WEINSTOCK, Jeffrey, ed. *Critical approaches to the films of M. Night Shyamalan*. New York: Palgrave Macmillan, 2010. Págs. 64, 108 y 112.

*Resurrection* se produjeron y emitieron en ABC (filial de Disney). *Fringe* se emitió en Fox. Por su parte, *The leftovers* y *Les Revenants* se estrenaron en canales de pago: HBO y Canal Plus Francia respectivamente; lo que, a pesar del alcance y desarrollo de sendas televisiones, limita el arco de distribución respecto a las demás.

Inmersos en ese sistema de estudios, estas producciones han contado con medios suficientes para que los acabados, tanto en su diseño de producción como en la misma escenografía y dirección artística, alcancen unos estándares altos; aquella perfección y clausura armónica de los acabados técnicos. Incluso los perfiles de este calibre más cercanos a la serie B que se le han atribuido a Shyamalan en títulos como *Señales* o *El incidente* se presentan como una voluntad expresa. En ambos films, se trabaja con una economía de medios expresivos en la mostración de la amenaza muy cercana a esa ciencia-ficción de los años 50. Curiosamente, algunas de las consecuencias estilísticas de esa elección aparecen también en *Perdidos* y otros films de Shyamalan, con lo que se observa que los límites entre la transparencia clásica, tal y como se esquematiza, no son tan impermeables<sup>258</sup>. Dentro de ellos surgieron modos, también de segunda fila como el citado, que han acabado influyendo en la formación de otras tendencias.

Sin duda, lo que es un rasgo clásico compartido por las doce obras del corpus es la centralidad del espectador. La organización de todo la enunciación está pendiente de anticipar la respuesta del público. Sin embargo, para tal fin, en este caso no siempre se emplea un absoluto

---

<sup>258</sup> LOSILLA, Carlos. *La invención de la modernidad. Historia y melancolía en el relato del cine*. [Tesis doctoral] Universitat Pompeu Fabra: Barcelona, 2010. Pág. 328.



realismo en la puesta en escena. Aquí, retomando la influencia de Henry James y el fantástico mental, se adoptan estrategias que buscan la conmoción e incluso la extrañeza perceptiva.

En ese terreno surge un elemento bastante elocuente y que dibuja Sánchez-Biosca como una retórica para la ausencia del cadáver<sup>259</sup>. El cine clásico, mientras exhibía relatos donde la muerte estaba muy presente, escondía sus cuerpos en el fuera de campo a través de recursos metafóricos múltiples. El cadáver, en su naturalismo, forma parte de una tradición del cine y, por supuesto, del cine fantástico más acorde con los excesos e hipérboles narrativas de finales de los sesenta y sobre todo a partir de los años setenta, que pervive en la actualidad. Por eso, Shyalaman, pero también Abrams, Lindelof, Gobert y Zelman toman partido por el retrovisor. Si el espectador tiene que ver un cadáver -como algo asilado y esporádico- que sea detrás y cada vez más lejos. Pero aquí entramos en una cuestión que va más allá del contorno de este epígrafe y cuyo alcance se comentará en breve.

Hasta el momento ya se han podido advertir algunas ligeras desviaciones del canon, que aportan luz a esa idea de reformulación a partir de una tradición previa. Quizá a veces se puede tener la sensación que estos autores saquean, descomponen e incluso trastocan, en un cambio de eje, algunos de sus mecanismos para abrirse a unos nuevos o renovados valores narrativos.

---

<sup>259</sup> SÁNCHEZ-BIOSCA, “El cadáver y el cuerpo en el cine clásico de Hollywood”, *op. cit.*, págs. 127-131.

Lo cierto es que en ellos nace una perspectiva fantástica donde las cosas terribles o inefables suceden a la luz del día, en las antípodas de una ambientación gótica o de espacios tenebrosos. Lo que pasa sucede en pleno sol, en la cocina de una casa urbana, en el jardín de una granja, en la playa de una isla o en el semáforo de un pequeño pueblo americano.

Esta disonancia y las demás respecto al modelo más clásico -como la consistencia/inconsistencia del personaje, los horizontes del género, la ambigüedad y la cadena causa-efecto, la presencia o ausencia de marcas enunciativas, y el montaje orientado a la sugerencia- se verán en el siguiente capítulo como parte de la cristalización de su estilo propio.

No obstante, es inevitable encontrar reminiscencias y amistades en las fórmulas y universos de otros directores contemporáneos, e incluso pioneros, al periodo de esplendor del cine de estudios. La historia del arte y, en consecuencia, la del cine, es la historia de sus creadores y sus obras. Frank Borzage, John Ford y Jacques Tourneur marcan algunas pistas de cómo esa continuidad es tan libre como errática, del mismo modo que lo es la sensibilidad humana, su imaginación y otros tantos condicionantes-aperturas que intervienen en la formación cultural y personal de cada cineasta.

La interesante muestra de cómo aquello espiritual o paranormal afecta al hombre conduce a repensar la puesta en escena y la puesta trama. Así sucede en el cine de Shyamalan y de manera no simétrica en las series analizadas. En ese “cómo” aparecen varios elementos que coinciden con la singular aportación de Jacques Tourneur y su fuera de campo. En

él se pone a prueba su capacidad para la elipsis, con vacíos de magnitud que dejaban importantes secuelas simbólicas en la narración, y un uso del sonido alineado con esa intención. Es curioso que esta primera conexión venga de un director que realizó lo más recordado y valorado de su carrera en la mencionada serie B. Y es ahí donde encontramos la entrada de las producciones estudiadas en el terreno de lo ambiguo.

El esquivo nuevo alumno de la clase de Josh -que no está en cuadro para ningún personaje más que para el protagonista- fue un primer ejercicio que Shyamalan perfeccionó en *El sexto sentido*, donde se atrevió a guillotinar la agonía de Malcolm, su entierro y su paralela existencia fantasmal hasta que conoce a Cole. En *El Protegido* se interrumpen diversos momentos donde va a explotar cierta tensión, que se dejan en fuera de campo: esos momentos van desde el mismo accidente ferroviario, con preludio y sin fin, hasta la crisis matrimonial perfilada en vagas frases pronunciadas por la noche, con apenas un hilo de voz, que finalizan su trayecto en su evaporación del campo fílmico y el corte al día siguiente. En la granja de los Hess, el carácter esquivo de los extraterrestres aproxima esa diégesis de Shyamalan no solo a Tourneur sino a un retrato global de la serie B, que eludía el monstruo por motivos financieros y, por qué no, de economía narrativa. Esto se repite de modo más sistemático en *El incidente*, quizá la más tourneuriana de las películas de Shyamalan. En ella, el fuera de campo está, paradójicamente, dentro de él. Como argumenta Fillol, al hilo de una definición del signo por parte de Charles Sanders Peirce, “las

presencias más *pregnantes* que puede expresar un fuera de campo cinematográfico son del tipo ventoso<sup>260</sup>.

De modo análogo sucede en *Fringe*, donde numerosas amenazas son invisibles a pesar de producir efectos en el mismo encuadre in, y en *Perdidos*. Allí, además del antológico humo negro y campos electromagnéticos, en la edición se emplean unas transiciones en negro, muy breves, en medio de una misma escena donde el conflicto es intenso; un recurso habitual en la serialidad televisiva, pero que no deja de ser una fuga de la escena y del peligro con efectos en la concepción del tiempo. Tampoco se abundará mucho más en los famosos fuera de campo de la imaginada ascensión de *The leftovers*, un off de peso y con peso, que abarca toda la diégesis, en espacio y tiempo, de principio a fin.

En John Ford, por un lado, se encuentra una concepción del espacio, como terreno de conquista personal y dialéctica. Y por otro, la evocación sentimental de la casa y la familia como arquitecturas físicas y morales para la seguridad personal. En Shyamalan, esa conquista es personal en el caso de Malcolm y David, y adquiere los tintes de una especie de colonos que se adentran en un campo que consideraban amigo y resulta hostil. Más dialéctica resulta esa batalla para Graham y Elliot pues, en realidad, se trata de una reconquista del espacio propio invadido por lo ajeno. En el caso de *El incidente* y su formato de road-movie errática, esta pugna alcanza cierta analogía con otro contraste habitual en el western fordiano (por sus claros ecos homéricos): la

---

<sup>260</sup> FILLLOL, Santiago. *Manifestaciones de una lejanía (por cercana que pueda estar)*. [Tesis doctoral]. Universitat Pompeu Fabra: Barcelona, 2010. Pág. 103.

pulsión entre lo nómada y lo sedentario, siempre con el horizonte del hogar en la mirada. Esa mirada y esa dinámica se repite con un curioso inmanentismo en los territorios de *El bosque*. Sus habitantes consideran ese espacio inmune a la inestabilidad. Por eso, y por el parecido incluso iconográfico con la filmografía de Ford<sup>261</sup>, el conflicto que hace dinamitar Shyamalan dentro sus fronteras es mucho más dramático y catalizador. Más amable y plácida es la estampa de la vida comunitaria que se dibuja en *La joven del agua*, con unas caracterizaciones afables y de ironía no hiriente que casan con el universo del famoso director.

En la ficción seriada, el vínculo entre el espacio y el hombre es más visible desde el punto de vista clásico-fordiano en *Perdidos*, también por la escenografía salvaje que conecta con el indómito territorio del western. Sin embargo, en las restantes producciones también late la dialéctica territorial: más trágica en *The leftovers*, *Les Revenants* y *Resurrection* y más lúdica en *Fringe*, que comparte con *La joven del agua* un elenco de protagonistas trazados desde la ternura y el anhelo de familia. No obstante, las tres primeras, con menos fuerza *Resurrection*, invierten esos valores del fogón y chimenea. *The leftovers* y *Les Revenants* conservan la casa y la comunidad cerrada y próxima como centro del espacio diegético, pero vistas desde el otro lado del espejo: desde las consecuencias trágicas no atenuadas por la esperanza.

Finalmente, Frank Borzage, en especial en su faceta de director de grandes melodramas con atmósferas propias, engrana con ese tono fantasmagórico y etéreo que Wilkie Collins insufla a unas cuantas de

---

<sup>261</sup> BOU, Núria, PÉREZ, Xavier, “Dominios del miedo”, *op. cit.*

sus novelas y relatos cortos. Si los amantes de *Dos destinos* de Collins se comunicaban en sueños proféticos, mientras ella caía en una vida desgraciada, los de *Street angel* (1928), donde ella también retorna a una vida marginada, quedaban conectados por la energía casi sobrenatural de un retrato. En *El séptimo cielo* (1927) incluso se encuentran cada día, a pesar de estar separados por la guerra, en el tiempo del reloj, a las once horas. En ambos casos, la luz difusa, las arquitecturas precarias pero expresivas y el uso de escaleras y marcos de ventanas y puertas, también presentes en *Lucky star* (1929), articulan un modo borzagiano donde el tiempo se dilata (abundan las acciones paralelas) y el amor constituye un acto creador y sanador.

De Borzage, Shyamalan recupera ese aire de posibilidad. Su afinidad no reside tanto en la mimesis física de sus atmósferas, sino en su efecto: de la contingencia más próxima puede emanar lo inesperado e inefable. Este rasgo, que también se presenta de soslayo en las series, se vive como clara pesadilla en unos casos (las atmósferas de *Señales*, *El incidente*, *The leftovers* y *Les Revenants*); como clima para la comunicación de amantes o familiares (*Fringe*, *Los primeros amigos*, *La joven del agua*, *El bosque*) o bien como una mezcla de ambas, en una moderada temperatura entre los dos polos (*El sexto sentido*, *El Protegido* y *Resurrection*).

Con esta ojeada a la huella clásica, se cierra la puerta al pasado y se entra de lleno a completar qué han aportado en común estos autores dentro del panorama contemporáneo.







#### 4. RENOVACIÓN RETÓRICA: DETENCIÓN EN LA ENUNCIACIÓN, PAUSA POÉTICA

David, al fondo de la escena, se incorpora ileso del accidente de tren y se sienta en la camilla del hospital. Mientras, en primer plano, asistimos al paulatino y rítmico fallecimiento de un anónimo viajero del tren. Solo vemos parte de la sábana; solo se oye la respiración artificial y el latir de una máquina a la que debe estar conectado, así como la lánguida y sutil voz del médico que se dirige a David. El lento y progresivo ensanchamiento del cerco de sangre en la tela, en el centro del plano, mientras la cámara se acerca y se eleva ligeramente, finaliza la escena. La sorpresa del médico, que le ha estado interrogando sobre su situación en el tren y su historial médico, prelude la masiva que debe recibir David en el pasillo y sala de espera: decenas de personas, en pleno duelo por la muerte de un ser querido, observan a quien ha sorteado tamaño obstáculo.





Esta secuencia de *El Protegido* revela que algo extraño ha irrumpido en el paradigma de realidad. Construida a través de límites y encuadres marcados por sábanas y biombos de tela, muestra a su protagonista en un umbral físico, pero también espiritual. El médico está asombrado pero David, en su silencio, también trasluce su duda, su vacilación. Una duda en tiempo presente, dilatado. Dilatado por las cadentes pero continuas preguntas sobre su fisicidad, dilatado por la profundidad de campo de ese plano fijo y secuencia. Estático. Incluso las figuras, que se mueven en las dos acciones simultáneas articuladas en los dos planos del campo, se mueven poco. El sutil travelling hacia delante que cierra esa escena también ralentiza una enunciación, a la que sigue, por encadenado, un plano de dolientes familiares y el reencuentro de David con su mujer e hijo. Este segundo plano, convertido en secuencia, ofrece tres panorámicas circulares que, conjugadas con la voz off del médico y una banda sonora que evoluciona de una mezcla de ecos de maquinaria médica a una especie de viento, mantiene ese ritmo moroso. A todo esto se suma la escenografía del gesto en la sala de espera. Aunque no se ralentiza la imagen, la pausa y asombro con la que muchos miran a David escenifica la contemplación de lo extraño e

incluso inefable. En esa quietud, atravesada por algo que busca un sentido y respuesta y por unas señas expresivas testimoniales, ha ralentizado la enunciación y también el proceso de percepción y lectura.

“¿No es verdad que los grandes dramas tienen lugar en calma?”<sup>262</sup>. Así se manifestaba Dreyer sobre el tiempo y el ambiente del conflicto; algo sobre lo que reflexionaba en relación a la diacronía y la historia: “sobretudo, hay que ser cauteloso al hablar de ritmos modernos o antiguos” lo decía “porque, en ciertas circunstancias, los más antiguos pueden resultar los más modernos”<sup>263</sup>. De este modo parece funcionar el dispositivo de Shyamalan en *El Protegido*, y en el resto de su filmografía aquí contemplada, y de modo similar en las cinco series estudiadas.

Una serie de elementos argumentales y narrativos, temáticos y retóricos se despegan de un modelo de expresar lo sublime, lo fantástico, ligado a las diversas tradiciones del cine clásico. Se ha visto que esa herencia pervive en algunos aspectos, en especial la centralidad de la mirada del espectador desde donde organizar el saber del relato. También se han empezado a vislumbrar otras rupturas con la convención, que suponen una manera exclamativa de comunicar. Exclamativa porque en ella se asumen los riesgos de salirse de la norma. A veces, el espectador no quiere salir de un horizonte de expectativas. Otras, espera una ruptura mayor. En todo caso, bien por agotamiento de fórmulas, bien porque el artista encuentra en su entorno social, en su medio y en su código algo

---

<sup>262</sup> DREYER, Carl Theodor. *Sobre el cine*. Valladolid: Semana Internacional de Cine de Valladolid, cop. 1995. Pág. 112.

<sup>263</sup> *Ibid.*, pág. 137.

que se conjuga secretamente en su imaginación como una desviación de lo esperado, las tendencias van cambiando.

En Shyamalan, Abrams, Lindelof, Gobert y Zelman se produce esta tensión entre lo viejo y lo nuevo, que es siempre sugestivo por las preguntas que provoca. Estos cinco creativos han labrado sus éxitos en el inicio de este milenio, mientras comenzaron en el umbral. Todos ellos han vivido entre las etiquetas de la posmodernidad y la sociedad líquida. Han experimentado cómo la ficción, para muchos autores y lectores, sigue siendo una salida a la supuesta pesadez del mundo. En ella, buscan la levedad frente a los límites materiales. Italo Calvino lo refiere así en *Levedad*<sup>264</sup>, la conferencia que no pudo llegar a pronunciar y en la que se sumerge en diversos mitos y referentes culturales a la caza de lo ingrávido: “Perseo se apoya en lo más leve que existe: los vientos y las nubes, y dirige la mirada hacia lo que únicamente puede revelársele en una visión indirecta, en una imagen cautiva en un espejo”. De esta imagen, que también se revisitó como metáfora de la pantalla y la ficción a través de Didi-Huberman<sup>265</sup>, se sirve el escritor para hacer una apología de la ligereza, no en un sentido de superficialidad, sino de ausencia de opresión.

Curiosamente, como por un efecto de permuta parcial, en las ficciones de este corpus (escudo-espejo de tantos *perseos* como espectadores) la materialidad circundante percibe el traspaso de lo inmaterial. Lo trascendente habita en lo inmanente y provoca una sensación de

---

<sup>264</sup> CALVINO, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. 2ª ed. Madrid: Siruela, 1995. Pág. 20.

<sup>265</sup> Ver epígrafe 1.1. de esta tesis: “La muerte, hecho inductor del pensamiento y arte occidental” y nota al pie nº 91.

levedad existencial, que se transmite a la enunciación o la enunciación la transmite a la diégesis.

En una rica simbiosis, lo que relatan Shyamalan, Abrams, Lindelof, Gobert y Zelman se retroalimenta de un modo expresivo marcado por lo ambiguo; que se hermana, a su vez, con la alteración de la causalidad, donde el tratamiento de aspectos como el espacio y el tiempo en relación al montaje y el encuadre adopta un estilo de subrayado enunciativo que revierte, de nuevo, en la idea de detención. Se trata de jugar a encontrar semejanzas. Las diferencias son obvias y constituyen la muestra de la singularidad de cada ser humano, de cada momento y cada espacio. No obstante, en las semejanzas, en medio de su dialéctica y movimiento, se puede detectar una epifanía. Un rasgo que no sea un dato de una disección o autopsia de un cuerpo muerto. Mejor una imagen, un concepto con alma -estas ficciones aún respiran- que haga aún más vivas esas historias y, sobre todo, que las haga más vivas en el espectador, como correlato del mundo y de su propia persona.

Por eso, dibujar hacia dónde van estas ficciones en su renovación es lo que se intentará perfilar en este capítulo. Para ello, este texto se adentrará en una trayectoria liderada por el poder de la metáfora en la trama; el surco hacia lo sublime que pasa por el enmascaramiento de la realidad en el misterio y el enigma; y la cristalización retórica y temática de las producciones que concluyen en un mapa de transición con habitantes también en transición existencial.

## 4.1. Metáfora, figura en camino

Farber es el arrogante crítico cinematográfico que llega a los apartamentos al comenzar el film (*La joven del agua*). Casi a la mitad, Cleveland, inmerso en su estudio de tramas y cuentos, le pregunta como “experto” en anticipar lo que sucede en las historias. Farber le dice que ya no hay rastro de originalidad en el mundo y que hay que vivir tristemente con eso. Durante la fiesta que conduce al clímax final, el crítico, medio borracho, se encuentra en los bajos de la casa con una de las criaturas antagonicas. Entonces, empieza a anticipar, en una concatenación de frases estereotipadas, lo que sucedería en un film en esas circunstancias:

My God. This is like a moment from a horror movie. It is precisely the moment where the mutation or beast will attempt to kill an unlikable side character. But in stories where there has been no prior cursing, nudity, killing or death, such as in a family film the unlikable character will narrowly escape his encounter and be referenced again later in the story having learned valuable lessons. He may even be given a humorous moment to allow the audience to feel good about him. This is where I turn to run. You will leap for me. I will shut the door. And you will land a fraction of a second too late.

Acabadas estas palabras, la criatura se abalanza sobre él y Farber desaparece de la escena para siempre.



Este personaje de *La joven del agua*, además de ser una clara catarsis para Shyamalan, se convierte en un maestro de retórica cansada. Agotado de ver fórmulas y fórmulas repetidas en múltiples películas, cree que todo es previsible y agotable en sus contornos. La experiencia, esa noche, le demuestra que no siempre es así. Sin embargo, esta secuencia contiene otro interesante saber. La analogía que existe entre mito-metáfora y realidad. Ya se vio que ese primer dúo se activaba desde la idea de mimesis y ofrecía una redescipción de esa realidad<sup>266</sup> que había referenciado, transformándola en una síntesis original.

---

<sup>266</sup> El mismo Paul Ricoeur recuerda en un artículo suyo lo determinante que era no regirse por el concepto de “verdad” como lo coherente lógicamente o comprobable empíricamente: “Digamos, de modo provisional, que la función de transfiguración de lo real que reconocemos en la ficción poética implica que dejemos de identificar realidad y realidad empírica o, lo que viene a ser lo mismo, que dejemos de identificar experiencia y experiencia empírica. El lenguaje poético debe su prestigio a su capacidad de llevar al lenguaje aspectos de lo que Husserl llamaba *Lebenswelt* y Heidegger *In-der-Welt-Sein*. Por ello, exige incluso que reconsideremos también

Esta paradoja entre lo interno y lo externo -que aquí se produce en términos retóricos y poéticos- también alimenta el imaginario de las películas y series analizadas. En ellas, se ha empezado a ver una dialéctica entre lo que se ve y lo que no se ve, así como lo que provoca su curiosa interacción en la diégesis. De hecho, el *hacer ver, poner ante los ojos, significar las cosas en acción*<sup>267</sup> y en, consecuencia, *animar lo inanimado* que caracteriza la metáfora aristotélica le permite elaborar figuraciones sensibles de lo no sensible o, a la inversa, figuraciones trascendentes de aquello ordinariamente material. Lo inmanente y lo trascendente interactúan en el tiempo del texto, en su retórica y poética; en el de su diégesis, como argumento; y en el del mundo del espectador, hermeneuta competente.

En este diálogo, se advierte la idea de trayecto. La metáfora camina de un dominio de origen a otro de destino. En la trama, también se camina al paso y manera de la mirada demiúrgica. Ambas se despliegan. Abren las alas, como la imagen-mariposa, abren el vuelo y en esos contornos surge la evocación, la reinterpretación y el correlato.

Su movimiento puede ser zancada, puede demorarse e incluso ser más bien un rastro. En el caso de las películas y series de esta tesis, ese ritmo retórico parece contagiarse del ritmo existencial de sus geografías

---

nuestro concepto convencional de verdad, es decir, que dejemos de limitarla a la coherencia lógica y a la verificación empírica, de modo que tengamos en cuenta la pretensión de verdad vinculada a la acción transfiguradora de la ficción.”. RICOEUR, “Narratividad, fenomenología y hermenéutica”, *op. cit.*, págs. 199-200.

<sup>267</sup> ARISTÓTELES, *op. cit.*, págs. 278-280 (1411b, 20 a 1412a, 10). “Llamo «poner ante los ojos» a usar expresiones que significan cosas en situación de actividad. (...) Igual ocurre con el frecuente uso de Homero de convertir lo inanimado en animado por medio de una metáfora. (...) En todos estos ejemplos en efecto expresa actividad al dotar lo animado de vida”.



y personajes. Las alas se agitan con lentitud como lo narrado parece dilatarse en su maniobra. Se trata de localizar lo común que habita en lo que no es idéntico. Y sucede que estas doce historias se trasladan al espectador con una aire moroso, no indolente, sino sobrecargado de subrayados enunciativos que dilatan su tiempo y crean una sensación de pausa.

#### 4.1.1. El dato que detiene y revela

El mismo carácter evanescente del fantástico, que desaparece cuando lo hace la perplejidad, se vincula con esa pausa, con ese tiempo presente dilatado. Ante la aparición de lo extraño en un universo que no lo es, esa pausa (*breve interrupción del movimiento, acción o ejercicio*) es un paréntesis no solo del juicio sino también de la línea temporal.

En ese sentido también influye toda la estrategia informativa que construye el guion. De modo especial sucede cuando el resultado es una trama con *vuelta de tuerca* que impele al espectador a hacer una segunda lectura e interpretación de lo narrado, a la luz del nuevo dato, de la revelación. Ese texto, como lo veremos en las obras analizadas, abre el acceso a él de derecha a izquierda o de final a principio. Ese viaje de vuelta -que reviste un interés epistemológico y estilístico- es fruto del juego temporal que resuelve la duda-vacilación sobre la naturaleza del suceso. En consecuencia, en el fantástico, las segundas lecturas son metalecturas. Al lector/espectador no le importa lo argumental, que ya ha asimilado. Su viaje temporal inverso por el relato busca detectar, sobre la historia ya conocida, qué instrumentos narrativos se han usado para conseguir determinados efectos. De ahí

que el lector/espectador del fantástico sea, muchas veces, un alumno aventajado de los procedimientos propios de un guionista o director. Su relectura, una metalectura, supone el nacimiento de un correlato, con el que está vinculado en su origen y en su forma, y con el que guarda ciertas analogías. De hecho, más adelante se verá que el relato paralelo ofrece su propio discurso asociado a motivos narrativos y propios del lenguaje, en un claro subrayado enunciativo.

Por su parte, M. Night Shyamalan es un experto en sembrar elementos argumentales y expresivos que permitan una segunda lectura por parte del espectador. De ahí que sus historias, con un fuerte regusto trágico en el uso de la anagnórisis, auguran un tiempo de lectura más prologado, por el doble juego encajado. Y eso sucede a pesar de que estos reconocimientos dramáticos son fruto, en muchas ocasiones, de elipsis, que por definición son lo opuesto a la dilatación. No obstante, esos acontecimientos que no se narran (en el tiempo diegético ni en el *syuzhet*) pueden ser causa de vacilaciones, dudas y preguntas que dilatan la experiencia perceptiva, y también causa de las epifanías que desatan un nuevo paseo por el relato, en el que el espectador construye la fábula final y real.

Esa prolongación del tiempo de representación y, por tanto, de lectura también se produce por un uso alterno del tiempo objetivo y subjetivo que cristaliza, a veces, en la evocación de recuerdos. El mismo efecto de dilatación se produce con el uso de la focalización variable: cuando una historia se cuenta desde el punto de vista de varias instancias (sea el narrador o narradores o varios personajes) se multiplica la presencia de la historia, y la historia siempre es tiempo.

El final de *Los primeros amigos*, con la revelación de la identidad del joven alumno, marca la pauta para empezar a releer la trama. Una trama que ha contado con cierta dilatación en su visionado gracias al uso alterno del tiempo objetivo y subjetivo -a través de la acción externa de Josh y focalizada desde el mismo protagonista, y a través de los recuerdos de Josh en formato flashback-, y con no pocas elipsis escogidas para ocultar las pistas que hubieran evidenciado la auténtica personalidad del que parece ser el ángel de la guarda del pequeño.

En idéntico sentido actúan en *El sexto sentido* las mismas estrategias de anagnórisis final; tiempo objetivo y subjetivo (los flashbacks también aparecen en formato de vídeos caseros) combinado para dilatar la cronología de lectura; focalización múltiple (la historia se cuenta desde Malcolm y Cole, e incluso la madre de Cole interpreta algunas escenas sola en las que el espectador es el único testigo de sus reacciones) y elipsis tan marcadas que escondían la muerte de un personaje. Aquí se comprueba que, en la medida que las elisiones sean más acentuadas, las focalizaciones más diversificadas y el juego entre objetividad y subjetividad temporal más operativo, el correlato no solo es más intenso emocionalmente sino también cognitiva y narrativamente.

*El bosque* figuraría como la segunda película de Shyamalan más cercana al modo de usar esas estrategias. Aunque la anagnórisis se produzca antes que en *El sexto sentido*, la película crea un rico discurso implícito sobre el arte de narrar y las estrategias retóricas (suspense, elipsis, fuera de campo, distribución de la información, instancias narrativas, flashbacks, silencios del autor y demás) gracias,

precisamente, a usar esas mismas estrategias en el relato más epidérmico: uso del tiempo objetivo y subjetivo (los recuerdos se visualizan en pantalla), la focalización a través de Ivy y Lucius, pero también a través de algunos de los “mayores” y, llamativamente, de Noah.

*Señales* y *La joven del agua* tienen unos tiempos de lectura similares en cuanto a los efectos de la focalización (Graham y Heep son los epicentros desde los que se explican sus historias respectivas, precisamente, ambas de pérdida de la esposa) y a la sutilidad de sus anagnórisis (Graham descubre los signos, para entender su dolor, en elementos tan cotidianos como los vasos de agua de su hija o la enfermedad de su hijo, y Heep podrá avanzar en el duelo al descubrir que puede ser útil y volver a curar). Sin embargo, mientras que en *Señales* el tiempo subjetivo (los flashbacks de la mente de Graham) dilata momentos clave de la trama principal, a la par que actúa como complemento interpretativo de la realidad presente, en *La joven del agua* no existe el tiempo subjetivo en cuanto a recuerdos. De nuevo en ambas, todos estos aspectos y las elipsis poco marcadas, ofrecen al espectador una relectura que quiebra menos la trama principal que en *El sexto sentido* o en *El bosque*.

*El Protegido* funciona en un nivel intermedio, puesto que la anagnósis de su identidad es paulatina, lo que obliga al espectador a empezar a hacer relecturas mucho antes del final (sobrevive a los accidentes, nunca ha estado enfermo, percibe los peligros...), y a que parezca menos fuerte la epifanía de sus superpoderes. A ello parece que contribuyen los usos del tiempo objetivo y subjetivo distribuidos con

fluidez y focalizados en diversos personajes (David, Elijah y, sin flashbacks Joseph). Sin embargo, Shyamalan se guarda un segundo giro, una nueva anagnórisis, esta vez no para David sino para Elijah, su némesis. Ahí, los flashbacks que revelan elipsis (como en el *El sexto sentido* y *El bosque*) intensifican la fractura con el, hasta el momento, suave deslizamiento del relato. El espectador puede efectuar una tercera lectura y completar el correlato.

*El incidente*, violenta en su fábula externa, es la más suave en su correlato. La anagnórisis es tan sutil que puede ser incluso debatible: el clímax del film se produce cuando cesa el ataque botánico, que es contemporáneo al hecho de que Alma y Elliot se declaren su amor y eliminen las barreras físicas para morir juntos. La relación causa-efecto entre los dos hechos es discutible porque, en sí misma, solo es equiparable a una relación de contigüidad. Lo que infiera el espectador es parte de su proceso de lectura del film. En otro orden de cosas, el grado de ensañamiento en el estilo va parejo a un menor uso de la elipsis, que es significativa únicamente en el salto que une el clímax con la resolución semanas después. Por otra parte, la focalización es variable, y por tanto dilatante. Aunque predomina Elliot, tanto Alma como Julian tienen algunos momentos de *soledad* en el punto de vista. Además, Shyamalan juega la baza tecnológica para extender el tiempo en el mismo espacio: los relatos necrológicos televisivos, los radiofónicos, los vídeos en el móvil o las voces en el teléfono. No obstante, al espectador se le premia con un conjunto de secuencias solo para él (ningún protagonista las comparte): los múltiples suicidios en los que Shyamalan practica la explicitud y olvida el fuera de campo, o las irónicas escenas de cómo diversos tipos de personas se preparan

para la *amenaza*. Solo gracias a lo que se esconde y, precisamente, en lo escondido se puede extraer un correlato. Y en *El incidente* este reside en lo no explicado: podría decirse que no se explicita la respuesta a la cuestión dramática y que esto facilita una mayor fabulación en la lectura del espectador y una sensación de dilatación en ese proceso.

En lo que respecta a las series, las cinco producciones juegan básicamente con la focalización múltiple y el tiempo subjetivo para provocar esos giros que detonan el repliegue de la narración sobre sí misma y, a veces sobre los mismos personajes y siempre en la mente del espectador. Este efecto dilatador, en el caso de la serialidad televisiva, viene potenciado por su misma condición. La trama es un *continuum* que progresa por entregas y que deja en suspensión sus diégesis al final de cada capítulo. Sin embargo, bajo todos esos aspectos, subyace el más constitutivo: la vacilación.

En todas las series la cuestión de la naturaleza de las respuestas a los fenómenos extraños está pendiente y se debate. Es motivo de angustia en la isla, en la que cada personaje abandera una posición epistemológica. Es motivo de *ciencia al límite-ficción* en *Fringe*, donde se diseccionan cerebros y, al mismo tiempo, se consiguen capturar los últimos recuerdos de un muerto. Es motivo de un existencialismo diversificado en *The leftovers*, que va desde la búsqueda de la causa en lo trascendente (el sentido religioso o catártico), en lo científico (que continúa en un segundo plano político), en lo inminente-apocalíptico (de las sectas radicalizadas) o en lo inmanente de quien vive el tormento presente sin afán indagatorio. Es motivo de desconcierto en el pueblo de *Les Revenants* y *Resurrection*. En el segundo, se introduce la

pesquisa científica e incluso historiográfica, que no despeja las dudas. Sin embargo, en ambas queda amagada la clave de desambiguación.

*Perdidos* es el paradigma donde esa vacilación se convierte en una focalización más multiplicada en un tiempo más subjetivo. La serie de Abrams y Lindelof se estructura en metódicos flashbacks que los personajes rememoran y comparten con el espectador en cada episodio. La analepsis, en sí misma, siempre supone una vuelta atrás de la trama. Por eso, cada flashback, tanto en *Perdidos*, como en las otras cuatro series, implica una pausa del conflicto presente. Al mismo tiempo, los nuevos elementos de juicio que esos recuerdos aporten al espectador no suponen tanto una mirada hacia delante sino una nueva dilatación, durante la cual el narratorio reajusta, con ese saber, su exégesis de la acción presente.

Al final de su tercera temporada, aparecen los flashforwards. Curiosamente, la prolepsis, que es la anticipación de algo que todavía no ha sucedido, se combina, en numerosos capítulos de la cuarta temporada, con flashbacks y hasta el final de la serie con una multiplicación de los espacios diegéticos que se precipitan en una sensación de simultaneidad y, por qué no, en algo de confusión.

En *Fringe*, la focalización se multiplica con la aparición del otro universo paralelo y, a medida que avanzan las temporadas, con los pliegues en el tiempo de ambos universos; para los que Abrams diseñó incluso hasta siete versiones de la cabecera. Pero además, esa prolongación del conflicto en un eterno presente, a pesar de esas aparentes anacronías, incluyen habituales analepsis y otras más

especiales, a través de los conocidos análisis de Walter en su tanque y sus cables: sueños no recordados en la consciencia o recuerdos almacenados en un cerebro muerto.

Ese trabajo sobre la vuelta al pasado y la dispersión informativa a través de perspectivas diversas es menos ajetreada en *The leftovers*, *Resurrection* y *Les Revenants*. Sin embargo, en ningún caso, dejan de suponer un retardo del futuro que se siente cada vez más detenido por el peso del pasado.

Además de la dilatación propiciada por esos procesos vinculados con el saber y su distribución en la focalización, el uso de la duración (“como extensión sensible del tiempo representado”)<sup>268</sup> tiene su papel, a la vez en relación con el uso del orden. Cuando el orden es más lineal progresivo, la duración es más normal<sup>269</sup> o tiende más a la isocronía<sup>270</sup> y a una representación simple de la frecuencia de los hechos, concepto que sí puede afectar a la dilatación cronológica. Por ejemplo, *La joven del agua* o *El incidente* (este último de manera más marcada) tienen una duración más normal, puesto que emplean casi siempre la escena y el plano secuencia, mientras que la contracción se debe a las recapitulaciones ordinarias<sup>271</sup>. Tan solo hay una elipsis marcada, y ya comentada, al final de *El incidente* y dos escuetos usos de alteración de

---

<sup>268</sup> CASETTI, Francesco, DI CHIO, Federico. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós, 2007. Pág. 137.

<sup>269</sup> *Ibid.* “Duración normal: la extensión temporal de la representación de un acontecimiento coincide aproximadamente con la duración -supuestamente real- de ese mismo acontecimiento”.

<sup>270</sup> GENETTE, *op. cit.*, pág. 145: “... coincidencia entre sucesión diegética y sucesión narrativa”.

<sup>271</sup> CASETTI, Francesco, DI CHIO, Federico, *op. cit.*, pág. 140: “Pueden distinguirse, a este propósito, la recapitulación *ordinaria*, a cargo de los procedimientos normales de montaje que operan elipsis de mínima incidencia (...)”.



la duración pero por dilatación. Por un lado, el vuelo del águila a ralentí en el clímax de *La joven del agua* y, por otro, la falsa pausa (descriptiva) de los sujetos de *El incidente* poco antes de morir, que parece poner en suspensión toda la diégesis y dar cierta sensación iterativa en esas acciones mortuorias en cadena.

En sentido contrario, cuanto menos vectorial sea el orden, más anormal será la duración. *Los primeros amigos*, con sus analepsis y elipsis marcadas (paso de los meses del curso escolar), sumada a una pequeña dilatación a ralentí con intención dramática (Josh sale asustado de la casa de su amigo) y otra pequeña dilatación por pausa con intención cómica (el pelotazo a una profesora), es la que tiene una duración más anormal: en 88 minutos de película se relata todo un curso escolar.

*El sexto sentido*, *El Protegido*, *El bosque* y *Señales* son, respectivamente, las que le siguen en cuanto a la diferencia entre la duración de los hechos y la del relato. El uso de la contracción ordinaria y la elipsis es el instrumento primordial junto a la dilatación por expansión en momentos muy puntuales<sup>272</sup> (en la anagnórisis de Malcolm, el ralentí en el entrelazamiento de manos entre Ivy y Lucius ante la llegada de las criaturas o en la inconsciente lucha entre Ivy y Noah), y una frecuencia casi siempre simple de la representación temporal de los hechos. En cuanto a lo que las singulariza, *El Protegido* brinda una secuencia especial en la que, sin ser propiamente una recapitulación marcada, lo parece. En una sucesión de planos, en un

---

<sup>272</sup> En *Señales* y *El Protegido* no se da la dilatación. Cosa distinta es la sensación de dilatación que puede provocar la atmósfera creada en la película homenaje al cómic: los lánguidos movimientos de los actores en atmósferas pesadas, y los planos sostenidos en espacios estáticos transmiten esa impresión.

mismo espacio, vemos a David levantando objetos cada vez más pesados. El espectador intuye que cada plano, análogo en su contenido al anterior y siguiente, están enlazados tras brevísimas elipsis temporales.

En las series, la dilatación a través de la ralentización se da en *Perdidos* con algo más de asiduidad y con efectos dramáticos; y con menos frecuencia en *Resurrection* y *The leftovers*, pero con el mismo propósito. En *Fringe*, ese alargamiento se integra en la dinámica de ruptura espacio-temporal que aplica la serie a los mismos argumentos. Por ejemplo, en una de sus entregas<sup>273</sup>, un personaje episódico tiene visiones anticipadas de lo que va a suceder; su puesta en imagen es ralentizada en el tiempo subjetivo y también provoca una frecuencia repetitiva de efecto dilatante.

La dilatación por expansión-extensión más destacable de las películas anteriores es la que Shyamalan prepara para la secuencia final de la muerte de Crowe. Allí, el director prolonga el tiempo de representación sobre el que tendría esa acción en tiempo real; lo hace a través de un montaje paralelo entre el mismo Crowe confuso en su casa y los flashes de su pasado que va recordando. En ese momento, el retorno del pasado provoca una intensa dilatación del presente, justamente, el último presente que vivirá el protagonista en la diégesis y, también el último momento de la diégesis misma.

---

<sup>273</sup> *Fringe*: “The plateau”. Temporada 3, capítulo 3.

Al hilo de esta secuencia, que Francesco Casetti y Federico di Chio calificarían de “dilatación obsesiva”<sup>274</sup>, puede estudiarse la frecuencia temporal. Shyamalan, en la cadena de flashbacks o analepsis finales, provoca una cierta sensación de repetición: se relata más de una vez lo que ha sucedido una vez. La evocación analéptica convive con una fuerte elipsis, por lo que la ruptura del orden y duración temporal se producen, explosivamente, en la misma secuencia de discordancia en la frecuencia. M. Night Shyamalan ha utilizado todas esas excentricidades temporales para el momento clave del film, una anagnórisis tan fuerte que constituye casi el auténtico clímax de la película.

#### 4.1.2. El dispositivo que se ensimisma

Por otro lado, hay un conjunto de elementos que subrayan el gesto enunciator y convocan la sensación de pausa y que van desde un uso en continuidad del montaje y la querencia por tomas largas, pero también la tematización de los procesos de enunciación que pueden venir dados por el narrador dramatizado o editorializado y la misma enfatización de los procedimientos enunciativos que, en menor medida, aluden a la obsesión por la puesta en cuadro.

Otra de las peculiaridades expresivas de Shyamalan es la sustitución de los convencionales planos contraplanos por resoluciones de realización diversas, sobre todo cristalizadas en la continuidad del plano secuencia o del plano fijo prolongado en espacio y tiempo. Shyamalan, cuando desplaza la cámara, lo hace en panorámicas y travellings de ritmo lento

---

<sup>274</sup> CASETTI, Francesco, DI CHIO, Federico, *op. cit.*, pág. 142: “La propia dilatación obsesiva de algunos elementos descriptivos, como por ejemplo el hecho de concentrarse en algunos elementos de la acción, constituyen modalidades posteriores de extender el tiempo de representación (...)”.

y sostenido, que tienden a la apertura del plano (aunque también los hay que a su cierre). En esos movimientos o también en otros muchos planos fijos utiliza, de manera bastante frecuente, el ángulo picado o cenital que remite a la mirada demiúrgica y divina, así como a la conciencia de la enunciación. A veces la cenitalidad abre el mismo plano, pero otras ese punto de vista se muestra progresivamente en un ascenso de la cámara que llena la atmósfera de ingravidez. Con menor asiduidad, Shyamalan también emplea el movimiento elíptico o circular que intensifica más esa sensación, así como también la de enunciación.

Sin embargo, cuando Shyamalan apuesta por el montaje o incluso la sensación de montaje también apela a seguir manipulando las esperas del espectador. Es decir, se propone turbar con modestia la mirada del narratorio alargando el contraplano de respuesta, rompiendo quizá con ello las expectativas del público y truncando la respuesta inmediata a su curiosidad.

En ambos casos se asiste a un uso intrusivo de la dialéctica de la cámara en las relaciones entre personajes, y en otro estadio con el espectador. Esta aparece como la que manda y establece la naturaleza de los lazos que les unen, del mismo modo que ejerce de mano visible del enunciadador en los insertos de naturalezas muertas (los maizales de *Señales*, los árboles de *El bosque*, los campos de *El incidente*), o en el detalle enfático (sillas mecedoras de *El bosque*, la tela rota en el techo del coche de *El incidente*), que muchas veces clausuran el montaje de una secuencia para dar paso a otra, en un intento de sostener la ingravida ficción y acentuar su dilatación expresiva.

*El sexto sentido*, en su inicio, muestra al matrimonio Crowe celebrando el reconocimiento recibido por parte de las autoridades locales, en un dilatado plano conjunto cuyo contraplano es, curiosamente, la placa homenaje del ayuntamiento de la ciudad, a la cual la cámara se acerca en un travelling. Su superficie, además, actúa de espejo, con lo cual convoca en contraplano a quienes deberían estar en fuera de campo.

Otro de los escasos montajes de miradas opuestas en el plano filmico se da en el funeral de la niña-espectro que visita a Cole. En un mismo plano, Cole atraviesa parte de la estancia del funeral -en la que ya se distingue a una mujer vestida de rojo-, detecta a quien considera que es el padre de la niña, que está de espaldas a la cámara, y le hace entrega de lo que ella le ha dado con unas escuetas frases. En todo ese proceso no hemos visto la cara del padre, que descubrimos en el mismo plano por un movimiento, de nuevo, de dibujo semielíptico. El montaje cambia al contraplano de una cinta de vídeo y de allí a la pantalla de televisión, en la que se asistirá a un nuevo metarrelato sobrecargado de los planos enmarcados que tanto usa este director, con algún contraplano de la mirada llorosa del padre. A partir de ahí, empieza un nudo de acción trabado con tomas que se acaban en un momento dado para jugar con el fuera de campo: se ve a una mujer -intuida como madrastra- que rellena un tapón de algún producto -también intuido como tóxico- pero no se muestra cómo lo vierte. En todo ese proceso se percibe un cierto retardo en las acciones (ella desaparece del primer plano, tarda en volver con la botella, la hija permanece al fondo del espacio sin moverse) que activan más el deseo del espectador por ver su final, así como el rostro del padre y su reacción. Finalizado el vídeo, el montaje pasa en directo a la mujer de rojo que está de espaldas. Esta se

gira y, entonces, se pasa al contraplano que, en travelling tembloroso, muestra cada vez más cerca al padre.

Especialmente singular es la panorámica lateral en la secuencia clave del film, cuando la cámara abandona a Vincent segundos después de disparar a Malcolm y segundos antes de dispararse a él mismo, y se mueve hacia la izquierda abandonando el núcleo central de la escena. Este balanceo ha sido preludiado poco antes, en un conjunto de planos contraplanos entre ambos, en los que la cámara ya se movía suavemente a derecha e izquierda.

Otro logrado ejemplo es la escena de su aniversario de boda en el restaurante. Un plano secuencia recoge la inconsciente unilateralidad de la conversación de Malcolm, en un movimiento de cámara que va hacia delante bordeando la parte izquierda de la mesa, para después retroceder sobre el mismo espacio y finalizar en otro movimiento hacia delante, que esquiva la construcción de una escena de planos y contraplanos que serían mentira. El movimiento semicircular y sostenido se desliza suave como el sosegado tono de voz de Malcolm.

En la primera temporada de *Fringe*<sup>275</sup> se filma una secuencia parecida por el espacio -un restaurante- y por la imposibilidad de la mirada entre dos personajes, John (que ha muerto) y Olivia (que se pasea por sus memorias como espectadora). Las diferencias estriban en la planificación (a base de planos contraplanos) y en la construcción de la diégesis. En ella, Oliva se observa a sí misma en la memoria de John e intenta asumir un contraplano de su mirada. La realidad de dicha

---

<sup>275</sup> *Fringe*: “The dreamscape”. Temporada 1, capítulo 9.

respuesta visual queda en suspenso e incertidumbre en ese momento, algo propio del fantástico, en un juego de relatos metadieéticos de atmósferas líquidas e ingravidas literalmente.

Por su parte, *El Protegido* logra combinar el uso de sus múltiples y suaves panorámicas y travellings en conversaciones que reclaman un montaje clásico (de plano y contraplano), pero en las que se hace esperar al narratorio (a veces sin fruto) para ver la reacción a lo dicho. Un ejemplo claro, porque además está filmado de nuevo en un único plano que abarca toda la escena, es la conversación nocturna (en realidad, monólogo) en la que la esposa de David le pregunta si le ha sido fiel desde que empezaron a tener problemas. La cámara, emplazada en la habitación donde duerme él, muestra todo el rato la cara de ella y tan solo al final, al cerrarse la puerta y girarse David, vemos su rostro de semisorpresa, en otro alarde de atmósfera en suspensión.

Algo parecido sucede en la conversación entre él y la profesora de Joseph, que también transcurre en una única toma. Esta se abre con David en plano y la señora de espaldas. La cámara se va acercando al protagonista, mientras escucha el traumático relato de cuando, de pequeño, estuvo a punto de ahogarse en la piscina. Jamás se muestra la cara de su interlocutora, en otro momento de peculiar dialéctica interpersonal en la diégesis.

Tras la escena (desarrollada en dos planos) en la que Joseph casi dispara a David, pasamos a una entre este y Elijah. Aquí sí que hay un curioso montaje de dos planos que también despierta extrañamiento.

Empieza con ambos en campo visual, la cámara se acerca a Elijah mientras habla de la tristeza matinal por no estar haciendo lo que se supone que uno debe estar haciendo y deja a David en fuera de campo sin que veamos su cara. El siguiente plano ahora solo es de David y se compone, otra vez, de una panorámica hacia la derecha -no aparece Elijah ni vemos su reacción a las negativas de David- que casi deja en fuera de campo al mismo David otra vez. La sensación de pesadez existencial es aún mayor por las expresiones filmicas usadas y por la conversación alrededor de la misma existencia y su ausencia de motivación.

Dicha sensación desaparece en la anagnórisis final, cuando cuadra el objetivo vital de ambos, en una escena cuyo montaje y dialéctica entre planos, quizá por eso, es más convencional: plano contraplano entre Elijah y David.

En la misma película puede verse un plano de trazo elíptico marcado en la secuencia en la que la madre de Elijah le hace bajar a la calle para poder recoger el regalo que le ha comprado: empieza con un encuadre en el que ambos se reflejan en la televisión, luego un travelling hacia delante en dirección a la ventana muestra los escorzos de ambos que miran al parque, para después ver cómo Elijah alcanza el preciado objeto. Una vez desenvuelto, una toma subjetiva de la mirada del niño, en ángulo cenital, nos revela la portada del cómic del revés (más juegos de miradas distorsionadas). Mientras Elijah lo gira, la cámara, desde el mismo prisma, rota como lo hace su mirada, hasta llegar al mismo punto con el cómic en la verticalidad “correcta”. 360 grados que marcan la importancia del punto de vista diegético, en un nuevo



momento de cierto extrañamiento en la puesta en escena que afecta la percepción y que, como se dijo, prolonga la presentación de la captación de la forma.

Por otra parte, la realización las series no se presenta tan marcada en el uso de travellings o panorámicas de temporización lenta o un uso del montaje alejado de cánones naturalistas o realistas. Quizá se puede poner como excepción *Les Revenants*, pues aplica un tiempo de lectura más dilatado a sus planos, también a los fijos y también a los travellings o zooms lentos y hacia delante que aparecen a través de los diversos capítulos.

Eso mismo sucede en *Señales*, que se abre con un breve travelling hacia atrás desde la habitación de Graham con vistas al jardín de su casa y con la presencia del marco de la ventana. Y la película se cierra, en un macromovimiento circular, con la cámara en la misma habitación. Ahora la ventana está rota y un travelling hacia atrás abandona y deja fuera de plano a los Hess, para seguir en una panorámica hacia la izquierda de la pared y ventanas de la estancia paterna. Entre la primera ventana rota, la segunda tapiada y la tercera y cuarta ya normalizadas (en analogía a la vida de Graham: ni abierta con violencia ni artificialmente cerrada), se ha producido una elipsis temporal evidenciada en un cambio de estación. La cámara se para y avanza sutilmente ante un marco distinto, la puerta del baño de la que sale un protagonista sacralizado de nuevo. Otra vez, un plano Shyamalan revela algo importante -un apunte final para el espectador- trágico-catártico como forma narrativa: el retorno a la fe del protagonista.

En relación al montaje en plano y contraplano y las esperas al narratario, la conversación nocturna entre los dos hermanos sobre si están ante el fin del mundo transcurre en unos breves planos contraplanos al principio. Luego, en el largo discurso de Graham, desaparece la respuesta en el rostro de su hermano hasta casi el final de su argumentación. Entonces, la cámara se acerca a Merrill que empieza a formular su sistema de creencia en voz alta, mientras no se ve a Graham. Finalmente, en la parte más dialéctica entre los dos, retorna una cierta réplica y contrarréplica visual.

Shyamalan también altera el montaje clásico para mostrar la primera vez que vemos a uno de los extraterrestres de manera entera: sucede a través de un relato televisivo (juego con el marco, el reflejo y el metarrelato en otro subrayado enunciativo). La escena se compone de planos y contraplanos entre Merrill y la televisión, a la que se dirige cuando grita a unos niños que, dentro de la diégesis del vídeo casero del informativo, le tapan la visión del espectro del “otro” que está a punto de descubrir. Esta extraña revelación, además, utiliza más instrumentos propios del lenguaje audiovisual como el rebobinado y la pausa, para remarcar la presencia ajena en la segunda pantalla, la televisión de los Hess.

*El bosque* también se editorializa en planos desde el principio. Un lento pero pronunciado travelling con zoom in final nos muestra una comunidad que asiste a una triste escena, cuyo contenido se revela en un cambio de plano. Una toma fija cenital, de claras reminiscencias divino-autorales, empieza a aproximarse a los mortales de la historia:

un padre que abraza, de espaldas al punto de vista del espectador, el pequeño ataúd donde yace su hijo.

En esta película se dan otros travellings que, como en los citados de *El sexto sentido* o *Señales*, abordan el núcleo argumental en un punto álgido para salirse literalmente por la tangente. Por un lado, la toma que testimonia, de espaldas a los mismos protagonistas (Lucius y Yvy), la declaración de su amor mientras se acerca tenuemente y casi vaporosamente -como el ambiente atmosférico y diegético- para luego moverse hacia la izquierda del porche y pararse casi al lado del balancín vacío. Y por otro, la secuencia del apuñalamiento de Lucius. Tras un primer plano fijo, en el cual sopla un viento que se oirá durante toda la secuencia, se activa un travelling hacia delante de la visión subjetiva del homicida mientras se acerca a su víctima de espaldas. Cuatro planos cortos después, arranca un suave travelling hacia las dos figuras, que se desvía a la derecha justo cuando Noah vuelve a clavar el puñal a Lucius. De este modo, la cámara abandona la escena del crimen y se mueve, esta vez, hacia la derecha del plano dejando en fuera de campo a un Lucius casi inconsciente y el ambiente en suspensión. Curiosamente este plano se empalma con uno exterior del mismo tipo de balancín del porche de Ivy pero en medio del campo y vacío, y poco después vemos a Noah en su porche sentado en una silla de las mismas características, en un subrayado casi fordiano de la voluntad sedentaria de la comunidad. Todo el tono elíptico y la demora en mostrar la acción determinante estimulan el extrañamiento, así como el retardo en la percepción completa de lo que sucede, que conduce a la sensación de suspensión diegética y emocional, aún más acentuada por el uso de la banda sonora: las voces de los actores, el aire que agita las cortinas y se

oye en primer plano, hasta que entra, justo en los segundos finales de la escena la melodía dramática.

Más manierista es la secuencia en la que el guarda forestal conversa con su jefe (el propio Shyamalan, como representante más estricto de los guardas de la ficción) mientras intenta conseguir las medicinas para Ivy. El montaje funciona transparente para mostrar al joven, mientras que al jefe jamás se le muestra de frente: solo se ve su rostro o su contraplano espectral en el reflejo del cristal del armario botiquín, y la mayor parte de su escorzo la ocupa el periódico que está leyendo.

A pesar de que en *La joven del agua* predomina un montaje clásico, ofrece algunas excepciones y sobre todo algunos planos más pronunciados en el orden expresivo. Por ejemplo, la primera conversación entre Cleveland y Story se compone de planos contraplanos descompensados en las proporciones: primerísimo primer plano para Story y primer plano para Cleveland. Incluso se evidencia aún más la atmósfera pausada con una lágrima que se aboca pero no acaba de salir en el ojo de la narf.

Por otro lado, además de las panorámicas horizontales de la fachada de los apartamentos, hay otros movimientos acentuados también en su angulación. La escena en la que Story ya habita en la casa de los dos hermanos y se repone bajo la ducha mientras empieza un diálogo casi mudo con Heep (la cámara rompe una vez más la posibilidad del plano contra plano), se filma, en parte, con un acentuado travelling cenital, que evade el techo (en otra marca que hace patente que estamos en una ficción).

Otro travelling cenital recorre también una noche la casa de Heep para que le veamos escribir en su diario. Acto seguido, por corte, se pasa a otro contrapicado del jardín con la piscina y los vecinos, que evoca el carácter evanescente del relato que puede desaparecer como el agua en vapor si cada personaje no interpreta bien su papel. Esta visión del enunciador interpela directamente al enunciatario en el marco general de la estructura trágica.

En el mismo sentido funciona *El incidente*. El aspecto general es el de un montaje y planificación transparente, sin embargo hay unos cuantos ejemplos que demuestran la voluntad de subrayar desde una retórica diferente. Y esto sucede nada más comenzar el film. Tras la semántica secuencia del parque, y un inserto del tráfico de coches y sirenas, arranca una escena con un plano que desciende por la fachada de un edificio en construcción y se para ante un grupo de obreros que conversan de trivialidades. En la misma toma, la cámara da la vuelta alrededor del grupo para finalizar en el punto exacto que le permite recoger la caída, desde lo alto, del primero de los suicidas. Movimiento circular, tras el descenso a lo terrenal (la conversación banal) y el testimonio de la gravedad.

En relación a la construcción del “otro” en el montaje, por ejemplo, en todo el viaje de los protagonistas en búsqueda de un refugio no se pone en escena el contraplano del “igual” asustado, que deriva en un “otro” agresivo. La escena en la que los dos adolescentes son brutalmente asesinados por los inquilinos de una casa de campo, que disparan desde dentro de su hogar, demuestra que si el otro no quiere integrarse en la

dialéctica dentro del campo visual y se insiste, el resultado puede ser mortal.

Más extraña aún que la conversación de Elliot con la planta de plástico es la que el mismo Elliot intenta mantener con una muñeca antigua, que confunde con la señora Jones. Montada durante breves segundos con un contraplano como si se tratara de algo real, esta y la secuencia anterior de la planta juegan con el básico terror hacia lo inanimado que pueda estar animado, y con el efecto cómico que se crea cuando se es consciente de la falsedad de la terrorífica ilusión creada.

Por otra parte, aunque en la película no predomina lo cenital, sí que se muestra a través de contrapicados; por ejemplo, el que filma el árbol en el que se columpia Jess, como si esa mirada de lo alto pudiera descubrir la peligrosidad o no de la acción. La suspensión formal y expresiva acompaña a la argumental y diegética.

Además de la planificación, el montaje y la focalización que cooperan en la construcción de un tono que gravite entre lo lento e ingrávito, el encuadre puede ayudar como un subrayado escenográfico a esa ambientación. El uso de marcos, ventanas o puertas, como elementos liminares potencia esa repetida idea de umbral entre la vida y la muerte, entre lo inmanente y lo trascendente que se repite constantemente en las producciones estudiadas.

La atención que Shyamalan quiere que se preste a lo que está dentro del plano viene motivada por una pertinaz obsesión de sus encuadres por la idea, visualizada, materializada y multiplicada, del efecto ventana. Para

este propósito sirven las arquitecturas caseras (como puertas, ventanas o porches) que revitalizan el valor de la profundidad de campo y la perspectiva, descubiertas en el Renacimiento, así como incrementan la imagen fuertemente enunciativa de reflejo y duplicación.

Por eso, ese tipo de planos ofrecen una composición interna más cuidada, en la que se produce un curioso tráfico entre las figuras y la cámara. La tendencia general en Shyamalan es a resituar la cámara dentro del plano, que la movilidad de la persona dentro del campo sea escasa y que se trabaje con su profundidad para activar, a veces, dos acciones a la vez.

Ese estatismo de los personajes se presenta en prolongados planos fijos que acentúan su característico ambiente de suspensión. Este tipo de tomas definen el espacio de Shyamalan, según la clasificación de Casetti y Di Chio<sup>276</sup>, como un espacio entre lo dinámico-descriptivo (la cámara se mueve en relación a la figura) y dinámico-expresivo (la cámara se mueve en una relación dialéctica y no vinculante con la figura). Es decir, la cámara se mueve, tenuemente, pero se mueve más que los personajes, y cuando lo hace sin seguir el rigor representativo de la silueta humana provoca un cierto extrañamiento, una alerta sobre lo no convencional y una percepción más lenta de la forma fílmica.

En *Los primeros amigos* no aparecen tantos planos estáticos ni sobrecargados de marcos, pero sí que empiezan a mostrarse algunas construcciones similares. Cuando Josh quiere pasar a la zona del colegio de chicas, ve en el pasillo al silencioso compañero de clase y

---

<sup>276</sup> CASETTI, Francesco, DI CHIO, Federico, *op. cit.*, págs. 128-129.

piensa que le va a delatar. Sin embargo, el niño le señala la alarma para que Josh la desconecte antes de abrir la puerta. La escena está planificada en réplicas: en el plano de Josh, este aparece enmarcado por la puerta que quiere franquear, y en el contraplano, el otro niño permanece estático bajo el arco de un acceso entre pasillos, y al fondo del mismo, el espacio se cierra con una puerta que deja pasar la luz a través del cristal también dividido por marcos.

En *El sexto sentido* los marcos cinematográficos tienen un papel narrativo y estilístico muy claro. Su presencia reiterada y multiplicada es un signo más de esa tramoya que salta a la vista del espectador. El efecto ventana, identidad de un cine del reflejo y del asomarse a la realidad, se articula física y simbólicamente en los umbrales que se traspasan (Malcolm mira desde el umbral con marco de la puerta de su habitación a su mujer enmarcada por la mampara de la ducha, cuando se acerca descubre en el botiquín los antidepresivos de Anna, lo que le impide acercarse a su contracampo “prohibido”); los espacios que se acotan (tras la historia en el hospital, la cámara se aleja con Cole y Crowe en el mismo plano y los marcos de las ventanas al fondo, la cámara se aleja más y el espectador sigue descubriendo más marcos, ahora, los de los cristales en la fachada); o los contraplanos del abismo y la realidad (los marcos televisivos que rompen las líneas temporales, pasado y presente; los espectros colgados en una ala del edificio escolar o la despedida de médico y paciente con las vidrieras y la barandilla como delimitadoras de su territorio).

Sobre *El Protegido* ya se ha comentado la escena del hospital, marcada atmosférica, argumental y formalmente por los límites y encuadres



difuminados de sábanas y biombos de tela. El plano es estático, las figuras se mueven poco, en pausa existencial incluso físicamente. El efecto ventana y profundidad de campo no se pierden ni con el sutil travelling hacia delante final.

La película, en una analogía a la viñeta del cómic, funciona con escasísimos planos contra planos. Por eso, la ocasión de reencuadres dentro del plano y de encuadres dentro de encuadres se redobra en una elegante sobreactuación de los límites del formato del dispositivo. Algunos de los muchos ejemplos son:

-Dunn sale del funeral y se le ve acercarse al coche desde el otro lado del vehículo. Así David aparece dentro del perímetro de la ventana, la cámara se desplaza hacia la derecha para filmar al protagonista mientras coge el sobre que ha visto en el parabrisas.

-Las conversaciones matrimoniales entre David y Audrey demuestran la falta de comunicación porque se emplazan siempre en marcos separados: la primera noche, ella más allá del marco de una habitación y él alejado del mismo en las escaleras de subida; otra noche comparten umbral (la ya comentada) pero jamás lo traspasan para acortar la distancia; tras la cita y tras el mensaje de que David ha conseguido el trabajo en Nueva York, comparten estancia, con un marco que les une esta vez, en diversa profundidad de campo y ambos estáticos, mientras Audrie pronuncia uno de sus tristes monólogos sobre la situación entre los dos. Tan solo después de

que David se decida a usar públicamente sus poderes, retorna a casa y es capaz de compartir plano, habitación y cama con su mujer sin marcos que los separen, mientras la sube en brazos por las escaleras, en lo que es el plano secuencia del film más literalmente ingrávito y uno de los más cercanos al fantástico visualizado como tal.

-La llegada de David y Joseph, por primera vez, a Limited Edition, se filma en un plano que, de la cuadriculada fachada del edificio, pasa dentro atravesando la ventana, y mostrando un interior estructurado por un arco al fondo del pasillo y el cristal de la ventana, desde donde se les observa, además de observarse los “frames” o dibujos enmarcados que pueblan las paredes de la sala.

-David entra en la casa violentada por un convicto y atraviesa lentamente el pasillo enmarcado por los dinteles de las diversas estancias, en un plano único interrumpido por un breve flash que le permite conocer lo que sucedió en la habitación contigua.

Como película sobre los signos en el hogar, *Señales* ofrece una amplia variedad de juegos de encuadre y de uso del cuadro en su interior. Ese hogar que se busca proteger convierte un buen tramo de la película en una batalla por cerrar todas las oberturas al exterior, que durante muchos minutos han retratado la pausa existencial de sus protagonistas (la mirada de Graham desde el fondo de la casa, filmada desde la rendija de la puerta de otra habitación, o las comidas más o menos apacibles en el arco del comedor). Los dos hermanos tapien puertas y

ventanas, en diversos planos. Y el último de ellos, fijo de emplazamiento (solo baja para recoger la conversación de Graham con su hija pequeña) se cierra en negro mostrando la física separación entre el hombre y el universo violentado por lo sobrenatural.

La violencia entre la miradas la vuelve a materializar la cámara en la secuencia en la que los Hess están comiendo en la pizzería del pueblo y ven al otro lado, en la calle, al hombre que atropelló a su mujer, madre y cuñada. La familia aparece retratada dentro y alrededor de una mesa (de nuevo la figuración del hogar), y encuadrada por la puerta de entrada, mientras que la alteridad igual a ellos, Ray, aparece en la calle y huye “amenazado” por la propia conciencia de haber vulnerado la paz de ese hogar. La escena finaliza con un travelling hacia atrás que revela más la arquitectura que enmarca la escena, mientras los personajes apenas se mueven.

También esta imagen del marco y efecto ventana, sumada al estatismo, figura en otros momentos como cuando la policía local abandona su casa en el coche. Graham entra en el encuadre mientras se aleja el vehículo y la cámara inicia un travelling hacia atrás abriendo el plano y enmarcando al protagonista, de espaldas a cámara, entre el jardín y campo abierto y la decorada puerta de entrada a su casa; en una dialéctica entre lo salvaje exterior y lo sedentario del hogar, que hace más visible la fractura entre el hombre y el universo.

Los marcos deben estar presentes en una película, como *El bosque*, que habla con tanta claridad sobre el cierre del individuo y la comunidad hacia lo externo, en un sistema de regladas fronteras. Ventanas, porches

y puertas condicionan la existencia y el plano filmico hacia la pausa temporal (cronológica y vital), tanto como los lindes del pueblo y los secretos, que según Lucius, habitan cada esquina de sus casas y calles.

Las declarativas intervenciones del protagonista en el consejo de los “mayores” también se filman en plano fijo o en ligero travelling out (aunque puede tener contraplano) con su figura en actitud muy estática y marcada por el gran portón de la sala y las dos ventanas laterales y otro mobiliario (sillas, lámparas...) dispuesto simétricamente.

La última parte de la convulsa, aunque contenida, conversación entre Lucius y su madre transcurre en un estancia de paso de la casa y se construye en un plano fijo. En él, los personajes aparecen y desaparecen de escena vehiculando, a su vez, la dialéctica de la discusión sobre los espacios que deben o no deben ser traspasados y las cosas que quieren o no quieren ser escuchadas, a través de las miradas esquivas entre madre e hijo. Todo ello se produce en una quietud de objetos y una inexpresividad actoral buscada, que sumada a la forzada iluminación de las velas, crea una atmósfera extraña y pausada que recuerda a ciertas escenas dreyerianas de *Ordet*.

Al poco de empezar el film, un travelling hacia delante se aproxima a un grupo de niños que rodean algo que queda en fuera de campo. Walker padre se acerca para preguntarles qué está sucediendo, y cuando accede a verlo (no así el espectador) el plano se vuelve aún más estático, casi en un tratamiento de estático-fijo, como un fotograma que libera la idea de pausa diegética y existencial. Se cierra la escena con una toma de un animal muerto y ensangrentado. Al día siguiente,

sucede algo parecido, pero esta vez, Shyamalan revela el animal despellejado con más prontitud en un movimiento de cámara que desciende y avanza (en trayectoria hacia la circularidad) sobre lo que parece un perro. Sin embargo, las cuatro jóvenes que testimonian la escena son filmadas en una actitud más que hierática, tan inmóvil como los inminentes suicidas de *El incidente*.

Y es que el estatismo forma parte del *modus operandi* de la plaga de esta película (*El incidente*), en la que las personas quedan en pausa física, para perpetuarla momentos después con el suicidio que elimina también la atmósfera de suspensión. Esos planos fijos generales, del inicio y final, en parques públicos acompañan a unas figuras convertidas en estatuas ya casi inanimadas, con derecho solo a una última acción más cercana a la de seres pseudoexistenciales como el autómatas (vivo artificial) o el zombie (semi vivo).

Estática y extraña, también por su forma, es la muestra de un suicidio en cadena, con la misma arma, en un atasco de tráfico. Un travelling sigue a un perro a la altura del suelo para recoger el cuerpo desplomado, sin gravedad, de un agente de tráfico. La misma toma continúa en un travelling out a ras de tierra, que permite ver a la siguiente víctima que se acerca y va quedando en fuera de campo de cuerpo para arriba, hasta que cae al suelo (en primer término), y le toma el relevo los pies de una mujer que se aproxima, recoge el arma y dispara en off.

El efecto ventana en *El incidente* es un motivo muy utilizado, pero que cuaja con una visualización distinta. No importa tanto el material que

encuadra la escena, dado que la mayor parte sucede al aire libre. A veces sí que se sitúa a los protagonistas en los márgenes de ciertas ventanas, que aparecen sobre todo por la idea de reconstrucción o mantención del hogar, que también es determinante. Pero el efecto ventana omnipresente es el de bordes inexistentes y por eso el más peligroso: la espectacularización y dramatización del acto de morir. La pausa inicial de los actores y la cadencia y seguridad de sus movimientos son un imán para la mirada diegética de los personajes, y extradiegética del espectador. El efecto ventana es, en esta película, la muestra misma de la fractura entre el hombre y universo.

Por su parte, *La joven del agua* multiplica aún más el efecto ventana en su superficialidad, por los planos de la fachada del inmenso bloque de apartamentos. Esa idea multiplicada se articula en individual a través de las tomas en las que vemos a Heep dentro de su casa con la ventana al fondo, y más allá, en el jardín y en profundidad de campo, una figura indefinida que agita el agua de la piscina. También la cámara se emplaza en el exterior y muestra a los personajes, como el protagonista, moviéndose en su cotidianidad a través de una ventana también estructurada en marcos. Lo externo y lo interno, la persona y el universo; la fractura vuelve a venir de la mano de la cámara.

También se produce un efecto similar, pero en el uso de los umbrales de las puertas, cada vez que Heep accede a la interioridad de los diversos hogares en los que realiza arreglos o bien dialoga en sus fronteras. En este último caso, los planos se realizan con la cámara desde el exterior para visualizar la barrera también invisible que existe en las relaciones humanas.

*Fringe* articula -a través de la duplicidad de diégesis que se cruzan y la construcción de artilugios para atravesar umbrales e incluso la misma fragmentación de la pantalla (que muestra la acción desde varios puntos de vista en el espacio y el tiempo)- la idea de marco como algo que subraya la misma enunciación.

Por otro lado, la puesta en escena de *Les Revenants* vuelve, de nuevo, a acercarse al estatismo de Shyamalan, ahora en la puesta en cuadro. En esta serie, abundan los encuadres limpios, de una arquitectura rural ordenada, incluso rectangular, con ventanas transparentes que permiten una mirada atravesada y donde, precisamente, ese orden se verá alterado.

Todas estas herramientas que están caracterizando este modo fantástico y que evidencian los mecanismos expresivos hacen lo mismo con el proceso de enunciación. Justamente esa relectura obligada -fruto de la vuelta del relato sobre sí mismo (que se ve tan clara en *El sexto sentido* o en *El bosque*, por poner dos ejemplos)- conduce al ensimismamiento operístico: es decir, a la evidencia y posterior contemplación de los propios mecanismos expositivos.

Dicha ostentación de los procedimientos narrativos en el cuerpo mismo de la narración se presenta, en estas películas y series, como la dramatización del narrador de la historia, o incluso su autor, pero también como la tematización de la misma enunciación.

En el modo fantástico, tanto literario como cinematográfico, es frecuente encontrar a una de esas figuras narrativas dramatizadas. Este tipo de personajes evidencian las relaciones entre arte, vida e imitación, mientras constituyen ese relato paralelo, que funciona gracias a la distancia entre el autor-narrador y su relato y que contiene, en medio del terror o asombro que instiga, un componente irónico y cómico<sup>277</sup>.

Cuando el autor aparece en el film, en principio, se dice que se está ante un autor dramatizado. No obstante, en el caso de Shyamalan, esta presencia habría que matizarla. Por un lado, él mismo aparece en la mayoría de sus películas como un personaje con mayor o menor peso. Su presencia es más un elemento icónico y no funciona como un narrador intra homodiegético o intra heterodiegético. Sin embargo, su espectral aparición (por lo que tiene de reflejo cinematográfico) jamás adquiere tintes tan directos y paternalistas como, por ejemplo, la ejecutada por Lars Von Trier al final de cada capítulo de su excelente *The kingdom* (otro espacio donde vivos y difuntos, seres y sombras se movían mezclados entre la vida y la muerte de un hospital danés).

En su primer filme, *Praying with anger*, Shyamalan era el protagonista. Está ausente en *Los primeros amigos*, en *Airbender* y en *La visita*. En el resto, su tarea como actor es fugaz (*El sexto sentido*, *El Protegido*, *El*

---

<sup>277</sup> CESERANI, *op. cit.*, págs. 148-149. “La presencia de elementos paródicos y de discusión metanarrativa sobre los modos y los códigos de la narración parece un signo y una sugerencia de la ambigüedad de toda la operación estratégica: la literatura fantástica finge contar una historia para poder contra otra cosa. Este es un punto importante. La conexión entre fantástico y humorístico, así como la conexión entre fantástico y cuento popular, está presente en esta narrativa desde sus inicios, desde los relatos de Hoffmann. Lo humorístico remite, en una primera instancia, a elementos de juego literario, de distanciamiento paródico de la narración; pero en segunda instancia remite a algo más profundo, a las operaciones lingüísticas de lo cómico, a los afloramientos del inconsciente, a la vida del cuerpo y de la materialidad”.



*bosque* -allí tan solo es un reflejo en el cristal de un botiquín- y aún más en *El incidente*, donde únicamente se escucha su voz) o más prolongada y significada (*Señales* y *La joven del agua*). Este hecho, que se cita con mucha frecuencia en las breves y ligeras caracterizaciones periodísticas del director, opera en un nivel profundo aunque indirecto de dramatización de su figura. Al igual que sucedía con el director Alfred Hitchcock -con quien se le compara también por su combinación de elementos comerciales y personales-, sus paseos por escena son un juego de interacción establecido tácitamente entre él y los espectadores. Estos son conscientes de que el autor de la ficción aparece en ella no como tal sino en representación de otro personaje, lo que suma capas al estilo manierista y operístico ya mencionado. Aquí importa poco el supuesto narcisismo de esa acción, que algunos califican como tal. Aquí importa que quien existe como un igual para el narratario, (una persona real, no de ficción) y del que se conoce su autoría sobre el texto visualizado, se disfraza y actúa como un no igual para el espectador y como un igual para los que no existen (los personajes de ficción).

A modo de curiosidad, es destacable una reflexión sobre su carrera como actor dentro de sus propias películas. Shyamalan siempre ha adoptado un papel de tintes negativos, a excepción del que se comenta en el siguiente párrafo de manera especial: *La joven del agua*. El médico que sospecha que la madre maltrata a Cole en *El sexto sentido*; el traficante de drogas de *El Protegido*; el involuntario causante de la muerte de la esposa de Graham en *Señales*; el egoísta guarda forestal de *El bosque* o la voz del compañero de trabajo de Alma que busca tener una nueva cita en *El incidente* no son, precisamente, personajes con quien empatizar.

Especial mención merece su papel como el escritor Vick Ran en *La joven del agua*. En dicha película, la más evidente de todas en lo metalingüístico, Shyamalan interpreta a un autor insatisfecho, cuyo libro *The cook book* será, según Story, el que inspire a los políticos para que conduzcan la Humanidad a un gran cambio. Vick Ran no narra la historia, pero desde su contacto con la criatura del agua -a la que cuida y protege junto a su hermana- notará algo en su interior que hará renacer la motivación y pasión por la escritura. Y es que, según la película, su escritura redimirá al mundo.

Estos puntos clave de la película más incomprendida de Shyamalan guían al espectador hacia otro rasgo habitual del modo fantástico, ligado a la aparición de narradores dramatizados: el acto de escritura forma parte de la historia. Vick Ran escribe; Cleveland también lo hacía en un diario personal y acabará retomando dicha actividad; el crítico cinematográfico (satanizado y devorado literalmente al final) aconseja a Heep sobre tramas maestras, a la par que protesta por la falta de originalidad en el mundo de la ficción; Mrs. Bell también escribió un libro sobre animales; la joven Choi intercambia novelas con el protagonista y su madre será la transmisora oral del relato fundacional que abre la película; otros vecinos viven la idea de escritura y fabulación a su manera: padre e hijo expertos en pasatiempos; los vecinos *comuneros* hacen comentarios tan efímeros sobre la realidad como el humo de sus cigarrillos e incluso una poco trascendente vecina le abre la puerta a Heep con un libro en la mano. De una u otra manera, la práctica totalidad de los personajes son activos fabuladores o motivados receptores de relatos, de ahí que la idea del intérprete del lenguaje sea

otra voz importante. Esta puede verse no solo en los expertos en crucigramas, sino también en la hermana de Vick que hace intermediaria entre Story y Heep, o en Choi que traduce lo que dice su madre al mismo Heep.

Por otro lado, en las demás películas de Shyamalan, si bien no se filma el acto de escribir, sí que se tematiza la idea del relato y del relator. La figura de quien narra, en diversos niveles, varía de características en sus producciones.

No obstante, en Shyamalan, esta marca retórica del fantástico aparece de manera literal solo en dos ocasiones. La primera justamente en su segunda película, *Los primeros amigos*, en la que Josh relata en primera persona su historia. Es un narrador dramatizado y/o intrahomodiegético (está en la diégesis e influye en ella), cuya actitud, prácticamente, interpela al espectador aunque jamás le menciona. Pero Josh es un libro abierto para el narratario: expone sus pensamientos, sentimientos y reflexiones, no oculta ningún dato que él conozca ni deja de ser diáfano en todo momento.

Y el segundo film que *diegetiza* al narrador, y también al enunciador, además de tematizar su figura y el concepto de relato es, precisamente, el último que ha estrenado: *La visita* (2015). Aunque no forma parte del corpus, es destacable porque en él Shyamalan lleva al extremo todos los subrayados enunciativos con los que había ensayado en sus otros largometrajes. *La visita* está construida a través de la puesta en abismo, una doble filmación dentro de una filmación; narrada en primera

persona (un narrador y pretendido enunciador<sup>278</sup> intrahomodiegético) que interpela continuamente al contracampo; articulada en la dialéctica entre las dos cámaras y sus perspectivas imposibles (tras un objeto en una estantería o a ras de suelo perseguida por una abuela casi reptil); encuadrada a través de otros elementos ópticos (la reproducción de lo grabado, los reflejos en ventanas, espejos o en la misma pantalla del ordenador) que permiten al director seguir ejecutando su fuera de campo y su querencia por el plano fijo y la profundidad del espacio. Pero ese ensimismamiento en el dispositivo se enfatiza aún más en la dialéctica mirada de los hermanos sobre la imagen y la realidad: discuten con frecuencia sobre cómo debe ser una secuencia de apertura, el valor el lenguaje clásico o incluso la ética de la misma imagen en la era del reality. En todo lo anterior, *La visita* recupera gran parte del Shyamalan de las siete películas del corpus de esta tesis, pero su planteamiento se distancia de la perspectiva melancólica y, a la vez, cósmica que las atravesaba. Aquí nace un Shyamalan más cínico e irreverente en la subversión de los motivos clásicos.

De manera no literal, pero sí original es la dramatización parcial del narrador en *El sexto sentido*. La licencia del guionista y director es usar la práctica médica de grabar las sesiones con pacientes y los diagnósticos y resúmenes posteriores en una cinta de casete. En esos momentos, el psicólogo habla en primera persona para un narratario que en la diégesis es él mismo (es decir, nadie, puesto que está muerto), y fuera de ella tiene a los narratarios implícitos, que son los espectadores. Emerge aquí un nuevo vínculo con el asunto de la

---

<sup>278</sup> La figura de la adolescente protagonista con vocación de cineasta es, quizá, el cameo más esquivo y vaporoso de Shyamalan, pero también el más insistente como presencia que editorializa continuamente la diégesis.

focalización, ya que todo discurso en primera persona, y más cuando se trata de una autorreflexión -bañada, en este caso, por el objetivo y método científico- tiende a la sinceridad y, también aquí, a la transparencia.

En esta misma película se produce otra cristalización de la figura del narrador dramatizado que relata en primera persona, y esta vez (como explica Ceserani) con narratario también dramatizado. Malcolm Crowe se convierte en narrador intraheterodieético y empieza a contarle una historia a Cole (ahora narratario intradieético) cuando el pequeño está hospitalizado. El narratario critica la enunciación pero no en la triple vertiente de manera absoluta<sup>279</sup>: no porque no quiera un cuento (acto narrativo) ni porque no le guste el contenido (lo narrado, significado), sino por cómo Malcolm lo ha construido y estructurado (*syuzhet* o tratamiento o significante).

En las películas comentadas hasta el momento, se puede ver la relación entre narrador en primera persona (o un rol semejante) y cercanía entre narrador y narratario. En *Los primeros amigos*, con ese narrador dramatizado en primera persona, este se encuentra más cerca del lector implícito o narratario (con quien comparte su intimidad) y más lejos del resto de personajes (que no comparten ni su intimidad ni su nivel de competencia narrativa). Respecto al autor, la distancia mayor es intelectual (dado que el autor es omnisciente y el narrador no), pero no así la moral. Al final de la historia, la autenticación de la señal divina sella el camino y sanciona las decisiones del protagonista-narrador. Por

---

<sup>279</sup> GENETTE, *op. cit.*, págs. 81-83. Habla de los tres conceptos que incluye la palabra relato.

su parte, la distancia entre el autor y los otros personajes se revela más cercana, justamente con aquellos que consignan los postulados del joven Josh: el sacerdote del colegio, la profesora que intenta escucharle, su amigo Dave tras su personal epifanía y, sobre todo, su abuelo. Las ideas de estos personajes también son sancionadas en positivo por el guion, que ofrece solo al espectador sus sinceras reacciones frente al sufrimiento de Josh.

En sentido paralelo, aunque con pequeñas diferencias, funciona *El sexto sentido*. Sin primera persona tal y como se entiende literalmente, pero con un pseudorelato y un relato diegético en esa voz primera, las consecuencias de distancia son parecidas. El autor se acerca en parte al narrador en su lucha moral, pero la distancia epistemológica es abismal (pues se trata de la misma muerte lo que desconoce su protagonista). Cercana es la que mantienen tanto Malcolm como Cole con el espectador -este comparte sus vivencias más dolorosas con ellos-, y más lejana con el resto de personajes ajenos a sus relatos en “semiprimera persona”. El autor está, de nuevo, cercano a los protagonistas más próximos a los narradores, y más cercano aún al espectador a quien revela exclusivamente el giro final.

*El Protegido*, con su prólogo y epílogo sobre el concepto del cómic, y *La joven del agua*, con su prólogo de relato fundacional, ofrecen en esas secuencias los trazos de los narradores en primera persona. Esto se debe a que ambas películas son muy metanarrativas pues, de manera más explícita que *El bosque*, efectúan respectivamente una disección en vivo de los procesos expresivos del cómic y de la fábula mitológica. En consecuencia, la cuestión de la distancia se verá afectada: el autor se

identifica con los narradores prologuistas y epiloguistas, pero como faltan narradores dramatizados como tales en el resto del relato no hay distancia que medir. Eso sí, autor y personajes están cercanos en la medida que se analice la focalización: David, Heep y Story serán los epicentros desde donde se explica la historia. Y autor y narratario comparten el mismo espacio que los personajes más focalizados.

Por su parte, *El bosque*, antológico en su biopsia de los mecanismos del suspense y la retención de información así como de la mentira narrativa, no contiene ninguna figura de narrador dramatizado en primera persona. Tan solo se cuenta con un personaje, Walker, que efectúa un relato, en este caso a su hija acerca de la verdad de su modo de vida y de la falsedad del relato fundacional. Un relato fundacional que, a su vez, se transmite implícitamente a los personajes a lo largo del film. Bajo esa situación y tras el corrimiento de telón que supone el tú a tú entre padre e hija y lo que sucede en la travesía de Ivy, las distancias cambian: el autor está, entonces, muy distante respecto a gran parte de los personajes, porque incluso a los “mayores” o, podría decirse, grandes relatores para su comunidad les pilla desprevenidos los tránsitos de Noah y, por supuesto, el tránsito definitivo: su muerte. Precisamente por esa ausencia de narradores dramatizados, la figura del autor se convierte aún más en la de un todopoderoso, omnisciente y manipulador enunciador. Está lejano a sus personajes y también a los narratarios, a quienes revela, antes que a los mismos personajes, la verdad de lo que ha pasado en el bosque.

*Señales* y *El incidente* se incluyen en un grupo distinto de las demás. Son las menos metalingüísticas en cuanto a una omisión total de

narradores dramatizados en cualquiera de sus clases. Tan solo Graham es capaz de explicar algo de su mujer a sus hijos en el momento de crisis<sup>280</sup>, y tan solo Elliot es capaz de relatar la realidad en formato de metodología experimental, como su amigo Julian lo hace en cifras estadísticas. Eso sí, en ambas aparece un narrador en multiformato y de características no unipersonales: los medios de comunicación. Los dos films más apocalípticos relatan muchas de las cosas que suceden a los personajes y a los narratarios a través de la televisión, la radio, o el móvil, bien sea por un vídeo o por una conversación tradicional. Las consecuencias en la distancia también son peculiares. El autor, sin narrador dramatizado, se aleja más de los personajes y también del espectador. Como si fuera ese Dios que ha dejado de hablar, el autor parece dejar a sus personajes a la deriva, sin dirección, sin narrador, y al espectador con más desconcierto y más trabajo para guiar su lectura del relato. A pesar de ello, el factor interpretativo o de relación de datos e imágenes -como en *La joven del agua*- también es importante y guía el proceso de Graham y del narratario.

Este último factor refleja otro aspecto inscrito en el modo fantástico y en su enfatización enunciativa: la llamativa presencia de directrices para el trabajo hermenéutico del espectador.

En lo que respecta a las series, de sus cinco creadores, el que es conocido por los mensajes que deja a su espectador es Abrams, como

---

<sup>280</sup> También aparece un sutil relato fragmentado, que son los trozos del libro sobre extraterrestres que el hijo de Graham va desgranando a su padre, y al que el propio Graham llega a hacer caso.



ya se comentó al aludir al sobre del capítulo final de *Fringe*<sup>281</sup>. Pero, a parte de esta señal, estas producciones no se distinguen por una diegetización de la figura del narrador o de personajes que encarnen a escritores.

Cuando un medio de expresión, en su mensaje, habla de sí mismo, ese acto se define como metalingüístico. El lenguaje habla del propio lenguaje. Y la ficción puede hablar de la propia ficción. Tematizar sus procedimientos narrativos. Para llevar a cabo esta empresa filosófica las estrategias pueden ser más directas y explícitas, o más soterradas y sinuosas, pero todas ellas acostumbran a provocar la percepción de que la enunciación se detiene al embelesarse en sus propios mecanismos.

Algunos de ellos ya han aparecido, como el cuento relatado por Malcolm a Cole; las dos secuencias con vídeo doméstico del mismo film, *El sexto sentido* o el relato en segundo grado del prólogo de *La joven del agua*. De hecho, el resto de este film se estructura argumentalmente como el proceso de conocimiento, interpretación y asimilación o identificación de una fábula. Se dramatizan las capacidades narrativas y semióticas de los personajes, y la capacidad redentora cósmica que se le atribuyen a las ideas escritas (el libro de Vick Ran) y a las orales (la fábula de Choi), y por transferencia al relato primero: la película. Además, en ella se lanza la ácida invectiva contra la hermenéutica periodística en relación al cine y su comentario, con la que precisamente se abría este epígrafe.

---

<sup>281</sup> La serie está sobrecargada de marcas de este tipo, como los glifos diseñados para esta producción. Estas imágenes separaban secuencias y articulaban un críptico abecedario, con el que se describía cada capítulo en un concepto.

*El Protegido*, que funciona estructuralmente como el viaje de descubrimiento del héroe de cómic<sup>282</sup>, dramatiza este formato y su escritura particular. Si la viñeta se traslada a su juego de multiplicados encuadres dentro de encuadres, la idea del reflejo -en espejos, ventanas o televisiones- se activa más especularmente si cabe. Es decir, se visualiza a través de puntos de vista inversos, conectados con la idea de perspectiva óptica: la mirada boca a bajo de la niña en el tren en la secuencia inicial, el nacimiento ante el espejo de Elijah y otra secuencia de su infancia filmada desde su reflejo en la televisión, la presentación de Joseph también boca a bajo y también como reflejo de la televisión, son algunas muestras más de la voluntad de evidenciar la enunciación.

De hecho, los elementos de tipo óptico o cercanos a lo ocular (marca del fantástico) colaboran en la tematización de lo dramático: reflejos humanos en ventanas e incluso baldosas del baño, sombras reflectadas en el agua y visión a través de cristales en puertas o ventanas, continuos juegos de encuadre dentro del encuadre, son algunos ejemplos más de cómo el relato se ensimisma con sus mecanismos.

Y es que el cine, también en sí mismo, ya duplica la realidad, ya crea un reflejo y la idea del “otro” al otro lado del espejo. Por eso, esos motivos son recurrentes en el modo fantástico y particularmente en Shyamalan. En las otras películas se juega con más elementos en esta línea. La luz especial que atraviesa el cristal del colegio de *Los primeros amigos*. Los extraterrestres de *Señales* vistos con evidencia, por primera vez, dentro de la óptica televisiva en un vídeo casero del

---

<sup>282</sup> De manera menos intensa ni conclusiva, en *Señales* puede decirse que un relato sobre el fantástico (el libro sobre extraterrestres de los hijos de Graham) redime otro relato fantástico: el metadieético salva al diegético.

informativo y, poco después, de nuevo en la pantalla televisiva pero ahora como un reflejo desde el otro lado.

Por otra parte, *El bosque* y *El incidente*, sin llamativos juegos con elementos ópticos como *El Protegido*, sí que ofrecen otros aspectos enunciativos que marcan el proceso y que se citaron previamente: los insertos de *naturalezas muertas* (también presentes en *Señales*) como los planos de los árboles del bosque en el periplo de Ivy o los de los campos en el éxodo de Elliot. Ambos tipos de planos, cercanos a la idea del detalle enfático<sup>283</sup> de Ceserani como procedimiento retórico del fantástico, se repiten en *El incidente* -la tela rota por donde pasa el aire en el coche en el que va Julian se muestra en primerísimo primer plano; un plano de la nada, por donde entra la nada (el aire) para convertir a sus viajantes en nada- y en *El bosque* -la criatura de rojo se muestra por primera vez a partir de un plano detalle del agua en la que se ve reflejada su vestimenta (de nuevo una naturaleza muerta), o la mano de Ivy suspendida en el espacio a la espera de la muerte o el rescate-.

En lo que respecta a *Fringe* y *Perdidos*, el subrayado enunciativo es más evidente, así como el uso diegético de los mismos dispositivos enunciativos. Por ejemplo, toda la imaginería pseudocientífica del laboratorio de Walter y sus máquinas provocan diversos conflictos que, a la vez, ralentizan la narración, como aquella cámara que retransmite imágenes que sucederán poco después<sup>284</sup>, con lo que se consigue una

---

<sup>283</sup> CESERANI, *op. cit.*, págs. 112-113. “(...) el procedimiento de la enfatización y funcionalización narrativa del detalle, con la consiguiente diversa jerarquización de los elementos constitutivos del mundo narrativo, la problematización de las relaciones, el desfasamiento y los desplazamientos de escala, la sustitución del «caso» singular, respecto de la norma general, que resulta inadecuada”.

<sup>284</sup> *Fringe*: “Subject”. Temporada 4, capítulo 4.

frecuencia repetitiva de los hechos para el espectador y los personajes. En ese sentido funcionan los *déjà vu*<sup>285</sup>, los reflejos-visiones que tiene Walter de Peter en las pantallas de ordenadores, televisiones y espejos al inicio de la cuarta temporada o incluso la presencia de un tiempo lineal vectorial inverso<sup>286</sup>, que evidencia, en su disonancia, la figura del enunciador manejando la *moviola*.

En la isla, el enunciador, además de por los comentados planos cenitales, se deja ver en ese manierismo espacio/temporal, que tiene su versión diegética en la figura de *Los Otros*, el proyecto *Dharma* e incluso el padre de Penny. En ese espacio, a pesar de estar en la selva, los artilugios de la Escotilla y las cámaras de vigilancia van adquiriendo un papel óptico de subrayado y de relato dentro del relato y mirada dentro de la mirada.

Este énfasis no se da con tanta fuerza en las tres series restantes. Tan solo la idea del demiurgo ausente o silente en *The leftovers* abre alguna brecha en esa línea, justo por el modo extraño en que se despliega. Más obvio aparece en *Resurrection* en la figura de los agentes del servicio secreto; algo que, dado el carácter interrumpido de esta producción, tampoco se puede desambiguar.

Toda obra tiene un tiempo y un modo específico de “permanecer”. Por eso, tras este repaso, queda claro que las producciones de Shyalaman y las cinco series del corpus aseguran esa *permanencia* en la contemplación por una pausa en la enunciación, activada por los

---

<sup>285</sup> *Fringe*: “Novation”. Temporada 4, capítulo 5.

<sup>286</sup> *Fringe*: “The plateau”. Temporada 3, capítulo 3.

mecanismos extensamente analizados: “Cuanto más nos sumerjamos en ella, demorándonos, tanto más elocuente, rica y múltiple se nos manifestará. La esencia de la experiencia temporal del arte consiste en aprender a demorarse.”<sup>287</sup>

En esa travesía, la metáfora, la mimesis, la enunciación no abre las alas a zancadas. Decide demorarse e incluso detenerse, a veces en clara suspensión y otras en una levedad frágil que sorprende. En este modo de volar se adivina un misterio, algo sublime que, pegado a su morfología es capaz de trascender.

## **4.2. Peldaños de lo sublime, travesía del misterio**

La escena se abre con un extraño encuadre. A la izquierda, aire y a la derecha, la parte de arriba de la casa de los Hess. Entra en plano Merrill. La cámara se mueve hacia su hermano que, con los ojos cerrados y respirando de modo nervioso, sostiene a su hijo inerte, en lo que parece que es un ataque de asma o quizá el efecto del veneno extraterrestre. Ante esa terrible duda, Graham se repite que tenía asma y que no pudo haber entrado el veneno. Merrill está cada vez más asustado y lo mismo le pasa a la pequeña Bo, a quienes la cámara va mostrando con panorámicas y reencuadres, mientras al inconsciente Morgan solo se le pone en plano de manera parcial apenas unos segundos. Graham, con los ojos abiertos y una mirada hacia delante, repite dos veces: “Don’t!”. La cámara se vuelve a Merrill y Bo, a la vez que se escucha en off la voz de Morgan: “Dad, what happened?”. Todos dirigen su mirada al fuera de campo: Morgan, que finalmente

---

<sup>287</sup> GADAMER, *La actualidad de lo bello*, op. cit., págs. 110-111.

aparece en cuadro ya consciente y preguntando “Someone save me?”. El plano vuelve a Graham que, emocionado, asiente: “Yes, baby, I think someone did”. La escena finaliza aquí, con una transición en fundido a un plano general de todos ellos, allí mismo, en el jardín, pero con perspectiva desde dentro de la casa, en el marco de una ventana rota.



El mundo cotidiano, la vida de una familia en un granja, recibe la visita de lo inesperado. Algo que rompe el horizonte habitual de expectativas se cruza en su diégesis. Pilla por sorpresa a sus personajes y provoca la búsqueda de una nueva hermenéutica para comprender el cosmos.

Esta realidad, perteneciente a *Señales*, así descrita, es una dinámica reiterada en las doce propuestas de esta tesis, que devuelve la mirada a dos territorios ya conocidos: lo sublime y su relación con la catarsis. No

se trata de andar sobre lo andado, sino de intentar dar un paso más en reconocer los contornos.

Por eso, tras haber oteado todo ese conjunto de metáforas puestas en trama y en las que se descubre un tiempo en suspenso, es pertinente abordar el fenómeno de lo sublime encarnado. Está claro que los argumentos de las doce ficciones incluyen de manera central esta cuestión, bien sea a través de la muerte o los espectros de variada condición. También empieza a quedar claro que en el código y el medio, en el mismo dispositivo, se buscan fórmulas acordes con esa levedad existencial. Sin embargo, en cada una de las historias, todo sucede sin alejarnos de lo tangible. La materialidad se transforma en el polo de atracción de lo invisible. Y los personajes y espectadores asisten a un modo de relatar que estrecha lazos entre sí.

Dreyer concebía el estilo de cada artista como la *vía* por la cual podía *expresar su percepción de la materia*<sup>288</sup>; así se perfilaba en su filmografía, cubierta de una trascendencia corpórea. Paul Schrader elaboró una teoría sobre el *Estilo Trascendental*<sup>289</sup>, precisamente, a partir del modo cinematográfico con que el mismo C. Th. Dreyer, Robert Bresson y Yasujiro Ozu se hicieron con esa materia para expresar lo trascendente.

La propuesta de este ensayista, pero también director y autor de no pocos guiones, tiene una cronología propia. Tres fases, otros tres peldaños en los que se abrazará lo sublime. En la cronología que

---

<sup>288</sup> DREYER, *op. cit.*, pág. 11.

<sup>289</sup> SCHRADER, Paul. *El estilo trascendental en el cine: Ozu, Bresson, Dreyer*. Madrid: Ediciones JC, 2008.

establece Schrader, se pueden encontrar varias analogías con las fases schillerianas y, en consecuencia, con la catarsis aristotélica. En su conexión, esos peldaños acercan este análisis al misterio de estas ficciones tan pegadas a la tierra.

Qué sucede a los vivos tras la muerte de un ser querido; por qué un vivo puede ver a los muertos y por qué un muerto no los ve y puede ayudar a un vivo; un hombre de apariencia normal sobrevive a todos los accidentes y catástrofes y tiene una capacidad intuitiva-sensorial no humana; los extraterrestres existen e invaden la tierra, y a lo único que no resisten es a vasos de agua diseminados por una granja aislada; unas criaturas de naturaleza no identificada se ensañan con unos pobres habitantes rurales; una *narf* emerge de una piscina y está dispuesta a salvar al mundo; las plantas acechan invisiblemente al hombre provocándole conductas suicidas. Un accidente de avión deja a un grupo de supervivientes en una cálida isla donde hay osos polares, un humo negro que hace desaparecer a quien roza y donde empiezan a tener alucinaciones en medio de la selva. Una agente del FBI ayuda a investigar fenómenos extraños que suceden en entornos cotidianos, ayudada por un científico visionario y su hijo. El dos por ciento de los habitantes del planeta se evaporan, desaparecen, un 14 de octubre sin dejar rastro y sin que nadie descubra la causa. En un pequeño pueblo alpino francés, regresan varios difuntos que ya habían sido enterrados. Algo parecido sucede en otro pueblo americano.

El miedo a lo desconocido es aún más intenso cuando está cerca. Se desconocen muchos datos y realidades respecto al cosmos e incluso a los microorganismos. Pero como decía Aristóteles, la *turbación* es



mayor si está *próxima* o a *punto de ocurrir*<sup>290</sup>. De este modo se manejan las doce ficciones arriba descritas.

Esta afirmación tan rotunda para un entorno tan poco concluyente como el fantástico es llamativa, pero muy real y experimentada. De hecho, miedo fue lo primero que sintieron los espectadores, precisamente, ante la primera proyección pública de cine. Fue un miedo a lo que no entendían y que residía en el mismo mecanismo de duplicación y captación de la realidad; un miedo que cuestionaba las fronteras y coordenadas de su mundo circundante y un miedo que preconizaba las difusos contornos del género: cómo un relato tético (en este caso un documental) podía actuar como uno no tético (en este caso de terror).

Ese miedo experimentan los personajes de estas ficciones. Miedo a la identidad ignota de a lo que se enfrentan. Sin embargo, antes de que esto suceda, tal y como propone Schrader, en la diégesis (aunque sea, a veces, en un orden no lineal) se presenta lo ordinario: “Una representación meticulosa de los lugares comunes, aburridos y banales de la vida cotidiana”<sup>291</sup>. Esta representación -impregnada de silencio y privada de emoción convencional- permite que en la siguiente fase pueda darse la trascendencia de lo inmanente. La cotidianidad se trabaja muchas veces por medio de la dilatación del tiempo; una herramienta que ayuda a pasar de la visión (ver, mirar, observar) a la contemplación, precisamente, de una cotidianeidad donde parece que no pasa nada en la superficie, pero pasan otras cosas en un plano menos descubierto.

---

<sup>290</sup> ARISTÓTELES, *op. cit.*, págs. 156-160 (1382a, 20 a 1383a, 35).

<sup>291</sup> SCHRADER, *op. cit.*, pág. 61.

Después, el hombre se enfrenta a una realidad, a un objeto, que le sobrepasa. A ese sentimiento *sublime contemplativo*<sup>292</sup>, donde aflora el temblor existencial, sigue la sensación de que no se le puede hacer frente desde las propias capacidades físicas e incluso se llega a temer por la propia existencia. Esa batalla, *lo sublime patético*<sup>293</sup>, le adentra de pleno en el fragor de la tragedia, en la que emerge la duda existencial. En el Estilo Trascendental, ese el momento de la disparidad: “una desunión actual o potencial entre el hombre y su entorno que culmina en una acción decisiva”<sup>294</sup> que es una “explosión de emoción espiritual totalmente inexplicable dentro del contexto de lo cotidiano”. En esta segunda fase, lo estático de lo cotidiano desaparece por una “tensión sin resolver”<sup>295</sup>. El hombre rompe con su entorno, contaminado de algo que no llega a comprender ni asimilar. De hecho, esta ruptura también se manifiesta cuando se muestra lo paradójico que resulta que lo espiritual habite dentro de lo físico. En ese punto, se produce una profunda inflexión que hay que resolver: o se acepta o se rechaza esa desviación de lo cotidiano (algo análogo al momento de la vacilación en el mismo proceso del fantástico).

Finalmente, el recurso a las capacidades morales permite a la persona sobreponerse y fortalecerse ante lo inconmensurable. Aquí, el sentimiento sublime deja de ser concebido como algo negativo. Para Aristóteles, sería el momento de la catarsis, en la que se purifican pasiones y la persona culmina un proceso de aprendizaje emocional y

---

<sup>292</sup> SCHILLER, *Lo sublime, op. cit.*, pág. 41.

<sup>293</sup> SCHILLER, *loc. cit.*

<sup>294</sup> SCHRADER, *op. cit.*, pág. 63.

<sup>295</sup> *Ibid.*, pág. 64.

moral, que el espectador lleva a cabo fuera de la diégesis a través de la empatía.

Por su parte, la estasis sería el estadio final que aplica Paul Schrader: “Una visión quiescente de la vida que, en lugar de resolver la disparidad, la trasciende”<sup>296</sup>. Para Schrader, el hombre y la naturaleza siguen en contradicción. Pero si se acepta la disparidad, se llega a la estasis, a una visión de la vida que puede abarcar esa contradicción, porque la contradicción y la persona son trascendidas.

En cada escalón, la experiencia de lo desconocido -y en las ficciones del corpus, en la forma de la materia sublimada- cambia al sujeto que la padece y no al objeto. Incluso la experiencia en sí no puede expresar lo trascendental, sino que solo puede expresar cómo reacciona alguien ante lo trascendental (aquél jamesiano mostrar por los efectos) y con ello conducir, precisamente, a la experiencia de la trascendencia. Se trata de una epifanía que no siempre elude la contradicción o la paradoja, pero enseña a vivir con ella e incluso a asumirla en la existencia. Sin duda, en todo esto se bucea en las líneas del modo fantástico de las cosas naturales, el mental o abstracto, que ya se comentó y que justo radicaba en sugerir formalmente cómo lo invisible puede estar en lo visible y trascenderlo.

Resulta, así, una peculiar equivalencia entre las teorías de lo sublime, la catarsis, el Estilo Trascendental y el fantástico mental: cada uno en su ámbito, filosófico, poético, cinematográfico y literario o narrativo

---

<sup>296</sup> *Ibid.*, pág. 70.

unifican una experiencia humana de la tendencia a ir más allá de lo inmanente.

Las películas de M. Night Shyamalan y las cinco series televisivas abundan en esta tesis puesto que, como hemos visto con frecuencia, desempolvan el conocimiento místico que se encuentra en lo ordinario.

El polvo que lo cubre es la prisa de los adultos, que no reparan en las crisis de fe ni saben acompañar a un hijo en el dolor de su primer duelo por un ser querido; la materialidad circundante y preocupante de la madre de Cole y la obsesión profesional de Malcolm les impiden ver los propios fantasmas; la rutina y acedia vital hacen que el ingrátido cuerpo de David sea un pesado obstáculo para desarrollar su vida; el odio y el dolor de Graham empañan las múltiples señales que se desperdigan a su alrededor; la obsesión por huir de la violencia impide a los “mayores” percatarse de que la mentira es también una forma de violencia, en este caso contra la realidad, que engendrará más violencia (su ceguera es más real que de la Ivy, cuyas habilidades para el conocimiento místico están más desarrolladas); otro dolor por una pérdida, esta vez más melancólico, deja a Cleveland sin visión horizontal aunque no vertical, por eso acepta en seguida a Story pero no atisba su verdadero papel; la medida científica y calculada de la realidad ha vetado cuestiones como la fecundidad o el respeto al medioambiente también en lo que supone de armonía en las relaciones humanas; la agitación voluntarista y de sutura continua del mundo impide la consciencia existencial (y el tránsito de muerte) de Jack; la persistencia en la acción resolutiva y el bloqueo de todo lo emocional también impide percibir la realidad de la propia identidad a una agente

del FBI; los habitantes de Mapleton deambulan en lo inmanente de sus vidas anteriores después de un extraordinario suceso que se llevó a sus seres queridos; un grupo de familiares y vecinos intentan conciliar el retorno a la vida de los que habían enterrado y esos retornados intentan conciliar su nueva situación con un mundo que los considera ajenos.

En *La era del vacío*, Gilles Lipovetsky describe como fruto del individualismo y la elusión de lo trascendente, entre otros aspectos, una sociedad, una persona volcada sobre sí misma, agigantando el narciso en todas las esferas de su existencia:

Ya lo dice Chr. Lasch, el miedo moderno a envejecer y morir constitutivo del neo-narcisismo: el desinterés por las generaciones futuras intensifica la angustia de la muerte, mientras que la degradación de las condiciones de existencia de las personas de edad y la necesidad permanente de ser valorado y admirado por la belleza, el encanto, la celebridad hacen la perspectiva de la vejez intolerable (C. N., pp. 354-357). De hecho, es el proceso de personalización el que, al evacuar sistemáticamente cualquier posición trascendente, engendra una existencia puramente actual, una subjetividad total sin finalidad ni sentido, abandonada al vértigo de su autoseducción. El individuo, encerrado en ese ghetto de mensajes, se enfrenta a su condición mortal sin ningún apoyo "trascendente" (político, moral o religioso). "Lo que realmente rebela contra el dolor no es el dolor en sí, sino el sin sentido del dolor", decía Nietzsche: ocurre lo mismo con la muerte y la edad: es un sinsentido contemporáneo lo que exacerba su horror.<sup>297</sup>

En las ficciones aquí analizadas, sucede algo que contraviene esa corriente. En los films de Shyamalan y en *Perdidos* y *Fringe*, como relatos concluidos, se percibe la conexión de esa visión trascendente

---

<sup>297</sup> LIPOVETSKY, Gilles. *La era del vacío: ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama, 2000. Págs. 47-78.

con el motivo vital. La epifanía conduce a conjugar mi-ser-en-el-mundo con una-misión que aporta sentido y armonía.

Por ejemplo, en Shyamalan la pregunta sobre la identidad (*Dasein*) es claramente una pregunta sobre la misión. El miedo que pone en circulación es un pavor existencial a no tener propósito vital o a no tener el apropiado a la naturaleza personal. Identidad y misión van de la mano para responder a la pregunta del fantástico, que chocará irremediablemente con otra cuestión: su finitud.

En *los primeros amigos*, *El sexto sentido* y *Señales* la realidad organiza los muertos y más o menos explícitamente Dios. En las tres películas, lo espiritual con tintes religiosos tiene mucha fuerza y dirige los esfuerzos de sus protagonistas (Josh), limita sus acciones (Malcolm) o determina su actitud (Graham). En los tres casos, la realidad atravesada de trascendencia -la búsqueda de la eternidad, el encuentro con ella y con la finitud terrenal, la huida de ambas- impone una misión a sus protagonistas.

En la primera de ellas, se muestra que el propósito vital de Josh es conocer, precisamente, el más allá y qué sucede con quienes dejan de existir: la ambigüedad de las contestaciones que le dan, muchas de ellas esquivas, y el punto de no retorno al que llega casi al final provocan una nostalgia ya inundada de terror por la ausencia de su abuelo y por la ausencia de respuestas.

En la segunda, Malcolm juzga la realidad científicamente y cree que en esa verdad está su misión en la vida (curar patologías psicológicas

infantiles). La intrusión de un elemento sobrenatural afectará tanto su gnoseología que permitirá que culmine su cometido (curando a Cole) y se redima de sus errores (el suicida y homicida Vincent). Entonces, percibirá la auténtica realidad, los contornos existenciales cristalizarán y descubrirá que no es, ha muerto y que, como muerto, paradójicamente, ha logrado ayudar a un vivo a superar las visiones de otros muertos.

Y finalmente, en el tercero de esos films, Graham corre en dirección opuesta a los dos protagonistas anteriores. Reverendo de profesión, la abandona tras una experiencia cercana con la muerte (su esposa fallece trágicamente). Graham establece entonces un pacto unilateral de silencio con Dios y de Dios (al que solo se dirigirá con odio, excepto al final de la película ante la posible muerte de su hijo). Al mismo tiempo, la muerte ha desdibujado la misión de Graham, que volverá a dibujarse, precisamente, a partir de unas señales del cielo: los extraterrestres. En el cielo de Shyamalan, curiosamente, un Dios en apariencia silente y unos extraterrestres agresivos comparten tareas epistemológicas y semióticas, así como espirituales, al servicio de unos humanos también aterrorizados por las ambiguas figuras, que se deslizan entre las sombras de sus campos.

Por su parte, David Dunn no tiene propósito vital. Deambula en una existencia casi *líquida* que está contaminando sus relaciones familiares e incluso sociales; sus relaciones con la realidad y con los demás. En *El Protegido*, fantástico y realidad se enfrentan y contraponen porque alguien desafía la muerte. David descubre sus poderes sobrehumanos, que le han salvado de múltiples ocasiones de morir. El asumirlos

supondrá adoptar una misión que, a su vez, solidificará los contornos de su relación ya casi inexistente con sus seres queridos. Volverá a la vida, sin haber muerto, precisamente retando sus leyes de finitud. Lo ambiguo por excelencia no serán solo los límites de su humanidad sino, sorpresivamente, los de su desconocida némesis, Elijah, que funcionarán en sentido contrario.

En *El bosque*, donde la trascendencia tiene el carácter menos espiritual de sus películas, el mundo se ha puesto en cuestión por la muerte violenta de seres queridos. De ahí que sus personajes “mayores” creen una nueva realidad (que sería la fantástica según el modelo de género) con unas criaturas imaginarias, pero cuyo nombre (su significante) actúa con fuerza atemorizando a sus habitantes. Al mismo tiempo, la muerte atraviesa toda la película, que arranca con el ataúd de un niño y la ceremonia de su funeral. *El bosque* evoca también con frecuencia a los muertos que dejaron en la primera realidad. En el film, los límites físicos quieren ser trascendidos por los jóvenes protagonistas. Lucuis y Ivy buscan traspasarlos como parte de la misión vital que creen tener, en ambos casos para prolongar la existencia de sus seres queridos y para hacer desaparecer la ambigüedad del “otro”, amenazante aunque desconocido.

Story irrumpe en la realidad contingente de un bloque de apartamentos. Allí, además de cuestionar las fronteras de la realidad a través de uno de los elementos básicos (el agua), va a impulsar un proceso de toma de conciencia de identidad y misión. A medida que el “otro” (Story) es más conocido por los vecinos, cada uno de ellos, sobre todo Cleveland, descubrirá su papel en la salvación de Story (en el retorno a los límites



de su mundo), y en la salvación del mundo. De nuevo la muerte sobrevuela en el pasado (la difunta familia de Cleveland), en el presente (el crítico devorado) y en el futuro (el escritor fallecerá en unos años según profetiza Story).

Por último, la más *mortal* de sus películas, *El incidente*, ofrece una apocalíptica puesta en cuestión de la realidad (la naturaleza es capaz de rebelarse contra el hombre), una representación explícita y múltiple de la peor muerte (el suicidio) y una continua escenificación del terror a lo ambiguo visto o reflejado en lo “otro” (vegetal o humano). Para completar el ciclo de las fronteras de la propia existencia que se quiere mantener, de la realidad que se quiere reconocer y del otro al que se quiere readmitir mana el propósito vital: Elliot y Alma renuevan y declaran su amor en medio, espacial y temporalmente, de la catástrofe. Sin saberlo, su misión personal constituye una universal.

Shyamalan responde a la pregunta del miedo con un sí a la existencia, a una existencia que revela lo sinónimas que son identidad y misión, y revela que ambas desambiguan lo extraño que puede haber irrumpido, y resuelven, en mayor o menor grado, la contradicción entre el lenguaje de la realidad y el del fantástico.

Esa misma dinámica se da en las dos series de Abrams (y Lindelof, en cuanto a *Perdidos*). Cada uno de los naufragos capitaliza una experiencia y actitud distinta ante lo trascendente, marcada por su fe y sistema de creencia; algo que ya se comentó, en relación a todo el corpus, en el epígrafe 2.2.1. *Transeúntes y vacilaciones*. No obstante, al final, todos toman conciencia de su papel frente a lo inefable; un papel

que, en el universo *Lost*, parece no solo incumbir a cada sujeto (que una vez es consciente de su muerte efectúa el traspaso definitivo) sino a todo el grupo. En Abrams y Lindelof, quizá enlazados con el criticismo de Gilles Lipovetsky, la muerte se concibe en individual pero también como algo social, en una cadena donde todos estamos conectados. Se trata del famoso “live together” o “die alone”.

*Fringe* arranca con tres protagonistas cuyas vidas están patas arriba. A Olivia le explota en la cara una situación de decepción profesional-sentimental. Walter está internado en un psiquiátrico, alejado de su vida como investigador y desprestigiado en su entorno científico. Peter es un cínico-escéptico que sobrevive por el mundo gracias a su inteligencia y a la nula confianza en el hombre, ni siquiera en su padre, Walter, a quien no ve desde hace años. A medida que los tres interactúan frente al misterio y entre ellos, la aversión a los lazos con lo sublime, también en la forma de afectos básicos, va transformando su personalidad de modo acorde con su rol en el mundo y, en concreto, en la salvación de los dos mundos.

Más errática es la posición de los protagonistas de *The leftovers*, aún *in media res* de su travesía televisiva. Hasta el momento, como en *Resurrection* y *Les Revenants*, sus protagonistas buscan respuestas para buscar su sitio-misión, en una clara nostalgia de la idea de equilibrio que afecta a los vivos, pero también a los muertos, aún más desorientados en su papel en la inmanencia.

Como se percibe por estos ejemplos, en esa travesía hacia el misterio por lo sublime, los protagonistas de estas ficciones que logran la

experiencia de la trascendencia en la materia logran también el despertar en sí de la creencia. Como explica Jorge Bergoglio, la experiencia del más allá en el más acá constituye un cambio de actitud, que puede transitar del “estupor” a una convivencia concorde:

En el lenguaje teologal, creer es una certeza. Y la vida de allá se gesta acá, en la experiencia del encuentro con Dios, comienza en el estupor del encuentro. Moisés se encuentra con Dios a los ochenta años, ya había echado panza, cuidaba las ovejas de su suegro y, de golpe, una zarza que arde: el estupor. “He visto a Dios”, dice. En otras partes de la Biblia, por ejemplo en el Libro de los Jueces, aparece el miedo a morir después de haber visto a Dios. No es que verlo sea un castigo, sino que ya entró en la otra dimensión y sabe que va a partir para allá. Esa es la interpretación más rica que encuentro en la Biblia sobre la otra vida. No se puede vivir en estado de estupor permanente, pero la memoria de ese momento no se olvida. Creemos que hay otra vida porque ya la empezamos a sentir acá.<sup>298</sup>

Esta perspectiva convierte a los personajes de las doce diégesis en unos *moisés* en tránsito de estasis y otros todavía en tormento ante la zarza. Sin embargo, y siguiendo con la analogía bíblica, algunos de ellos, en su epifanía, dejan de mirar el fuego y alzan la vista al cielo, en un paso también bíblico de la Antigua a la Nueva Alianza.

Precisamente, esa mirada al cielo y del cielo es un motivo recurrente en varias de estas producciones que constata ese anhelo de conciliar lo sobrenatural en lo natural.

---

<sup>298</sup> BERGOGLIO, Jorge, SKORKA, Abraham. *Sobre el cielo y la tierra*. Buenos Aires: Sudamericana, 2003. Pág. 94.

En *Los primeros amigos*, Shyamalan se ensaya con las miradas de Josh a los amplios y altos ventanales del pasillo de su escuela, por donde atraviesa una luz que actúa a modo de revelación.

Por su parte, en el desenlace, *El sexto sentido* conecta el plano cenital tras el disparo a Malcolm (al inicio de la película) con un primer plano del mismo Malcolm que da continuidad a ese momento. Ahora, ya en plena consciencia de su muerte, el protagonista, bajo la mirada demiúrgica de ese picado, abraza lo sublime porque sabe que forma parte de él.

Esa misma mirada hacia el cielo, pero también hacia él, se da en las comentadas secuencias de apertura y cierre de *Perdidos*. Por otra parte, un mecanismo, motivo, fórmula o quizá ya cliché que Shyamalan se atrevió a mimetizar también en la secuencia de apertura del capítulo piloto de *Wayward Pines*, que él mismo dirigió en 2015.

*Resurrection*, tras un travelling a ras de suelo, abre con un primer plano de Jacob, en prisma cenital y movimiento en ascenso, abriéndose (al mismo estilo *Lost*). En esa toma Jacob todavía tiene los ojos cerrados y se incorpora al despertar/volver a la vida en un plano frontal. El montaje da paso a otro de tipo general y perspectiva picada que se va abriendo para mostrar las dimensiones y el exotismo del espacio donde ha aparecido el pequeño. En el primer capítulo de la segunda temporada, la apertura es similar, con la resurrección de Marty, aunque la angulación no es tan radical en su cenitalidad.

En el caso de *Les Revenants* la perspectiva picada pervive en la comprensión de los espacios naturales -la presa, las montañas, el pueblo- que resaltan por la acción antitética con que se inicia la serie: un autocar escolar cae al abismo profundo, no al celeste. Sin embargo, como los muertos son los que andan (de hecho, reaparecen caminando) sobre la misma horizontalidad de la tierra, la mirada no se dirige al cielo.

De nuevo en el cine de Shyamalan, se escenifica también la mirada hacia lo alto en *Señales* (los planos donde Morgan dirige el *walkie talkie* infantil al firmamento para captar sonidos de los extraterrestres acompañado de toda la familia y más tarde su mirada con el periscopio hacia el cielo en busca de naves); y de lo alto (los planos de grandes espacios de cultivo determinan una mirada hacia el espacio rural como una zona en la que lo sobrenatural actúa, está y deja señas).

En *El bosque*, también hay miradas desde el cielo, como la que abre el film con un luctuoso momento, también ya citado; la que recoge a Ivy, todavía manchada de la sangre de Lucius, en un movimiento descendiente; y el conjunto de cenitales que siguen su trayecto por el bosque, así como su caída al fangoso agujero. Pero también la mirada desde lo alto se dirige a Noah, precisamente en su muerte en lo profundo del espacio físico (ha caído en un hoyo), para continuar después el trayecto de cada uno de los escogidos por el demiurgo: Lucius y Ivy son seguidos, en sus sendos peligros (sedentario uno y nómada la otra), por una mirada omnicomprendiva, que contrasta con la mirada abstraída y absorta hacia su horizonte del joven guarda que ha

ayudado a Ivy; una mirada paralela a la del seto que protege el mundo de la joven, porque paralelos son los espacios y sus códigos.

En *La joven del agua* el firmamento se convierte en un espacio de referencia en el clímax de la película, ya que la llegada del águila marca la salvación final de la joven del agua, que es ascendida por el pájaro - de tintes mitológicos- a lo alto, mientras todos los personajes siguen con los ojos puestos en el cielo.

La mirada hacia la bóveda en *El incidente* es limitada y se puede convertir en mortal, como la atónita que dirigen los obreros de la construcción cuando sus amigos se dejan caer desde la azotea. Pero sobre todo, el cielo sembrado de nubes encuadra los títulos de crédito iniciales y los finales, donde -tras el plano del mismo cielo, los árboles y un edificio de un parque francés- se retorna a esas nubes sobre el firmamento, ahora tormentoso.

La relación entre los mundos paralelos de *Fringe* crea un vínculo más horizontal con el abismo, pero sin embargo, en los espacios pequeños, como el tanque del laboratorio de Walter ofrece varias secuencias de miradas a lo alto y desde lo alto.

*The leftovers* construye la idea de ascensión y, por tanto, dirección hacia lo alto en unos característicos títulos de crédito. Al modo de los frescos del Juicio Final de Miguel Ángel, se dibuja la figuración de lo que nunca se ha visto. Se crea una hipotética imaginería, no sacra, en la que se traza la desaparición de esas personas en movimiento de ascenso tormentoso a los cielos. Precisamente, la planificación de esos créditos

finaliza con un contrapicado de esa bóveda. Una mirada desde la tierra a ese nuevo y extraño firmamento.

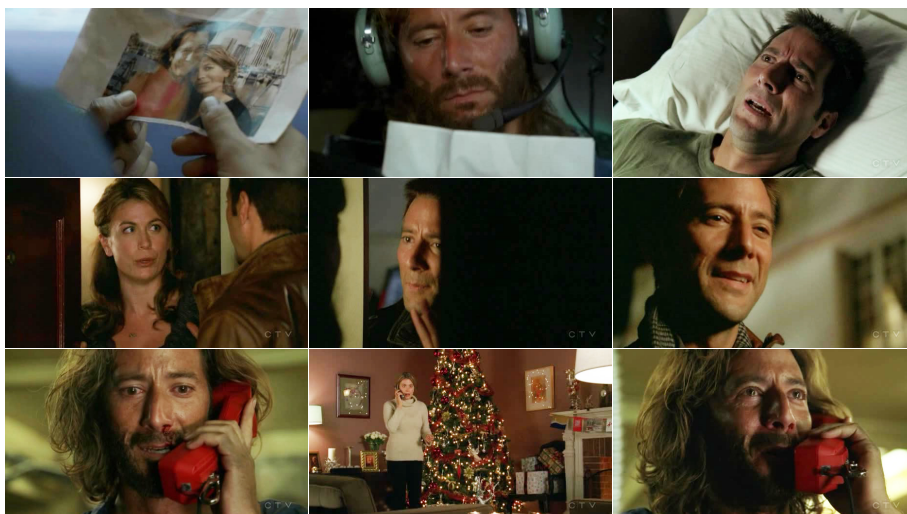
Este repaso, a modo de apunte, sobre la trascendencia en la inmanencia en estos relatos resalta una parte de su modo de operar en la enunciación y argumentalmente. En una cultura del frenesí y la reivindicación de la visibilidad, el calibre que adquieren estas historias es un interesante sobresalto como experiencia audiovisual.

Por eso, es el momento de seguir trazando -en esa epifanía de lo sublime que se mueve entre las alas- esos rasgos compartidos entre las doce historias. Se trata de un estilo cerrado en algunos aspectos, pocos, y más abierto en otros. Su carácter transitorio, en cuanto a la idea reiterada de umbral, deja la puerta abierta, muy en la línea de su oscilación en calma.

### **4.3. Cristalización estilística**

En el quinto capítulo de la cuarta temporada de *Perdidos*, “The Constant”, Desmond Hume padece alteraciones en su conciencia, que viaja del helicóptero y carguero (ceranos todavía a la isla) en 2004 a su vida en la Escocia de 1996. Esos traslados se van acelerando a lo largo del episodio, de manera que ponen su vida en peligro, como han visto que le sucedía a otro tripulante del barco. Con la ayuda de Daniel Faraday, que sigue en la isla, logran dar con la clave que puede salvarle: la constante. Desmond debe encontrar un elemento que persista a lo largo de su existencia, que le ancle a la vida, al tiempo y espacio correspondiente. Su constante debe ser Penélope. El objetivo es

complejo porque él rompió su relación, por culpa de las continuas interferencias del padre de ella. Desmond debe lograr que Penny confíe en él; le dé su teléfono para que ella le conteste dentro de ocho años, el 24 de diciembre de 2004. A pesar de las reticencias, ella le da el número (en la Escocia de 1996) y él, de nuevo consciente en el barco, consigue llamarla. Penélope responde. Y la constante funciona. Un modelo de creencia que se mantiene en el tiempo. Un modelo también de amor redentor y de claras reminiscencias homéricas.



Este episodio, escrito por Damon Lindelof y Carlton Cuse, es muy versátil como fuente de análisis narrativo. Pero, para esta ocasión, se ha escogido porque ofrece una sutil metáfora sobre la fuerza del estilo, en parte, como un tejido de constantes. Un elemento que es capaz de sostenerse en el tiempo y en el espacio de una narración, quizá de otra, y quizá de otra más, genera y despierta confianza. Sostiene el sistema de creencia del espectador. Y refuerza la capacidad de permanencia y de eco del relato. Posibilita esa vida continuada en la actualización de



cada receptor. Y, al mismo tiempo, genera un horizonte de lectura habitable.

Pero en parte también, y por suerte, el estilo permite que esos elementos que persisten sean sometidos a la contingencia. El estilo, al menos en estas ficciones que se están analizando, es una puerta abierta, un vislumbrar y un entrever; como se intentó explicar a través del vuelo de la mariposa.

De esa interacción, resulta un orden complejo (en sus mecanismos de código y medio) y, sin embargo, simple (en una hermenéutica pensada para las competencias de su espectador). Se trata de un orden, un modelo o un estilo cuyas constantes renuevan el fantástico popular. Algunas de ellas ya se han asomado y otras lo acabarán de hacer, pues se interrelacionan con bastante facilidad.

El mundo material traspasado por lo inmaterial; las mitologías situadas en entornos cotidianos y con su consecuente potenciación del melodrama; los MacGuffins de regusto clásico en medio de las diégesis; el juego con el espacio y tiempo en un contexto de apocalipsis, donde el pasado se repliega en el presente pero, a la vez, donde se sostiene una atmósfera liviana, como en pausa; que deviene en una geografía confusa, en la que el umbral físico y metafísico se difumina, del mismo modo que lo hacen las presencias y las ausencias, los vivos y los muertos. Todos ellos y todo esto converge en una narración que asciende a lo sublime, aunque a veces tenga que bajar a los infiernos.

La ventana de la habitación de Graham, incólume en la primera escena de film, es la que también aparece en el cierre de la película. En ese momento, el cristal está roto, ha sido atravesado por lo extraño, mientras la cámara, dentro de la habitación realiza una panorámica concluyente, que Xavier Pérez y Núria Bou<sup>299</sup> destacan, justamente, por su capacidad de sintetizar ese contacto entre lo real y aquello que contradice su paradigma. Este aspecto, en el que se ha abundado en el epígrafe anterior, vertebra una manera de concebir, organizar y expresar estos relatos fantásticos. De esta inyección de invisibilidad en la carne de lo visible resultan, prácticamente, casi todas las demás constantes, como una cadena sino causal sí de yuxtaposiciones desordenadas.

Shyamalan, Abrams, Lindelof, Gobert y Zelman escogen una escenografía de la cotidianidad muy entroncada en la familia y/o en las relaciones de comunidad próxima. En Shyalaman, ese primer elemento es un pilar en cada una de sus diégesis, en las que introduce siempre un conflicto de comunicación que evidencia más la importancia que ese núcleo tiene en sus relatos. El pequeño Josh busca a Dios en su casa, en su colegio, en una tienda de juguetes o una fiesta de cumpleaños, mientras sus padres son incapaces de ayudarlo en su hermenéutica de la muerte. Malcolm es un espectro (sin saberlo), que vaga por su casa y alrededores apesadumbrado por la falta de interacción con su esposa; y Cole es un niño que ve fantasmas hasta en su cuarto, que mantiene un relación dolorosa con su madre y que rezuma nostalgia por un padre que, en realidad, le abandonó. David es vigilante de un estadio de fútbol, apenas habla con su mujer y es poco recíproco en el cariño y

---

<sup>299</sup> BOU, Núria, PÉREZ, Xavier, “Los milagros de Night Shyamalan”, *op. cit.*

atención que su hijo le propensa. La familia Hess vive marcada más que por la muerte de su madre, por la huella y el resquemor que esta hecho ha dejado en su padre. Cada uno de los habitantes adultos de Covington, aparentemente felices, están rotos por dentro debido a una luctuosa pérdida y, aún sin saberlo, siguen rotos por la comunicación simulada que mantienen con sus hijos. Cleveland repara tuberías y acoge inquilinos para olvidar que, siendo médico, no pudo salvar a su mujer e hijas de la muerte. Elliot y Alma, en plena crisis matrimonial, se ven inmersos en un misterio en el que deberán aprender a relacionarse y a reajustar el tema de la fecundidad.

Por otra parte, *The leftovers* gestiona también ambos pilares, familia y comunidad unidas por la realidad de la pérdida. Y Lindelof lo hace con una intensidad tal que, en su serie, se pasa con más facilidad que en Shyamalan del melodrama a la tragedia.

En *Resurrection* y *Les Revenants* los pilares son los mismos pero el conflicto se revierte. Los que se habían perdido vuelven a casa. Los muertos enterrados regresan y eso provoca un cruce de interpretaciones, de maneras de vivir con ello y con ellos que será motivo de enfrentamientos y discordia.

Incluso el exotismo de la isla de *Perdidos* se transforma en tareas cotidianas; las de la comunidad recién formada por los supervivientes. Pero también, en la trama, esto se combina con unos saltos al pasado, a sus vidas ordinarias previas al accidente. En los famosos flashbacks, se vehiculan sus auténticos dramas personales: con su padre, con su

madre, con su hijo, con su hermano, con su mujer o marido... Todos los náufragos llevan encima ese paquete.

De modo parecido, *Fringe* también modifica ciertas apariencias poco hogareñas para convertirlas en arquitecturas más íntimas. En la serie, la acción investigadora en las calles y espacios inhóspitos siempre se subordina al laboratorio de Walter, convertido en el hogar de todos, con mascota incluida. Desde allí, se conseguirá el auténtico eureka de la serie, la regeneración y plenitud de una relación paterno-filial.

Al mismo tiempo, para conseguir alternar ese dramatismo con el tono fantástico, estas películas y series se adueñan del MacGuffin con el que entretienen y adoptan un formato dirigido a públicos mayoritarios.

Puede haber fantasmas deambulando con un hacha en la cabeza; puede haber cuerpos con anomalías físicas; pueden llegar extraterrestres, criaturas extrañas e incluso ninfas del agua; puede que el aire sople de cara y envenene. Puede haber osos polares en una isla sin que nadie dé una explicación. Se puede pasar de un universo a otro y de un tiempo a otro sujetos a artilugios imposibles. Incluso puede desaparecer la gente viva y reaparecer la gente muerta.

Todo esto puede suceder. Pero son distracciones. Distracciones porque o bien la trama se encarga de desvelar la epifanía de lo sobrenatural que las recorre; o bien la trama se encarga de no dar respuesta. En esos casos, el silencio de autor recuerda al espectador que tiene dos opciones: seguir buscando el uranio en la bodega de *Encadenados* o entregarse a lo que le ofrece el relato. Y es que, en esencia, estas doce

historias pretenden ser el despliegue del fenómeno trascendente, de su experiencia, de su traspaso en la materia como un huracán que, como condición de espectáculo, va dejando MacGuffins, artefactos baratos pero eficaces.

En estos largometrajes y series, la interacción del tiempo con el paradigma del Apocalipsis produce una paradoja curiosa y muy característica. El modelo bíblico, que marca el vuelco hacia la búsqueda de sentido final, también influye en la construcción de sus diégesis. En ellas, el mundo y cada uno de los seres arrojados-llamados a la existencia viven el anhelo de un orden que se ha quebrado. Y esa quiebra está timbrada por la impregnación del presente con el pasado. Esto es motivo de conflicto. Sin embargo, y aquí se unen dos características de estos relatos y resurge la paradoja, estos apocalipsis reclaman sosiego enunciativo; una especie de epojé que les mantenga en un dilatado presente, en una atmósfera liviana.

En *Los primeros amigos*, *Señales*, *El bosque* y *La joven del agua* sus protagonistas no pueden sortear el pasado. Viven con él, o mejor dicho, el pasado vive en ellos, de manera que la existencia se hace más compleja y problemática para cada uno de ellos. En el caso de las dos primeras películas de Shyamalan, ese pasado se vuelca en el presente en tiempo diegético, a través de flashbacks. En *El bosque*, se efectúa un flashback sonoro, mientras en pantalla se encuadran las fotografías correspondientes a ese momento relatado en voz en off. Además, y como ya se anotó, cada uno de los fundadores de esa comunidad guarda en un espacio físico esas imágenes y objetos del pasado: esos cofres cerrados con llave y convertidos en incómodos y sonoros tabúes.

Tanto para Malcolm como para David, en el pasado hay un hecho que ha marcado su existencia. En el caso de *El sexto sentido*, la marca es definitiva: su protagonista convivirá con ella hasta tomar plena conciencia de que está muerto. Sin embargo, para David la marca de su invulnerabilidad (de la que empezó a tener conciencia en el accidente de coche de su juventud) podrá evaporarse cuando asuma, también conscientemente, sus poderes.

En *Perdidos* la situación es bastante análoga a la de Malcolm, acentuada por unos sistemáticos vuelcos al pasado en la diégesis.

Esta problematización del pasado se destapa con más lentitud en *The leftovers*, a la vez que va adquiriendo más peso en la complicación del conflicto. Las dos ficciones de retornados, *Les Revenants* y *Resurrection* también se articulan sobre ese paradigma de progresiva invasión dramática, aunque no siempre en tiempo de enunciación. Es decir, cada vez se percibe más la importancia de un suceso anterior en el hecho inductor del presente, a pesar de que ese (pasado) no se traslade a un mayor tiempo de analepsis en escena.

*Fringe* también establece un modelo de paulatina revelación (los experimentos de Walter con la misma Olivia cuando era pequeña, la falsa paternidad, un Peter que es del otro universo, etc.). No obstante, el factor que implica una anacronía más interesante es el mismo laboratorio en los sótanos de Harvard. De ahí surgen recuerdos en forma de aparatos, archivos o materias diversas que impiden el cierre al sentido y el paso hacia el futuro.

En este sentido, *El incidente* es la producción más liberada de ese peso del cronos anterior, incoado tan solo en la relación personal entre Alma y Elliot (se evoca su primera cita en sentido positivo y se percibe el reciente engaño en sentido negativo). Ese continuo presente trae a colación la atmósfera de dilatación que convoca a la enunciación a una situación de epojé, de pausa y contemplación del fenómeno.

Las causas narrativas que provocan esta sensación se comentaron extensamente en el epígrafe 4.1. *Metáfora en camino*. Aquí tan solo se quiere cerrar este esbozo con un pequeño apunte, precisamente, sobre el cierre.

En la clausura puede haber una constante. Y parece que esa combinación de desorden temporal que afecta el tiempo de toda la trama, con elipsis y analepsis; de epifanías (fruto de estrategias que también dilataban la lectura e invitaban a la reinterpretación) y de un gusto por el plano final subrayado contribuyen a esa atmósfera de epojé. El demiurgo destapa la cortina y deja en plena sorpresa al espectador para que revise la zona cero de la narración, en un acto de contemplación que se puede dilatar como parece sucederle al ambiente de la diégesis.

La epifanía de Josh en travelling final, el fundido en blanco (tras el trasiego cenital) de *El sexto sentido* y el plano en suspensión de *El Protegido* son ejemplos de cómo -tras usar la elipsis, el fuera de campo y un plano marcado formalmente- se obliga al espectador a repasar la diégesis con los nuevos y definitivos datos que acaba de recibir, a la

vez que se deja a sus protagonistas en una especie de arrebato y estupefacción; en un paréntesis de conciencia.

En *Señales*, ya se ha comentado desde otro prisma ese cierre panorámico en la habitación de Graham. Dicho movimiento de cámara, tan pronunciado y de arco semicircular, ha dejado a sus protagonistas lejos del primer término, pero también en una especie de epojé tras la experiencia casi de muerte. Y después, en una marcada elipsis, revela un pequeño apunte sobre la fe del protagonista. Así deja al espectador, con el trabajo de llenar unos pequeños agujeros.

*El bosque*, sembrada de esas mencionadas elipsis y fueros de campo que conducen a diversas hipótesis, también conduce a un final dramáticamente fuerte pero también fuertemente suspendido y en realidad no clausurado. Para ese momento, Shyamalan prepara un plano fijo (ya comentado) donde los fundadores de la comunidad deciden seguir con la farsa, reforzándola con un nuevo relato de la realidad (la muerte de Noah) que se encargarán de alterar. El plano, desde el cabezal de la cama del protagonista, dispone al resto de figuras alrededor con la puerta abierta para enmarcar bien la dialéctica interior (seguridad) / exterior (peligrosidad). Entra Ivy en escena, la cámara no se desplaza pero sí su eje en panorámicas descriptivas de la joven acercándose a la cama y, después de anunciar a un inconsciente Lucius que ha vuelto, la pantalla pasa por corte a negro y deja al espectador con la imagen de una bajada de telón, tras el cual todo sigue en una pausa y quietud casi dreyerianas.



*La joven del agua*, sin elipsis pero con off y planificación pronunciada de contrapicados, cierra su historia con un *deus ex machina* ingrávulo en forma de águila que se lleva a Story. La mirada al cielo de los protagonistas, el vuelo lento del ave y el plano de cierre del reflejo de Cleveland en una agua que se mueve y crea pequeñas ondas distorsionadoras de su imagen no puede ser, además de remarcado y preciosista, más etéreo.

*El incidente* finaliza su tortuoso sendero con fueras de campo dentro del campo y epifanías íntimas y no científicas, en una nueva oleada del volátil fenómeno: en un parque, los personajes se detienen, todos quedan en suspensión, el aire mueve las nubes que, de un tono más oscuro que al inicio del film, dan paso a los títulos de crédito también dibujados sobre un oscuro y ventoso firmamento. Revelación final, más dudas y preguntas y un ambiente de intervalo concluyen el último film de Shyamalan del corpus.

En el caso de las dos series finalizadas, *Perdidos* y *Fringe* se puede evaluar el mismo efecto. El cierre en la isla ya se ha comentado ampliamente y, realmente, se construye en estas coordenadas de elipsis, fuera de campo y plano señalado, mientras deja en el ambiente el rastro de lo ingrávulo.

En *Fringe*, la secuencia en la que Peter recibe la carta de Walter con el tulipán no da muestras de subrayado enunciativo en su planificación, aunque eso sí que se percibe, en las dos escenas previas: la de la despedida de ambos en su sincronía y la familiar ralentizada en el parque. No obstante, ese pequeño apunte de cierre, que conecta elipsis

y datos sembrados a lo largo de todas las temporadas, sí destapa también una pequeña epifanía emocional, un guiño al espectador y la necesidad de un tiempo de pausa para acabar de recolocar todas las piezas.

*The leftovers*, de la que solo ha concluido la primera temporada, sí que se cierra de un modo análogo. Tras el caos absoluto, Kevin y su hija retornan a casa, visiblemente marcados por el incendio y allí, en el porche, se encuentran a Nora con un bebé en brazos. La realización se articula a través de planos en los que los tres personajes miran. Solo Nora articula una frase (“Look what I found”). Las miradas están en suspensión, con la digestión de lo que acaba de pasar, y a la espera de algo que puede suceder con la llegada de una epifanía en forma de recién nacido.

*Les Revenants* está en la misma situación que la serie de Lindelof respecto al estreno de nuevos capítulos. En su octavo episodio<sup>300</sup>, tras la *jauría* y dialéctica entre vivos y muertos retornados, los vivos se encierran en el albergue. El nuevo amanecer les tiene preparada una sorpresa. Salen del refugio, lentamente, sin hablar y dirigen una mirada atónita hacia lo que ven. Desde detrás de estas figuras, paradas y estáticas en el porche, en auténtico paréntesis, un travelling hacia delante revela que abajo, en el abismo, sus casas, todas ellas, todo el pueblo, está cubierto por el agua de la presa. La música extradiégetica desaparece. Solo se oye el sonido de la misma agua y se cierra el capítulo con un plano de Adèle y su hija, que acerca la mano al vientre

---

<sup>300</sup> Titulado “La horde” (*jauría*).

de su madre. Epojé y espera de la vida, así dejan al espectador hasta la siguiente temporada.

*Resurrection* tiene otra casuística. Su cierre no es una clausura completa. Sin embargo, como la cadena no ha renovado su continuidad, el final es una especie de epojé involuntaria pero que recoge análogas situaciones. Vemos a Rachael (la retornada que gestó un embarazo en su ínterin entre la vida-muerte-y-vida) acostando a su hijo en la cuna. El bebé había suscitado celos entre otros retornados. Y mientras intenta dormir, la cámara se acerca a la ventana que empieza a inundarse de una plaga de aquellos insectos voladores que habían aparecido, en otros capítulos, en las situaciones más apocalípticas y visionarias.

Este tono evanescente de las figuras e ingrávido de las atmósferas, junto a la rubricada enunciación de sus diégesis, deja paso a un espacio confuso. Allí habitan vivos y muertos, algunos lo saben y otros no. Hay presencias y hay ausencias. Y estas pisan una geografía que, por su inconsistencia, evoca continuamente la imagen y la realidad del umbral, un umbral que reconduce siempre a la muerte. El pulso a esta última constante se tomará en el siguiente epígrafe, donde se perfilarán más esos confusos contornos ontológicos.

#### **4.4. Geografía de transición y existencias ambiguas**

Alma y Elliot están en medio del campo, junto a un otras diez personas, huyendo de *el incidente*. A lo lejos escuchan disparos. Un grupo de personas del que se han separado ha caído bajo los efectos de la

supuesta toxina y se han suicidado. Aumenta el nerviosismo. Mientras, Elliot intenta encontrar una lógica empírica para actuar y salvaguardarse. De los primeros planos del protagonista y de los que le acompañan, se pasa a su contraplano, de donde viene el peligro: el contracampo es, precisamente, el campo vacío. Árboles, hierba y aire. Por indicación de Elliot, deciden separarse en grupos más pequeños y ponerse a cubierto. Empieza así una curiosa persecución campo a través. Personas corriendo. Y planos vacíos de la naturaleza movida por el viento. En un momento dado, Elliot y compañía se paran, mientras la brisa pasa a su alrededor, y se mantienen a la expectativa de un desenlace fatal. Dejar de existir.



El espacio del miedo en *El incidente* es el espacio vacío. Un fuera de campo en cuadro. Una presencia invisible. O una ausencia. Algo que no tiene límites ni forma. Algo que transforma la geografía en un territorio

también ambiguo, donde los vivos puede dejar de estarlo en cualquier momento; donde yacen los muertos y donde pasean hacia atrás aquellos que están en un estadio intermedio. Al hilo de la afirmación de Santiago Fillol sobre los fuera de campo como “los espacios que expresan la manera en que cada cineasta, cada cine, cada género, se ha enfrentado a estas tensiones”<sup>301</sup>, puede decirse que Shyamalan se enfrenta asumiendo muchos riesgos. De hecho, en este film quizá es aplicable lo que Fillol atribuye al fuera de campo *tourneuriano*: un fuera de campo donde no hay figuración ni referencia y al que no se le pueden formular las preguntas del suspense.<sup>302</sup>

Este tratamiento del espacio filmico, sometido al tiempo del Apocalipsis y a extrañas figuraciones, presenta en las obras de Shyamalan, Abrams, Lindelof, Gobert y Zelman una geografía en transición. Ya se comentó cómo el concepto de tierra es fundamental en el cine americano. Como territorio de conquista, como territorio de oportunidades, como territorio de paranoia, como paraíso perdido y como territorio de especial vulnerabilidad tras el 11-S, la ficción norteamericana está aprendiendo a lidiar con las ausencias a base de relatos marcados por la delgadez existencial. El espacio es frágil y sus existentes también. Y así lo corroboran las doce obras de este corpus.

Aunque sus diégesis están atravesadas por la muerte, escogen lo intermedio como epicentro del conflicto. Aquí, el muerto como cadáver no tiene el protagonismo que otras tradiciones del fantástico le atribuyen en cuadro. Algunas de ellas las comenta Sánchez-Biosca en

---

<sup>301</sup> FILLLOL, *op. cit.*, pág. 86.

<sup>302</sup> *Ibid.*, pág. 40. En realidad, es a lo largo de toda la tesis doctoral donde se efectúa un repaso a esa cuestión y se aplica a la historia del cine, tal y como reza su título.

“Saber morir: antropología de la muerte y relatos de psicópatas en el cine”: las sagas de *stalker films* (con asesino de identidad oculta, articulado muchas veces por la cámara subjetiva), los *splatter films* (sanguinarias y especialmente misóginas en la explicitud de la violencia) y las pesadillas capitaneadas por Freddy Kruegger)<sup>303</sup>. Pero también abundan recreaciones en la renovada modalidad zombie o vampírica, tanto en cine como en televisión.

En la filmografía de Shyamalan y compañía, como se dijo, si aparece un cadáver será de manera aislada, no sistemática y cada vez más lejos. Ni en *Los primeros amigos* ni en *El sexto sentido* ni en *La joven del agua* aparece un cuerpo si vida. En esta última, incluso queda en fuera de campo la consecuencia del ataque al crítico Farber.

La situación cambia ligeramente en *El Protegido*, donde se emplea la sinécdoque para mostrar cómo fallece el segundo único superviviente del accidente de tren. En ese citado plano general, en primera línea de profundidad, se observa la mancha de sangre que se extiende y cesa el sonido de la respiración asistida. Se entiende perfectamente sin necesidad de exhibir el cuerpo. Shyamalan ha tenido suficiente con un sesgo de sábana y un ligero ruido. Curiosamente, este tratamiento en off de los muertos activa a David también como metáfora de los que no están. Su visibilidad, incólume y perfecta, acentúa la fuerza dramática que supone la invisibilidad de aquellos que no tan tenido tanta suerte. No enseñar, a veces, es dejar ver mucho más.

---

<sup>303</sup> SÁNCHEZ-BIOSCA, “Saber morir”, *op. cit.*, págs. 33-58.

En *Señales*, su presencia es tan fugaz como delicada. La policía local explica a Graham lo sucedido, entrando en detalles físicos de cómo ha quedado su mujer. De este modo, la secuencia en cuadro filmico de la despedida entre ambos se centra en lo emocional y abandona la escena en cuanto ella da el último suspiro.

El respeto por el cadáver que también se mantiene en *El bosque*, con el púdico ataúd infantil al inicio y el más enfático rictus mortis de Noah, se va perdiendo en *El incidente*. A partir de sus movimientos panorámicos, que abandonan la escena y dejan en herencia un encuadre excéntrico, Shyamalan se reitera en representar el acto morir. Y de ahí no pasa. El cadáver no es ni argumento ni retórica del film. Aplicando la idea del retrovisor, se ve, pero al momento queda en la distancia.

En *Perdidos*, los cadáveres reciben sepultura. Se les aplica una despedida y una liturgia. Pero tampoco exceden en número ni en tiempo en plano. Algo que también sucede en *Les Revenants* y *Resurrection*, donde además, su potencial retorno a la vida les otorga un estatus que casi llega a lo intermedio en potencia. Se trata de un cadáver confuso, pero se le trata como un cadáver. En este sentido, es ilustrativa la citada vuelta a la vida del hermano abusivo en *Resurrection*, a quien vemos primero muerto, solo durante unos pocos segundos tras los disparos, para volver a escuchar su voz en off escenas después. Algo que también sucede con Simon en *Les Revenants*.

*The leftovers*, otro universo de un gran fuera de campo, concentra su energía en la explícita y violenta mostración del torturado cuerpo en el bosque de una de las integrantes de los Guilty Remnant. Y de modo

especial, al final de la temporada, con el de Patti, miembro y líder de la misma secta, que se suicida ante Kevin clavándose un cristal en la yugular. Con esos compases acaba el penúltimo capítulo y arranca el siguiente, el final de temporada. En su secuencia de apertura, Kevin, sentado en el suelo de la cabaña en el bosque y ante el cuerpo ensangrentado de Patti, se fuma un cigarro lentamente, en otro momento de tiempo en suspensión y en paréntesis, mientras suena extradiegéticamente *Ne me quitte pas* de Jacques Brel. En ese mismo episodio también se muestra la muerte del líder Wayne. Por casualidad, le acompaña Kevin, en una escena donde se pone de manifiesto (por la breve conversación sobre deseos vitales y poderes de sanación) el carácter revuelto de las identidades.

En *Fringe* se detienen con más frecuencia en el cuerpo, arranque y objeto de la mayoría de los casos. Sin embargo, ese cuerpo no siempre está muerto. Muchas veces está sometido a experimentos y fenómenos que minan su grado de consciencia o provocan llamativas mutaciones. Incluso cuando lo está, esos cadáveres, dentro del laboratorio de Walter-frankenstein, todavía emanan destellos de vida en recuerdos y memorias localizadas por el versátil tanque.

Después de repasar el rol secundario que tiene el cadáver en relatos siempre interferidos por la muerte, queda en primer plano un conjunto de existencias ambiguas que pisan también un terreno que es intermedio.

Por una parte, los personajes se encuentran en una dialéctica entre la atracción metafísica y el apego existencial, que se expresa en dramas



fantásticos sobre la muerte donde el muerto se queda en la diégesis y transita por la zona de paso entre ambos mundos; y se expresa en esos dramas fantásticos donde los vivos están en pausa existencial, provocada por ausencias no sublimadas o por una teleología no asumida. Los muertos regresan vivos (*El sexto sentido*, *Les Revenants*, *Resurrection*), las ausencias laten sin cuerpos (*The leftovers*), mientras los vivos permanecen en antesala o intervalo vivencial (*Perdidos*, *El Protegido*, *Señales*, *El bosque*, *La joven del agua*, *El incidente*, *Los primeros amigos*, *Fringe*) son algunos de los paradigmas que orquestan los relatos analizados en un espacio de intervalos y fronteras problemáticas.

De hecho, es en esos perímetros alterados donde el fantástico despierta y lanza las preguntas clave que Clément Rosset resume en: “¿Qué es? y ¿Quién es?”<sup>304</sup>, porque “todo objeto terrorífico es un objeto ambiguo”<sup>305</sup>. En el fantástico, la perturbación nace en la duda acerca de los contornos de lo real y acerca de los contornos del “otro”. La figura del “otro”, una manifestación privilegiada del “objeto”, puede inquietar sobre si es algo animado sin vida, pero también si es algo inanimado que parece tener vida. Además, son igualmente intranquilizadores los cambios de perfiles en esencias (cuando una cosa, animal o persona cambia de identidad, con o sin cambio de apariencia); la convivencia de dos identidades (duplicación); y la vampirización de la propia (idea del doble o reflejo). Con todo, lo más terrorífico de los textos fantásticos es cuando finalizan el relato sin resolver la ambigüedad. El espectador queda así suspendido en el terror y suspendido en su reflexión.

---

<sup>304</sup> ROSSET, Clément. *Le philosophe et les sortilèges*, Ediciones de Minuit, 1985. págs. 74-75. Citado en LEUTRAT, *op. cit.*, pág. 30.

<sup>305</sup> LEUTRAT, *loc. cit.*

Este breve esbozo del mecanismo del fantástico sobre su objeto y la identidad adquiere unos tintes particulares en el paradigma que aquí se está analizando. Las preguntas siguen siendo las mismas: la identidad de lo real, su naturaleza y, por tanto, el territorio al que pertenece. No obstante, ya se han detallado una serie de características comunes a estas producciones -que se denominaron constantes- que, sin eludir el terror, lo subliman en la experiencia del misterio como tal. Por eso, esa suspensión final, dibujada en el comentario sobre los planos de cierre de cada película y serie, es más propensa a la epojé y a la reflexión que a un terror cargado de paroxismo.

Para alcanzar esa percepción, la obra de Shyamalan, Abrams, Lindelof, Gobert y Zelman localiza gran parte de su atención en el modo de filmar. Ese contacto de la cámara con la realidad, incluso con la que no existe, es fundamental para avivar la llama en el espectador clásico, de modo que busque las respuestas en cada escena según un esquema causal. Pero también lo es para ese mismo espectador -que a la vez es moderno- se cuestione si la cadena es lo central o más bien lo es el fenómeno.

El cine como dispositivo de registro y como dispositivo de proyección resulta una plástica metáfora-máquina de devolver a la vida imágenes, espacios y existencias muertas, desaparecidas y transformarlas en espectros entre la luz y la sombra<sup>306</sup>. Por eso, entre esas luces y

---

<sup>306</sup> Conceptos ampliamente desarrollados por Jacques Derrida y Gilles Deleuze a lo largo de su obra. Aquí se referencian dos: DELEUZE, Gilles. *La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós, 1987 y DERRIDA, Jacques. "El cine y sus fantasmas". Entrevista

sombras vagan todos estos personajes, que desconocen incluso su identidad y por eso se cruzan en espacios contaminados. En este sentido, el comentado uso del fuera de campo permite visualizar, de modo paradójico, cómo en espacios cotidianos conviven unos muertos que pertenecen a la trascendencia y que, por ello, andan desorientados en una inmanencia habitada por vivos en pausa existencial.

En *Los primeros amigos* el espacio intermedio más amplio lo marca la tierra y el más allá, dado que la pregunta de Josh es sobre la existencia o no del lugar donde van los que mueren, y su preocupación de que no sea una invención como “Superman”. El espacio también configura el conocimiento de la enfermedad de su abuelo y de su amigo: cuando los enfermos de la comunidad son convocados a comulgar los primeros, Josh ve que su abuelo está allí; y cuando va a jugar con su amigo Dave descubre que está inconsciente en el pequeño habitáculo bajo la escalera. Aquellos que empiezan a estar cerca del umbral de los vivos empiezan a tener un espacio privilegiado antes de su muerte. A la par, el espacio como hogar se ve amenazado por la ausencia del abuelo, cuya habitación se convierte en una zona de tiempo congelado (y llena de objetos fantasma como la silla, la pipa, o la camisa), y por las continuas preguntas del muchacho acerca de lo que pasa cuando uno fallece. Josh buscará esas señales de lo divino a través de diversos lugares físicos: la meditación trascendental en una fiesta de cumpleaños infantil, el viaje al Vaticano que quiere organizar con su familia y de manera especial, el colegio. Su arquitectura y los códigos que allí rigen determinan no solo lo fantástico, sino también lo cómico del film en

---

por Antoine de Baecque y Thierre Jousse. *Cahiers du cinéma*, 556 (abril 2001): 75-85.

fronteras y prohibiciones (el colegio de las chicas, las aulas cerradas donde están los exámenes...), pero también revelaciones (el pasillo escolar). Precisamente, la revelación tiene lugar al inicio y final del film en una galería principal del colegio, no en la capilla, ni gracias a la imagen religiosa que decora el pasillo: sino por la luz que entra por la ventana. Josh tendrá otra epifanía: una algo desilusionante, en una tienda de juguetes, en la que donde antes veía “magia” (trascendencia) ahora ve “plástico y pintura” (inmanencia).

También en *El sexto sentido* hay vivos como en pausa existencial. Cole, carente de misión, deambula asustado en las mismas arquitecturas de su hogar. Pero también en este film tenemos como protagonista a un muerto apegado a la existencia. Inocente e ignorante de su estado, se pelea con la materia que, continuamente, le expulsa de sus fronteras: ese pomo y esa cerradura de la puerta que conduce a su estudio en el sótano. Paradójicamente, los fantasmas vagan en el presente pero buscan la infinitud (en un film marcado por un cronos circular) y necesitan a un vivo para asumir su auténtica identidad.

En el caso de *El Protegido*, el espacio ordinario está habitado por un ser extraordinario, David, que resiste a gran parte de las leyes de la física -grandes accidentes, pesos o golpes- y va más allá de ella -su capacidad suprasensorial o perceptiva-. Pero a la vez, David Dunn, mientras sobrevive continuamente a percances de la contingencia, no vive. Es decir, su existencia transcurre ajena a sus fuerzas y a su suspendida voluntad. La acedia le convierte en un fantasma que deambula por las vidas de su mujer, su hijo y su ignota némesis, que esperan, mesiánicamente, que David abandone el tiempo de los muertos (al que

no pertenece por muchos motivos) y forme parte activa de sus vidas. Sin embargo, en una historia de dualidades, la némesis también tendrá una existencia interferida. A la ausencia de dificultades con las barreras espaciales del héroe, corresponde un Elijah marcado por los bordes de lo físico: las escaleras del estadio o los pasillos estrechos de la tienda de cómics. Los umbrales también los viven de manera distinta, mientras que Elijah estaba a gusto de pequeño en su casa y temía salir a la calle, David, de mayor, teme el hogar familiar, del que pretende huir a la primera de cambio.

En *Señales*, como en *Los primeros amigos*, las ausencias se significan por los objetos, pero de un modo aún más fronterizo e ingrátido. Un objeto en fuera de campo, que ha dejado rastro dentro del encuadre, es la cruz ausente en la pared de la habitación de Graham: un signo que, sin estar, opera como símbolo y convoca el estado interior del protagonista y su evolución existencial. Graham, de hombre de fe ha pasado a un agnosticismo virulento. La muerte de su esposa le ha convertido en una vaga sombra de lo que era. Del liderazgo a la transparencia, a no dejarse ver. Y precisamente su mujer es otra de las ausencias que marcan esa convivencia entre vivos y muertos. El duelo por su muerte ha condicionado la vida de su familia. Pero esta mujer parece ser otro de esos muertos pegados a la existencia narrativa: se habla de ella, se la llora, se muestran sus espacios vacíos e incluso se la muestra en diversos flashbacks insertados en importantes giros dentro del guion. De hecho, la analepsis final se convierte en un tiempo de pasado-de-muertos que amenaza definitivamente el presente de los alienígenas. Con sus últimas palabras, en la frontera de la muerte, salva

la vida de su familia que también se encuentra en la frontera de la muerte.

Geográficamente, *Señales* también visualiza esa interferencia de espacios: el cielo divino aprovecha (para mandar señales a Graham) el cielo de los extraterrestres, cuyos habitantes invaden la tierra de los humanos. La misma casa de los Hess se transforma en un área de conflicto entre la creencia y la no creencia y como parte importante de la iconografía y topografía del film. Graham necesita el descenso a los infiernos, el sótano, como zona de revelación o regeneración. Allí los Hess se cierran completamente al “otro” y gestan, precisamente en el encuentro con el “otro” peligroso que es uno mismo, la fuerza necesaria para afrontar el espacio contaminado. Graham asciende (sube al primer piso) y reasume la Existencia que había estado obviando en su propia geografía.

*El bosque* es la propuesta de Shyamalan donde la frontera física de lo prohibido se materializa más y determina más el movimiento dramático. En ella, a pesar de los esfuerzos de los personajes fundadores de la comunidad para que sus hijos no se contaminen del contracampo, los resultados demuestran, como en el sótano de *Señales*, que la primera zona interferida es la propia existencia.

En ese pequeño pueblo, todo lo que los habitantes pueden o no pueden hacer, incluso los juegos, está marcados por el suelo que tienen permitido pisar. Este aspecto llega a contaminar otro elemento físico como es la pigmentación de las flores (rojo prohibido, amarillo salvación) que también baña otros objetos: los ropajes que usan para

protegerse y los “mayores” para vestir a *aquellos de los que no hablamos* o las puertas de las casas, marcadas como las del pueblo escogido antes del paso del ángel exterminador. Toda esta filosofía del contracampo es expresión de la que se tiene del “otro”, no solo de la criatura amenazante sino de lo que los “mayores” simbolizan con ella: aquel que está más allá de los setos por los que trepa Ivy en busca de medicamentos. Curiosamente, más allá de los setos, no solo está el inicio de una civilización urbana, sino el demiurgo del film, el propio Shyamalan (otra presencia enfática que interfiere en las geografías de sus films) en forma de indolente guarda forestal.

Finalmente, esos voluntaristas afanes de puesta en escena revelan que en ese *bosque* y en ese *pueblo* las fronteras son una mentira más. El espacio físico, metafísico y metalingüístico conviven en esa enunciación, donde las existencias también adquieren esos tintes difusos. Allí, los que han sobrevivido a la muerte violenta de seres queridos, conviven -aislados de los fallecidos y enterrados, y de los vivos y contemporáneos- como espectros, cuya existencia singular se basa en una mentira que esperan, mesiánicamente, les redima y mantenga en ese estado intermedio. Quienes franquean esas fronteras (Noah, Ivy) o desean hacerlo (Lucius) están en peligro de muerte, en otra carrera a contratiempo para salvar la vida de otro (Ivy) o por intentar lo contrario (Noah). El intento de desambiguar esa extraña inmanencia en la que viven es continuamente fustigado por los mayores.

Al mismo tiempo, los objetos, como en films anteriores y en el mecanismo del melodrama, evocan las ausencias; de un modo sutil y

casi abstracto, en los insertos de las sillas vacías, y de modo más concreto en los cofres de los recuerdos.

Análogamente, en *The leftovers* el dispositivo para despertar el drama de esas ausencias también se vehicula a través de sus pertenencias y se dibuja con actitudes antagónicas ante esa fenomenología del duelo prolongado. Por un lado, se da la aniquilación de los objetos, por ejemplo, en las ropas que queman los vecinos de Kevin. No quieren darlas a beneficencia para no encontrarse a nadie con ellas por la calle. Y por otro, se da la conservación. Nora sigue comprando los mismos cereales y los mismos productos que consumían sus hijos a pesar de que han pasado tres años.

Al mismo tiempo, la serie de Lindelof logra crear esa tensión entre espacios y existencias, a pesar de que los ausentes no se sabe si están vivos o muertos. A partir de esta premisa, *The leftovers* deja que en Mapleton habiten personas de blanco que solo existen para fumar y olvidar que en el presente puede haber un futuro. Mientras batallan con su silente y persistente presencia para que los demás hagan lo mismo, se preparan incluso para morir por la causa si hace falta. También hay existencias conscientes de su misión, como el reverendo Matt, cuya iglesia se vacía, mientras llena de cuidados a su esposa (que ha quedado maltrecha, entre la vida y la muerte) y lucha por hacer que los Guilty Remnant vuelvan a la *vida*. Incluso hay réplicas materiales de los desaparecidos, en forma de manufacturados muñecos. En realidad, los que han quedado, como Kevin, existen entre dos mundos. El previo y el posterior. No encuentran un presente. Por eso, a Garvey le acechan unas extrañas pesadillas y visiones, no duerme, y se rebela, implícita



pero constantemente, contra este estadio intermedio en el que está su existencia.

Todas estas existencias ambiguas conviven también en una geografía del sonambulismo, de las extrañas casualidades, de la amenaza de un cosmos que parece cada vez más inconsistente; en el que incluso, en un 14-O, en un peculiarísimo fuera de campo, puede desaparecer un bebé en gestación ante la mirada atónita de su madre frente al mismo monitor de la ecografía.

Este nuevo inciso en el fuera de campo retoma su valor dramático que, en estas doce historias, se convierte en una subrayada expresión fenomenológica de la ausencia (la figuración inexistente) y de la muerte (la figuración en pausa), de un modo que agita la cognición de los personajes y, en consecuencia, del espectador. En estas doce producciones, se hace pasear a los personajes por un territorio intermedio, que es liviano y pesado a la vez, como parte su imaginario de la muerte. Por eso, la imagen de la caída libre, del suicido, aunque no omnipresente, sí que se repite en varias de estas producciones con una iconografía vinculada, fácilmente, a la ingravidez existencial: los obreros de la construcción que se despojan de la vida de manera casi coreografiada en *El incidente*; diversas caídas desde lo alto en los citados capítulos de *Fringe*<sup>307</sup>; el suicido del señor Costa en *Les Revenants* y el intento por parte de Toni y, aunque en fuera de campo, el los animales.

---

<sup>307</sup> *Fringe*. Temporada 1, capítulos 9 “The dreamscape” y 17 “Bad dreams”. Temporada 2, capítulos 7 “Of human action” y 13 “What lies below”. Temporada 3, capítulos 14 “6B” y 17 “Stowaway”.

Precisamente, en la serie francesa, el territorio está plagado de esas ambigüedades. Los muertos que regresan en un formato intermedio han traspasado, de manera misteriosa, el umbral de sus tumbas físicas. Mantienen sus necesidades fisiológicas y emocionales e incluso el libre albedrío pero, cuando se les mata, pueden retornar de nuevo y padecen un pertinaz insomnio. Lo mismo sucede en *Resurrection*, donde el insomnio a veces se convierte en vívida pesadilla en el umbral del sonambulismo. Ambas producciones también comparten una geografía rural infectada por un hecho maldito en el pasado; algo que, en el caso de *Les Revenants*, adquiere los tintes de lo corrupto y pútrido que invade tanto a las existencias supuestamente vivas como a las muertas, y se dramatiza también a través de los dispositivos ópticos de vigilancia y control. En la gestión del espacio, el pueblo francés acentúa su ingravidez al paso de los muertos, que es cuando las luces se apagan y parece irse el potencial eléctrico que genera la presa. Pero en ambos títulos se produce una colisión de espacios y existencias interferidas con el cerco final. Incapaces de compartir una misma hermenéutica, los retornados hostigan a los vivos e incluso se asedian entre ellos mismos en un cierre apocalíptico.

En *El incidente* el asedio se da en la individualidad. Las fronteras entre vivos y muertos están plenamente ligadas a las del tiempo y a las del espacio, en las que los hombres pretenden salvarse. Los vivos asisten continuamente al profético y fugaz reflejo de lo que pueden llegar a ser: unos zombis que, en este caso, no hay que temer como amenaza sino como oráculo y espejo. El espacio resulta así habitado por estáticos espectros en pausa, retroceso y muerte y por unos vivos en éxodo de sí mismos. Y el mismo espacio se articula a través de umbrales: las huidas

nómadas de las ciudades y poblados, el umbral subterráneo que separa a Alma y Elliot casi en el clímax del film y, sobre todo, el umbral invisible que recorre la geografía sin límites ni contornos.

*Perdidos* es la geografía en transición por excelencia. En la isla el espacio y el tiempo ya no se rigen por criterios conocidos. En su superficie se ha hecho física y externa la concepción agustiniana del tiempo<sup>308</sup>. Es un territorio donde conviven unas personas en un estadio intermedio, en una existencia frágil, en un *Dasein* en el que el mundo ofrece problemas de asimiento. Esas existencias, a la espera de tomar conciencia de su mortalidad efectiva, conviven con los muertos que reaparecen en forma de espectros y conviven con extrañas fuerzas invisibles (electromagnéticas) y otras apenas perceptibles (humo negro). Esta producción combina, con riesgo, dos niveles de peripecia: por un lado, aventuras en las que vencer los obstáculos de la contingencia (comida, bebida, discusiones internas, el ataque de *Los Otros*) y, por otro, el desprendimiento de la propia inmanencia en esos *let go* definitivos.

Cleveland Heep, en *La joven del agua*, lleva una existencia casi espectral por el prolongado duelo por la muerte de su mujer e hija. No es quien era. Ya no cura personas (era médico), solo arregla cosas. Deambula por los apartamentos como por un presente donde no importan las horas, como si no perteneciera a nada ni nadie de este mundo. En los mismos límites de la piscina de esos apartamentos entrará una criatura de otro mundo totalmente distinto al suyo. Este film de Shyamalan pone en escena esa interacción entre universos a

---

<sup>308</sup> RICOEUR, *Tiempo y narración, op. cit.*, págs. 643-661.

través del agua en la tierra; las dos demarcaciones. Story viene del mundo líquido y pasa al grávido. Gracias a su injerencia, la geografía se torna más ligera, mientras transforma también la sombría vida de Cleveland, del escritor y del resto de vecinos. Finalmente, en un cierre que remite a la mezcla total de espacios, las bestias (tras luchar) se desvanecen en un humo evanescente y la mirada de todos se dirige al cielo: de allí llega un águila. En el reflejo de la superficie de la piscina, también otra imagen evanescente, el ave se lleva a Story y deja en esa epojé a Cleveland.

Si *Perdidos* es la geografía en transición por excelencia, en *Fringe*, cuyo espacio se duplica en fronteras y umbrales, es el reino de las existencias ambiguas. Conciencias y cuerpos que viajan en el tiempo; voluntades que invaden voluntades ajenas; recuerdos y memorias almacenables en conexiones de laboratorio; espectros informáticos; pócimas que provocan letargos en apariencia de muerte y otras que proporcionan una eterna juventud; Observadores del tiempo; personas convertidas en armas sin saberlo; parásitos letales; plagas de mariposas violentas; un niño solo que vive desde hace tiempo en el subsuelo; personas con delirios fantásticos y personas que se desintegran en cenizas; y un largo etcétera que suma en cada uno de sus capítulos. Todas estas figuras transitan junto a los protagonistas, que tienen también su propio viaje existencial. Walter, Olivia y Peter parten de una vida sin lazos reales -ambigua en su contexto familiar y social- a otra que ofrece el asidero necesario, aunque no resuelve la disparidad del cosmos.

Todas esas tramas en las que los vivos conviven con los muertos y los muertos con los vivos, o en las que los vivos no quieren desligarse de sus difuntos ni aceptar su traspaso de dimensión, dibujan un espacio en el que se multiplican las ausencias. El trazo de la muerte de personajes, en el pasado y en el presente; la ingravidez de los que aparentemente viven y la idea kermódica del fin del relato como fin del tiempo, colocan al espectador en una nueva posición; en una hermenéutica del espacio y sus figuras que se intentará completar en el siguiente capítulo.

El mundo se hace sueño, el sueño mundo,  
y aquello que veíamos cumplido  
tan solo desde lejos  
lo vemos acercarse.  
La libre Fantasía va a empezar:  
a su placer entrelazar los hilos,  
con un velo cubrir aquí unas cosas,  
desplegar allí otras y al final  
entre mágica niebla disolverlas.

(*Enrique de Ofterdingen*, Novalis)<sup>309</sup>

---

<sup>309</sup> NOVALIS. *Himnos a la noche. Enrique de Ofterdingen*. Madrid: Cátedra, 1992. Págs. 249-250.



## 5. DE LA AUSENCIA SUBLIMADA AL ESPECTADOR PRESENTE

Ivy está dispuesta a cruzar el bosque para conseguir medicinas para Lucius. Walker, secretamente, conduce a su hija a la cabaña que “no se puede usar” y le pide que intente no gritar al descubrirle el secreto que alberga. La cámara, en el mismo plano secuencia ahora de trazo elíptico, se dirige al rostro de Ivy que cierra la escena con un “What?”. De ahí, se pasa a un plano de transición del campo, con niebla, estático y con un sonido lejano del eco de las criaturas. Ya en casa, la joven hace un petate apresuradamente para marcharse. El espectador se ha quedado con ganas de más y Shyamalan ha puesto en órbita un fuera de campo y una elipsis que minutos después recuperará, además de un aviso narrativo y epistemológico: quizá lo que esconde esa cabaña hará replantear las hipótesis sobre el relato.



Cuando todavía queda más de media hora para acabar el film, con Ivy sola en el bosque, se le completa la escena al espectador. Un flashback presenta un nuevo plano de la mano de la protagonista en suspensión en el aire. Su padre le dice que se acerque, que toque, que palpe la materia. Y la materia hace gritar a Ivy, asustada porque reconoce los contornos de *aquellos de los que no hablamos*. Walter responde que *no se asuste, solo es una farsa*. En contraplano, se muestra el disfraz de criatura colgado de la pared. Ya fuera de la cabaña, ambos mantienen una breve conversación, en la que el padre va relatando cómo escenificaron la mentira, por la que le pide a su vez perdón: disfraces, efectos sonoros, ensayos, organización. Y le pregunta si está dispuesta a asumir la carga que se le viene encima; una carga que es para ella sola.



En esta película, Shyamalan lleva a cabo una clase de guion y puesta en trama, en la que introduce de manera muy evidente la figura del espectador en su diégesis. Y en este tramo en concreto de *El bosque*, esencial para descubrir su estructura operística, el director deja tres cosas claras: que el cine es disfraz pero lo es porque es vida disfrazada;



que te asustarás cuando te enfrentes a esa realidad y que va a ser una carga que asumas tú solo.

La escritura cinematográfica, que en el papel ya debe encerrar gran parte de su riqueza visual, es una de las escrituras cuyo punto de partida, llegada, medio y constante es el espectador. Se escribe en función de él: qué es preciso decir, mostrar o silenciar para que experimente tal emoción, para que deduzca tal conclusión o para que anticipe tal acción. Cada espectador es el *sultán* y cada guionista o director es un *scheherazade*. Del gusto o disgusto del primero dependen muchas cosas: es capaz de influir en tendencias y modelos de producción. Y en el contexto del género o modelo fantástico, esa relación es más intensa, no solo por un acentuado fenómeno fan que no se da, de esa manera, en otros horizontes textuales. En el fantástico, la posición del narratario es nuclear pues, como ya se apuntó, se trata de un modo que “contiene numerosas indicaciones relativas al papel que habrá de desempeñar el lector”<sup>310</sup> debido, por supuesto, a ese énfasis que se pone en todo lo relacionado con el proceso de enunciación. Y por supuesto, entonces, a quien se enuncie se le guarda un lugar y unas “indicaciones” privilegiadas.

En esta línea, Stanley Cavell afirma el lugar aventajado del espectador respecto a la diégesis: *al no estar dentro, puede mirar sin ser visto*<sup>311</sup>. Puede recoger las pistas, puede hacerse con las imágenes, puede entrever en ese *latido dialéctico* de la *imagen velo* y la *imagen jirón*<sup>312</sup>,

---

<sup>310</sup> TODOROV, *op. cit.*, pág. 108.

<sup>311</sup> CAVELL, *op. cit.*, págs. 101 y 102.

<sup>312</sup> DIDI-HUBERMAN, *Imágenes pese a todo, op. cit.*, págs. 122 y 130.

entre ilusión y verdad, en esa farsa que confiesa el mismo Walker en *El bosque*.

Pero en ese proceso, y en las diégesis analizadas, donde sus constantes estilísticas configuran metáforas de lo sublime muy ligadas a las ausencias, a presencias intermedias y a geografías vaporosas, sembradas de fuera de campo, los límites de la mirada del espectador se encuentran con una hermenéutica de soledad. La metáfora evoca la idea de sustitución y, en el fantástico, en las metáforas de este fantástico, además, la convoca.

Cuando el espectador radicaliza el proceso de hacerse con el texto, apuesta por el peligro. Si la pregunta del miedo era sobre la identidad de los existentes en pantalla, cuando estos desaparecen, el miedo se conjuga en personal. ¿Soy?

En medio de un fuera de campo definitivo -la muerte atraviesa esas ficciones, las figuraciones son inexistentes o inasibles, el espacio se evapora- el narratorio descubre que la diégesis y el relato han llegado a su fin. Y descubre que él se encuentra solo con ese peso, como Ivy. Con el peso más sustancial: el de la propia existencia. El fantástico pone en juego el elemento que más importa a cada uno, el propio devenir que, como se ha dicho, está en peligro cuando peligra también el devenir de lo real. Así sucede en las doce obras que pertenecen al corpus de esta tesis. Todas y cada una están traspasadas por el ser o no ser, que incluye directamente la realidad de la no realidad más interpelante: la muerte.

Un texto de Ricoeur completa este escenario, que se anticipó con la idea de Cavell:

El diálogo es un intercambio de preguntas y respuestas, no hay intercambio de este tipo entre el escritor y el lector; el escritor no responde al lector; el libro separa más bien en dos vertientes el acto de escribir y el acto de leer que no comunican; el lector está ausente en la escritura y el escritor está ausente en la lectura. El texto produce así un doble ocultamiento: del lector y del escritor, y de esta manera sustituye la relación de diálogo que une inmediatamente la voz de uno con el oído del otro.<sup>313</sup>

El texto oculta, pero por su articulación también revela. Oculta la intención expresa, la presencia del autor. Pero revela al lector un mundo, una *imagen-escudo*, para él solo. Y el lector en singular, cargado con sus competencias y su amplio horizonte de comprensión, entablará una actualización que, esa sí, no tiene por qué tener fin. Como en *El bosque*, el relato puede llenar a su receptor de hipótesis refutadas y de hipótesis reformuladas. Y cuando ese relato se detiene y parece que se convierte en un texto cerrado en sí mismo, comienza un nuevo trayecto, en cada espectador, abierto a infinitas actualizaciones. Ese era el poder de la razón poética y ese es el poder de la comprensión humana.

A partir de estas ideas, este quinto capítulo va a acercarse a la situación de un espectador que se ha quedado como la incógnita despejada de una ecuación, como la clave de la continuación de una nueva tradición y como la clave del diálogo hermenéutico; sin el cual el relato moriría, no en su diégesis inmanente (que es lo propio de cada uno de ellos), sino

---

<sup>313</sup> RICOEUR, “¿Qué es un texto?”, *op. cit.*, pág. 129.

como fenómeno trascendente, que afecta al mundo y que afecta a su receptor.

En esta ocasión, la de las historias que recoge esta tesis, relato, realidad y espectador parecen unidos y relacionados por una misma pasión, un sentimiento que, a pesar de su contingencia, tiene un amplio margen de libertad y movimiento: ayuda a evaluar, sopesar y reflexionar, así como a preparar al hombre ante realidades que desconoce.

Para ello, además de sobrevolar el campo de la comprensión, herramienta fundamental para la supervivencia, se aplicarán algunas ideas de Edith Stein sobre la empatía y la corporeidad. De este modo, en un intento, justamente, de comprender la situación del espectador en ese aparente desierto narrativo, quizá también podrá adivinarse qué se encontrará tras la cortina-telón suavemente movida por el viento.

Este elemento de la naturaleza, presente físicamente en todas las películas y series trabajadas, es una firme transición. Ondeada la naturaleza en el traspaso de Jack, moldea la figura conmemorativa del 14-O, rodea de una hipnótica aureola a Walter y Peter en su despedida, mece a Victor y Chloé mientras juegan en la cama elástica, mueve las banderas de los porches de Arcadia y persigue a Elliot y Alma para que hagan, por fin, un trayecto en común.

Pero estas historias también albergan otras imágenes-velo-y-jirón donde el aire hace oscilar las cortinas de la habitación en la que Malcolm fallece (durante toda la película); las cortinas de la habitación donde David efectúa su primera misión; pero también las de Graham,

después de haber superado la invasión extraterrestre y, de manera más escorada, pero con mucha fuerza en la escena, las del taller de Lucius cuando es apuñalado.

Correr la cortina es un gesto sencillo. Ver dónde da paso, quizá no tanto.

### **5.1. Figuraciones inexistentes en diálogo**

Un plano muestra la pared de una habitación con el armario abierto. Es de noche y en off se escucha una respiración agitada. El contraplano es de un niño que, desde la cama, medio escondido, mira asustado. Se dirige a la habitación de su madre y le dice que hay un monstruo en su armario. La madre le acompaña. Registra la habitación para que se quede tranquilo y le pregunta “¿Qué hacen los niños mayores para deshacerse de los monstruos?”. Max contesta que cerrar los ojos, contar hasta tres y, al abrirlos, el monstruo habrá desaparecido. Cuando el pequeño se queda solo de nuevo, a los pocos segundos, vuelve a mirar el armario. Se muestra el contraplano pero no aparece nada. Sin embargo, escucha un sonido detrás de la puerta de su cuarto. Max intenta la fórmula y, al abrir los ojos, se encuentra con alguien que, enfundado en una máscara metálica, se lo lleva después de dejarle inconsciente.



En este capítulo de *Fringe*<sup>314</sup>, competencias narrativas, horizontes de expectativas e imaginación se conjugan para desviar al espectador de la norma, de la tradición. Al mismo tiempo, manifiesta también la recurrente cuestión de las figuraciones existentes e inexistentes que persiguen al espectador.

La historia de Max, que constituye el caso autoconcluyente del episodio, es un gran juego del fuera de campo y del límite de la mirada; no solo del niño sino del espectador. De ese armario, de su oscuridad, se espera primero que salga alguien. Se vuelve a esperar lo mismo tras la visita de la madre, pues la realización insiste en el mismo encuadre. Después, cuando se descubre que el armario era una especie de MacGuffin espacial, porque se percibe que una figura sale de detrás de la puerta de la habitación, el espectador ya no confía que la fórmula de

<sup>314</sup> *Fringe*: “The abducted”. Temporada 3, capítulo 7.

1, 2, 3 funcione. Tres pequeñas escenas o una breve secuencia que aterran, no solo por hacer vida la pesadilla de todo cuento infantil, sino porque ponen en alerta al narratario para un trabajo en el que comprender es un camino con varias vueltas.

Ya se recordó con Gombrich<sup>315</sup> cómo para sobrevivir es necesario responder al “qué” y al “dónde”. Hacernos el mapa cognoscitivo propio es una tarea imprescindible para ir respondiendo a otras cuestiones no solo contingentes. En esa tarea, la de comprender los contextos y contornos, la contemplación es un ejercicio que ralentiza la mirada e intensifica el poder perceptivo sobre el espacio y la misma materia. Contemplar ayuda a integrar los fenómenos en nuestros horizontes interpretativos, a rebajar el nivel de poder del prejuicio y elevar el del juicio.

Tanto Gadamer<sup>316</sup> como Ricoeur<sup>317</sup>, a quienes se ha ido citando en esta tesis, entienden también la comprensión como algo intrínsecamente humano y, al mismo tiempo, de carácter plenamente interpretativo. En diálogo con el texto, el lector va acumulando, ampliando y gestionando horizontes, que se incorporan a su vida de un modo dinámico, flexible y, en gran parte, libre.

En el mismo dinamismo y plasticidad de las potencias humanas reside esa capacidad para dialogar con el mundo y con el mundo del texto. En

---

<sup>315</sup> Ver epígrafe 1.1. de esta tesis: “La muerte, hecho inductor del pensamiento y arte occidental” y nota al pie nº 69.

<sup>316</sup> GADAMER, *Estética y hermenéutica*, *op. cit.*, págs. 55-62. Entre otras afirmaciones significativas, Gadamer sostiene que la voluntad de apertura es fundamental (pág. 60): “No se puede entender si no se quiere entender, es decir, si uno no quiere dejarse decir algo”.

<sup>317</sup> RICOEUR, *La metáfora viva, Tiempo y narración* y “¿Qué es un texto?”, *op. cit.*

este trayecto, al final de cada bajada de telón de las siete películas y cinco series, el espectador ha puesto en órbita sus competencias (labradas en su haber y saber como consumidor de otros textos) pero también los horizontes que le han generado esas lecturas y su imaginación, esa la capacidad para generar imágenes en el interior. En esta tríada, el narratario es capaz de adentrarse en el territorio del poeta: hacerse con los movimientos retóricos y semánticos de la metáfora y con los tiempos de la narración y puesta en trama. En definitiva, hacerse con ese texto que habla del mundo para volver al mundo.

En este punto, la hermenéutica ricoeuriana entra en el territorio más personal: el hombre es capaz de comprenderse a sí mismo a través del objeto, porque esa comprensión de uno mismo es mediada<sup>318</sup>. Paul Ricoeur sintetiza, partiendo de Heidegger, cómo a nuestro ser-en-el-mundo y nuestra “pertenencia participativa irrecusable”<sup>319</sup> en él, le sigue nuestra relación de aprehensión intelectual con los objetos.

Esta misma relación mediada -como se decía- por *signos, símbolos y textos*<sup>320</sup> es una sintética descripción de la caja de herramientas de que se dispone en el arbitraje con el mundo. Del mismo modo, en el eje ricoeuriano de tiempo humano y tiempo narrativo, se puede decir que las mismas diégesis se edifican y edifican a sus personajes-en-la-trama con esa mediación.

---

<sup>318</sup> RICOEUR, “Narratividad, fenomenología y hermenéutica”, *op. cit.*, págs. 202-205.

<sup>319</sup> RICOEUR, *loc. cit.*

<sup>320</sup> *Ibid.*, pág. 203.



Entre los personajes se produce una comunicación que es apertura si comparten los códigos y lenguajes (integrados por signos conocidos y reconocidos). Si además, los protagonistas participan de una relación simbólica, en la que la visión del mundo lo reconfigura como parte del proceso metafórico, la intimidad epistemológica es mayor. Por eso, cuando un personaje lleva a cabo una interpretación del texto de otra identidad dentro de la narración, esa mediación acostumbra a conducir a ese personaje a una mayor comprensión de sí mismo y del universo diegético.

En *Los primeros amigos* y *El Protegido*, Josh y David comparten el mismo lenguaje, respectivamente, con el compañero anónimo de clase (que resulta ser, al final, un ángel) y con Elijah. Hablan y entienden lo que se dicen. Sin embargo, ambos protagonistas están en un proceso de autocomprensión para el que necesitarán mediarse de símbolos: religiosos, Josh y mítico-heroicos, David. De este modo, al final, en el discurso completo que propone la trama, ambos encontrarán el sentido de su-ser-en-el-mundo y cómo interaccionar, para el mismo fin, con sus seres queridos y la materialidad circundante. El más allá como albergue de los seres queridos y la vida como dualidad de poderes y misión se definen como los dos textos que aprenden a interpretar.

En *El sexto sentido*, en realidad, y a pesar de las apariencias, Malcolm y Cole comparten no solo un código sino también el contexto simbólico. El psicólogo, por su profesión, es un experto en los usos metafóricos, en las proyecciones e incluso delirios con vínculos de carácter alegórico en los comportamientos humanos. Aún así, algo no funciona en esa terapia peripatética. Hará falta la mediación de un discurso común, que

aúne en este caso el texto de los vivos y el de los difuntos, para crear un pasaje compartido, interpretado por ambos y que aporte el sentido del que carecen médico y paciente.

*Señales* también se singulariza en este aspecto. El problema hermenéutico de Graham es de voluntad. Y su relación problemática es con Dios. En realidad, Dios y hombre -un hombre además anteriormente dedicado a lo sacro- lo tienen todo en común: un código integrado por señales que de lo sensible remite a lo trascendente (la oración, la liturgia, los textos sagrados...), una simbología inherente a la codificación anterior (activada por la exégesis personal y por la profesional) e incluso un discurso, un mismo discurso sobre Dios-en-el-mundo y el ser-en-el-mundo como llamada a la existencia. No obstante, Graham, tras la muerte de su mujer, no está dispuesto a seguir participando de ese texto con lo divino y renuncia al sentido. En la película, se va narrando su proceso de retorno a la tarea hermenéutica. El protagonista decide volver a mirar, casi empujado por la epifanía. Quiere volver a contemplar. En realidad, Hess lo que hace es reactualizar el texto gracias a esas señales que llegaron del cielo, disfrazadas de nuevos símbolos.

Desde este prisma y como preludiaba el anterior epígrafe, *El bosque* es un entramado complejo de códigos, símbolos y textos que se reconfiguran por su carácter simulado. El inicio, se presenta como una armonía plena en la comunidad: en el habla, en los ritos, en el universo físico y moral del que todos participan. Hay prohibiciones vinculadas con los espacios, con los colores y con las palabras. Se hacen curiosamente relevantes los mandamientos respecto a lo inmanente,

como lo es el discurso sobre la *otreidad*, denostada de entrar en el ámbito de la mediación: *los temas de los que no se puede hablar, aquellos que no se pueden nombrar, la cabaña que no se puede usar, los pigmentos que no se pueden tocar...*

En este sentido, los personajes que abanderan la juventud, con la distinta inocencia que acarrean cada uno, empiezan a cuestionar algunos de sus fundamentos y quieren abrir la puerta hacia nuevos contextos semióticos y semánticos. Noah, de modo inconsciente, atraviesa lo prohibido, toca lo prohibido y ejecuta todas las prohibiciones posibles en la revolución más inconsciente y lúdica del lenguaje que se da en todas las obras del corpus. Su transgresión pone en evidencia la simulación. Sin embargo, su incapacidad para materializar el código le impide comunicarlo a los demás. Por otra parte, Lucius quiere ir más allá del texto en el que viven, no para romper su sentido, sino con la intención de perpetuarlo y fortalecer a los que están dentro. La narración también le sanciona y coarta en su proceso. Y finalmente Ivy, dotada de habilidades perceptivas sobre signos y símbolos a pesar de su ceguera, es la que carga con el conocimiento de la mentira en la que han vivido. Obligada a reformular ese universo de mediación mientras camina por un bosque que no ve, allí mismo se topa con otro nuevo contexto que desconoce y no puede interpretar. Noah disfrazado de criatura, intentado jugar como siempre al escondite. En este pasaje, Shyamalan articula otra vuelta de tuerca a estas idas y venidas comunicativas. Ese código, símbolo o texto divergente para ambos provoca la muerte de él y la confusión hermenéutica de ella.

En otro ensimismamiento narrativo, la secuencia donde la joven interacciona con el guarda forestal, tras el muro, evoca la mirada más propia del director. Hay un discurso que todos los humanos conocen y saben interpretar: la bondad. Por eso, a pesar de la ceguera de ella y de la falta de recursos hermenéuticos de ambos, ambos se entienden, comparten y reconfiguran su sentido personal y su sentido del mundo. La película finaliza, tras estos complicados procesos, con una perpetuación del discurso inicial, el simulado. La farsa a la que aludía Walker continúa y es la farsa (con código, símbolo y texto) que enseñarán a sus herederos. En la búsqueda de un sentido inmanente, y a pesar de las terribles consecuencias, los “mayores” prefieren perpetuar el metalenguaje como si fuera el lenguaje en sí mismo.

Cleveland, en *La joven del agua*, es capaz de sobrevivir por los signos y acercarse a los símbolos. Habla con los vecinos. Intenta comprender, de manera práctica, los símbolos y textos en los que cada uno se encuentra cómodo. Pero no va más allá. Su falta de sentido, por el luto, le cierra a buscar una participación mayor. La irrupción de Story supondrá un giro hermenéutico. Ambos parecen entenderse por el mismo código, pero Cleveland empezará a introducirse, en un curso acelerado, en su sistema de metáforas y en su discurso, que pertenece justamente a otro universo.

Como parte de la trama, Heep implicará a toda la comunidad de vecinos para lograr hacerse con una simbología que permita comprender el texto de Story y devolverla allá donde pertenece, fuera de peligro. El film, en sus dos tercios finales, se convierte en una clase de semiótica y estructura figurada de la narración. Cada personaje es

una pieza clave para entrever signos, metáforas y estructuras y poner orden en ambos universos de sentido: el de Story, donde ella tiene que regresar, y el de los humanos, que quedarán dotados de un sentido mayor, gracias a esa cooperativa epistemológica que han puesto en marcha alrededor de una ordinaria piscina.

*El incidente* es la más trágica respecto a la hermenéutica. Mientras Alma y Elliot sí recuperan el participar de un mismo discurso personal, íntimo e intercambiable, el hombre y el mundo discurren por caminos distintos. La falta de sentido remite a un problema con los códigos. Elliot, y algunos otros personajes episódicos, aplican criterios científicos para hacerse con el fenómeno, que resulta no solo incomprensible, sino arrebatador de cualquier reactualización del texto. Al final, queda en el aire, tanto física como figurativamente, la clave hermenéutica.

*Perdidos* es un entretenido laberinto, en el que los personajes intentan cooperar a través de un código común (si no tienen el mismo idioma, se usa la mediación de un tercero que actúe de intérprete). Entre ellos hay discrepancias sobre la lectura que hay que hacer de los fenómenos extraños y su ensamblaje en el conjunto del texto-isla-mundo. Sin embargo, en una visión más general de la diégesis, el problema del sentido y la comprensión personal -prioritario en la serie y articulado a través de las analepsis en tiempo subjetivo- deviene también en una divergencia simbólica y estrechamente ligada al discurso. El mundo de la inmanencia no es el mismo que el de la trascendencia. Por eso, ese mundo intermedio en el que habitaban los náufragos desató una

interferencia, no detectada, que vetó el sentido hasta ese cierre en el final de la serie, donde símbolos y texto sí que son compartidos.

En *Fringe*, desde otro ángulo, esta cuestión se multiplica. Se multiplican por dos los mundos y las identidades, se multiplican los códigos (biológicos, médicos, matemáticos, físicos, fantásticos...) y, por tanto, su innovación semántica a través de lo simbólico. No obstante, en la serie, sus personajes llevan a cabo un hercúleo ejercicio de aprendizaje -o como mínimo de incorporación de su posibilidad de ser y participar en la configuración del sentido- que convierte esta ficción, a pesar de los conflictos, en la menos problemática para sus personajes; aunque quizá no tanto para el espectador.

Los protagonistas *The leftovers*, previamente a la diégesis, compartían un universo hermenéutico común: con sus conflictos y altibajos, pero común. Tras la crisis del 14 de octubre, también se produce una crisis que no solo afecta a los símbolos y discursos. Llega hasta tal punto que, en algunos casos, afecta hasta los signos. La secta de los Guilty Remnant no hablan. Sustituyen los signos verbales por breves palabras en un bloc de notas, los signos en el vestuario por un pantalón y camisa blanca y, sobre todo, las emociones se transforman en humo. Estos personajes consumen tabaco desde que se levantan hasta que se acuestan, en un reiterado encuentro con la levedad de la existencia que intentan imponer a los demás habitantes de Mapleton. Pero los demás, aunque siguen articulando el mismo lenguaje, no se comprenden. Lo simbólico ha quedado huérfano, a pesar de los intentos del reverendo por mantener a flote su iglesia y de las autoridades por celebrar homenajes e inaugurar estatuas conmemorativas. Kevin y su hija

intercambian palabras que siempre conducen a una mayor distancia. Mientras el texto está camino de disolverse en este apocalipsis hermenéutico, Lindelof cierra la temporada con un fuego que puede anunciar una purificación y renacimiento de la esperanza de sentido, por lo que recoge la escena final.

*Les Revenants* y *Resurrection* se asemejan, en parte, a *El sexto sentido*. El mundo está interferido de manera aún más evidente por vivos y muertos. Ambos se entienden en lo inmediato (signos), pero solo algunos en un terreno más profundo (símbolos). *Les Revenants* pone en cuestión que la vuelta de la tumba permita al difunto mantener una interpretación de la realidad como la tenía antes. Eso se traslada con más fuerza al terreno del discurso. Y por eso, ambas series terminan con un cerco físico, pero claramente textual, al discurso de los vivos. Aunque se supone que están en su terreno, los que han retornado no están dispuestos a sujetarse a una hermenéutica tradicional. Los que han regresado piden y reclaman que los vivos compartan la actualización del texto y, por tanto, del sentido; un sentido que, por otra parte, alcanza aquí la lógica sobre el antes y el después.

En este colágeno de mediaciones dentro de las diégesis, se redescubre la fortaleza dramática que configura cada una de ellas, también como texto<sup>321</sup> y, al mismo tiempo, su *proyección*<sup>322</sup> sobre el mundo. Además, estos textos, al estar abiertos obligadamente a nuevos pliegues y lecturas (como se vio en epígrafes anteriores) debido al uso de elipsis y fueras de campo con implicaciones sobre la fábula, facilitan aún más si

---

<sup>321</sup> *Ibid.*, pág. 205.

<sup>322</sup> RICOEUR, *loc. cit.*

cabe y actualizan aún más su potencial como zona de lectura y relectura y reconfiguración del entorno y del propio sentido.

Ante el texto, el espectador llega con sus expectativas, también las que le ha despertado el mismo texto antes de iniciar el proceso (datos previos, opiniones ajenas, otros textos del mismo autor o género...). Estas influyen en la lectura, pero también influyen las condiciones en las que se produce la misma lectura y, por supuesto, la misma condición del texto<sup>323</sup>. No se trata de entrar de lleno en la casuística de la pragmática. Sin embargo, sí que es pertinente volver a hacer alusión a esa comprensión de uno mismo a través de la mediación. Hemos visto su influencia expresa dentro de las diégesis. Fuera, se cierra esta analogía.

Cuando el espectador es partícipe de algo que va más allá del signo/código con el film o serie, el grado de comprensión del relato y su vínculo con uno mismo es mayor. El nivel metafórico es clave, como razón poética y formación estética del hombre en el sentido schilleriano, y el de discurso no menos importante.

Wayne C. Booth, en *Retórica de la ficción*<sup>324</sup>, explicaba un proceso similar, pero que presenta no solo la divergencia de su perspectiva básicamente narratológica, sino que resalta el papel de la intención del autor por encima de la realidad del texto. Para él, en el proceso de lectura, aparece un elemento importante que es la conexión entre las creencias del autor y las del receptor. Unas creencias que se

---

<sup>323</sup> RICOEUR, *loc. cit.*

<sup>324</sup> BOOTH, *op. cit.*, pág. 129.



manifiestan, precisamente, por parte del enunciador en esos elementos muchas veces no evidentes: en datos escondidos en la trama o mostrados implícitamente o en cualquier aspecto de la siembra informativa que provoca que el enunciatario se involucre y elabore su propia evaluación sobre el sistema de creencias propuesto y el suyo propio. Lo que dice el autor de *Retórica de la ficción* es que para disfrutar de una obra como lector, quizá se tendrá que estar de acuerdo con las creencias del autor implícito, creencias relacionadas con placeres e intereses literarios y no solo con el placer de hallar repetidos los prejuicios propios.

En realidad, en esta óptica no se alude directamente a los códigos y símbolos o al mismo discurso omnicomprendido, pero se adivina, tras la idea de creencia, la necesidad de apertura a lo que está en la trama; la necesidad de acercarse a ese modo que se ofrece de encontrar semejanzas entre lo diferente; la necesidad de captar lo más nítidamente posible un discurso propio que viene del mundo y vuelve al mundo.

En estas historias, las del corpus, en las que la materia está traspasada de trascendencia, y donde tras esa cortina ondeante puede estar la muerte, el sentido de lo inefable a través de signos y símbolos y enmarcado en un discurso propio es una tarea directa del espectador.

En ese horizonte de espera tan múltiple como lo multiplicado de sus espectadores, las doce historias han encontrado conflictos de comprensión. La huella que dejó *El sexto sentido*, y su poder en el narratario para reactualizar el texto en un proceso de mayor

comprensión hermenéutica y personal, afectó la mirada sobre el género fantástico y las expectativas sobre el director.

Al llegar el siguiente largometraje, *El Protegido*, se esperaba sorpresa en la contingencia, una causalidad dramatizada y un giro más operístico. Entonces, y como sucedió en el ámbito televisivo con *Perdidos*, el espectador se encuentra ante los Henry James o Wilkie Collins de la pantalla. No siempre los reconoce y no siempre comparte su manera de mediar con el mundo.

En Shyamalan, Abrams, Lindelof, Gobert y Zelman lo que importa es el fenómeno en sí. Por eso, en el *El Protegido* importa la mostración del trayecto heroico y su previa pesadez existencial. Y por eso, en realidad, tanto *El sexto sentido* como *Perdidos* son relatos que despliegan el acto de morir. Y por eso, en las demás producciones lo genuinamente central es la sencilla epifanía del más allá en lo cotidiano de la infancia (*Los primeros amigos*) o en una madurez resentida (*Señales*); el efecto perverso de la simulación de la existencia y la ocultación de los muertos (*El bosque*); el proceso de acercamiento y cooperación entre miradas en pro de la redención personal y colectiva (*La joven del agua*); la sucesión de hechos que provoca un fenómeno global pero carente de apariencia (*El incidente*); la génesis de la filiación y paternidad en medio de extraños y misteriosos sucesos (*Fringe*); la articulación del duelo en un caso donde no hay fallecidos (*The leftovers*); o la rearticulación del mismo cuando hay fallecidos y retornan de sus tumbas (*Les Revenants, Resurrection*).

Cuando el espectador descubre que hay un tipo de relatos fantásticos, como los que se está intentando dibujar aquí, que consisten en ver cómo lo trascendente atraviesa lo inmanente, sin preocupaciones exclusivamente causales (que vienen de la tradición aristotélica) o a *prioris* conceptuales (que vienen de otra de nuestras fuertes tradiciones filosóficas, el trascendentalismo alemán), la comprensión del texto y la comprensión de uno mismo a través del texto es factible y gustosamente actualizable.

En este proceso de comprensión mediada, y ya dentro de un territorio a caballo entre la fenomenología, la psicología y la teoría de las pasiones aristotélica, resta abordar una cuestión: la empatía.

Se trata de un elemento clave en todo proceso de lectura de ficción. Aquí, en estas doce producciones, estamos ante figuraciones inexistentes en diálogo. Mientras las presencias diegéticas se evaporan a medida que avanza el relato, el espectador es invisible (ve sin ser mirado). Sin embargo, cuando el relato ha finalizado y las presencias diegéticas son inexistentes, su diálogo con el espectador presente es posible. Esta paradoja y anacronía de presencias la resuelve la empatía.

## **5.2. Experimentar la conciencia ajena**

Laurie está tumbada en una camilla médica. Por una secuencia anterior, el espectador sabe que la doctora que la acompaña le está practicando una ecografía. Ambas conversan brevemente. Laurie, que mantiene un gesto de tristeza y pensativo todo el rato, confiesa que su marido desconoce el asunto. Y por la breve interacción entre ambas, se intuye

que quizá Laurie no quiera continuar con el embarazo. La cámara cambia de plano cuando en pantalla se puede ver al bebé en movimiento. El encuadre recoge el rostro entornado de Laurie hacia pantalla y la misma pantalla con la revelación de ese contracampo y, a la vez, hasta hace poco fuera de campo. A la pregunta de si quiere escuchar el latido fetal, responde con un emocionado asentimiento de cabeza. Volvemos al mismo encuadre anterior, mientras se escucha el corazón y arranca la música extradiegética. En un contraplano, se observa un cambio en el gesto de Laurie.



Se encadenan entonces diversas escenas, unidas por la misma melodía, sobre los momentos previos a la desaparición del 14-O. Cuando la trama vuelve a la sala ginecológica, se oye un grito en off, se modifica el tema musical y se repasan las otras escenas ahora revestidas con las ausencias. En un nuevo retorno a la consulta, el último espacio que se revisita, Laurie gira la cabeza hacia el monitor, cuya imagen está en fuera de campo. Sorprendida por lo que ve, o deja de ver, levanta la

cabeza de la camilla, mientras el plano se acerca ligeramente a su rostro y finaliza el episodio.



Estas secuencias del capítulo nueve de *The leftovers* (“The Garveys at their best”) encadenan la idea de comprensión mediada con la de empatía. Los momentos de Laurie con el monitor ginecológico y las breves e incompletas (para el espectador) palabras que cruza con la doctora, trabajan con esos vacíos verbales y visuales un activo horizonte de expectativas para el narratario. Como siempre sucede, los huecos levantan la curiosidad y activan los mecanismos de relleno, con hipótesis que se convierten en lo que Casetti denomina *el trayecto del espectador*<sup>325</sup>. Pero a la vez, esta subtrama ofrece una singular visualización de los procesos de empatía en la diégesis y, por tanto, también fuera de ella en su sentido más canónico por la explicitud de rasgos como la corporeidad, la *originariedad* y la conciencia ajena como algo cercano.

---

<sup>325</sup> CASETTI, Francesco. *El film y su espectador*. Madrid: Cátedra, cop 1989. Págs. 29 y 125 y ss.

Esta participación afectiva en una realidad que atañe a otro sujeto es de capital importancia para comprender el recorrido que efectúan estas ficciones. Sus tramas, encaminadas hacia el clímax y resolución natural, auguran las del correlato de su espectador. Esta virtualidad, nacida en la experiencia estético-sublime y la mimético-cronológica, se entiende con más detalle a través de las teorías de la empatía herencia del realismo aristotélico y la fenomenología de principios de siglo XX.

La recepción se legitima como objeto de estudio en su capacidad de explicar cómo se imanta el espectador con el relato. Para que ese diálogo sea plausible es imprescindible la empatía que va más allá de un mero compartir simulado de emociones. En ese sentido, los rasgos con los que Edith Stein, discípula de Husserl, aborda esta cuestión son reveladores para la perspectiva de la narración y la ficción. La experimentación de la conciencia ajena, la *presentificación* y el carácter originario de las vivencias o la corporeidad ajena como orientación propia son elementos que interaccionan con el papel de los sentimientos en el proceso de comprensión.

Sin embargo, esta cuestión, viene precedida por la teoría que Aristóteles desarrolla en la *Poética* y en la *Retórica*. Bajo la denominación de compasión, el filósofo griego dice que es:

Un cierto pesar ante la presencia de un mal destructivo o que produce sufrimiento a quien no se lo merece y que podríamos esperar sufrirlo nosotros o alguno de los nuestros. (...) Por eso no se compadecen ni los que

están totalmente perdidos (...) ni los que se creen inmensamente felices. (...) Además, nos compadecemos de quienes conocemos (...).<sup>326</sup>

En ella, los conceptos de proximidad con el otro sujeto ya están presentes. No se trata solo de una cercanía física, en el espacio, sino también de una cercanía de contexto compartido y, por tanto, también de contingencias compartidas. Pero Aristóteles ratifica otra cuestión: la propia situación emocional de cada uno. En realidad, habla de las competencias afectivas, e incluso de lo que ahora se denomina inteligencia emocional.

En relación a la ficción, fue el mismo Estagirita quien después conectó esta *compasión* en su teoría de la tragedia con el proceso catártico, en el cual se hace partícipe al espectador de un modo directo e interpelante.

Como en todas las realidades humanas -sujetas a operaciones de la voluntad y a la volatilidad de algunos sentimientos- que algo sea mecánico y previsible es bastante improbable. Por eso, la empatía es una materia resbaladiza que ha sobrevivido como materia de estudio narrativo después de diversos naufragios. Por eso resulta interesante la voz de Hartmann cuando dice que “Toda captación de la consciencia ajena tendrá lugar, entonces, por analogía con la experiencia de la propia”<sup>327</sup>. Esta afirmación la sustenta en un acepción particular de empatía basada en el propio *co-vivir*<sup>328</sup> de uno mismo.

---

<sup>326</sup> ARISTÓTELES, *op. cit.*, págs. 168-170 (1385b, 10 a 1386a, 20).

<sup>327</sup> HARTMANN, Nicolai. *Ética*. Madrid: Encuentro, cop. 2011. Pág. 115.

<sup>328</sup> HARTMANN, *loc. cit.*: “El yo toma partido en seguida. La expresión del padecimiento me hace con-padecer inmediatamente. La expresión de ira me hace irritarme o bien me hace rechazar la ira ajena asimismo de modo inmediato. La ponderación fría es secundaria. Cuando capto, ya está realizada en mí la toma de posición. Las teorías se separan totalmente en este punto. Se puede entender el co-

En este terreno, Edith Stein, ligada con Hartmann en sus orígenes *husserlianos*, realiza una tesis doctoral sobre *el problema de la empatía*, cuya publicación parcial ha llegado a editarse<sup>329</sup>. Por un lado, define la empatía como “*un tipo sui generis de actos experienciales (...): la experiencia de la conciencia ajena en general*”<sup>330</sup>. Esa vivencia es tan especial porque, por un lado se da en el espíritu (experiencia en el interior del hombre), pero también “tiene algo en común con la percepción externa”<sup>331</sup>. Por ejemplo, no se ve la emoción “dolor” en sí misma como “cosa” sino que la percibo, de alguna manera, en el vivenciar ajeno.

En cierta manera, la empatía, que sucede en la conciencia del sujeto (que es correlato del mundo y, por tanto, trascendente al mismo sujeto), se parece a lo que Wittgenstein decía desde la inmanencia: “Las palabras con las que expreso mis recuerdos son mi reacción de recuerdo”<sup>332</sup>. La empatía expresa una modificación propia respecto al otro. Se produce un movimiento. Lo que no podemos hacer con nuestra subjetividad, que es objetivarla, podemos hacerla con la ajena. Por eso, la empatía constituye un camino de aprendizaje emocional y vital bastante completo<sup>333</sup>.

---

vivir mismo como «empatía» (acaso en el sentido de Th. Lipps), en donde, ciertamente, los propios actos análogos no necesitan ser conscientes antes, pero, desde luego, van por delante condicionando y juegan en algún sentido el papel de instancia interpretadora. Toda captación de la conciencia ajena tendrá lugar, entonces, por analogía con la experiencia de la propia.”

<sup>329</sup> STEIN, Edith. *Sobre el problema de la empatía*. Madrid: Trota. 2004.

<sup>330</sup> *Ibid.*, pág. 27.

<sup>331</sup> *Ibid.*, pág. 23.

<sup>332</sup> WITTGENSTEIN, *Investigaciones filosóficas, op. cit.*, [343] pág. 72.

<sup>333</sup> STEIN, *op. cit.*, págs. 40 y 72.



Al mismo tiempo, en la empatía se da un proceso de *presentificación* de la vivencia. Yo no puedo vivir, en sí mismo, lo que el otro vive. Es decir, el sentimiento en el otro es originario; pero el suyo en mí no lo es en su contenido. Sin embargo, al presentarlo en la propia conciencia, ese sentimiento o vivencia se considera originaria. No vivencio su alegría en sí, pero en mí la vivencio como originaria al ser capaz de *presentificarla*<sup>334</sup>.

Esta cadena, explicada de acuerdo a la sistemática fenomenológica<sup>335</sup>, conecta con la empatía en el entorno de la ficción. En su recorrido como narratorio, el espectador integra el *pathos* de los personajes en la medida que “capta el carácter originario de la vivencia del otro”. Esto último parece entrar en contradicción con el carácter mimético del relato, pues este imita la realidad sin ser la realidad originaria. Sin embargo, la paradoja se resuelve, precisamente, retornando al sentido de cercanía que le otorga Aristóteles a la compasión. Puedo empatizar, *sentir el pesar*, con lo que le sucede a alguien *próximo, conocido*.

Es decir, aunque el espectador, ante la pantalla, no esté delante de una conciencia ajena del mismo modo que esa conciencia está en el mundo, la compasión/empatía puede desatarse como experiencia. Un personaje en la ficción padece; el contenido de su vivencia (no originaria para el

---

<sup>334</sup> *Ibid.*, pág. 23.

<sup>335</sup> *Ibid.*, págs. 37-38. La misma Edith Stein, en su investigación, diferencia las metodologías y competencias entre la fenomenología y la psicología. La fenomenología estudia “¿qué es el vivenciar ajeno con arreglo a su darse?” y “¿qué aspecto presenta la experiencia del vivenciar ajeno?”, mientras que la psicología genética estudia al modo explicativo causal: “¿cuál es el mecanismo que entra en funcionamiento en la vivencia de la empatía?” y “¿cómo ha adquirido el individuo este mecanismo en el curso de su desarrollo?”.

narratorio) se presenta en la conciencia del espectador con ese carácter originario; con lo que se mueve a la compasión.

Edith Stein no entra en la cuestión de qué vivencias ajenas pueden suscitar más empatía, porque no es su terreno ni el objeto de su mostración. Sin embargo, sí que entra en otra interesante para las ficciones de esta tesis: la relevancia de la constitución del individuo ajeno para la del individuo anímico propio<sup>336</sup>. En relación a este aspecto, y entre otras reflexiones, Stein sostiene que el ser humano percibe el “cuerpo vivo ajeno como cuerpo vivo”<sup>337</sup> y ese cuerpo ajeno funciona como centro de nuestra orientación en espacio<sup>338</sup>, por eso también su condición anímica marcará la condición anímica propia.

Aquí, y por aclarar una posible confusión, Stein distingue entre el contagio de sentimientos (como por efecto mimético) y la empatía. El primero puede ser un *gesto que despierte una vivencia propia* o incluso *el contagio de un tic* de una cara a otra. Sin embargo, en la empatía hay *función cognoscitiva* y aprendizaje, no mera vivificación<sup>339</sup>.

En la secuencia comentada al abrir este epígrafe, Lindelof dramatiza, en medio de esos silencios de autor ya comentados, una fenomenología de la empatía. Laurie cambia el gesto. Hay una turbación, de signo no del todo negativo, al percibir el cuerpo vivo ajeno. Hay una reorganización de su espacio que afecta, al mismo tiempo, a la reorganización de su estado de ánimo, como la cámara deja claro en un par de planos. Hay una vivencia de *originariedad*, que se acentúa cuando se pone en

---

<sup>336</sup> *Ibid.*, págs. 104-105.

<sup>337</sup> *Ibid.*, pág. 75.

<sup>338</sup> *Ibid.*, pág. 80.

<sup>339</sup> *Ibid.*, págs. 39-40.

diégesis otro de los sentidos físicos: la percepción del sonido del latido del corazón. Todos estos elementos dispuestos en el relato, justamente a través del subrayado enunciativo de la otra pantalla dentro de la escena (el monitor del ecógrafo), narran un proceso empático que casa mucho con este contexto de ficciones de ausencias y existencias vaporosas.

En este sentido, es más fácil comprender cómo el espectador también puede *experimentar la conciencia ajena*, a pesar de la mediación de una pantalla. La ductilidad de la propia conciencia humana para *presentificar* las vivencias habilita a esta también dúctil imagen-escudo que es el cine y la televisión.

De este modo, la empatía -con su capacidad para hacer presentes emociones y vivencias de conciencias ajenas en la propia- permite ampliar y completar la comprensión del texto en el proceso hermenéutico. Eso sí, con tal fin, el espectador también puede servirse del recuerdo, un *modo no originario de darse la vivencia propia*<sup>340</sup>. Ambas experiencias, vivas y con tendencias implícitas hacia el tiempo presente, ejercen un papel determinante en la relación entre el texto y lector.

Sin embargo, cuando Stein habla de *fantasía*, primero lo hace en referencia al poder de fabular: el “yo” *originario* crea un mundo de fantasía donde hay un “yo” que no lo es. Pero después, considera otra acepción que ella misma matiza:

---

<sup>340</sup> *Ibid.*, págs. 24 y 25.

También es posible que mirando dentro del reino de la fantasía (como también del recuerdo y de la espera) me encuentre a mí mismo dentro, es decir, a un yo que reconozco como a mí, aunque esa unidad no constituye una continuidad de vivencia que enlaza a ambos, es como si viese mi imagen reflejada en el espejo (piénsese, por ejemplo, en la vivencia que cuenta Goethe en *Poesía y Verdad*, cómo él, tras la despedida de Federico, viniendo desde Sesenheim, se encuentra de camino a sí mismo en su forma futura). Pero no me parece que este caso haya de entenderse como auténtica fantasía de las vivencias propias, sino como un caso análogo a la empatía y que solo desde esta puede ser entendido.<sup>341</sup>

La fantasía, en este contexto, no es fantasear. Pero en una fantasía, como modo de relato, a través de los procesos empáticos, el espectador se puede cruzar con otro yo especular. A veces, incluso, esta situación se convierte en motivo concreto en una ficción, en la que se concibe un personaje para que piense, reaccione y sienta como se prevé que lo hará el espectador.

*Fringe*, que es un universo diégetico tan rico como desordenado según las temporadas, logra ese efecto y diegetización. Astrid, la ayudante de Walter en el laboratorio, es un personaje secundario al que nunca se le asignan conflictos en las tramas. Su modo de operar dramático es meramente auxiliar; algo singular en una producción de varios protagonistas, pero no de protagonismo coral y numeroso como *Perdidos*. Su flexibilidad para adaptarse a las excentricidades de Walter, e incluso compartirlas con simpatía, y alegrarse del romance en ciernes entre Peter y Olivia, mientras no sufre ninguna evolución dramática ni ningún arco de transformación son motivos para

---

<sup>341</sup> *Ibid.*, pág. 26.

considerarla un cierto reflejo del paciente, comprensivo y fiel seguidor de la serie.

Por un lado, también en *Fringe*, los personajes se ven inmersos en fantasías paralelas en las que su “yo” se desdobra. En una confusión propia del paradigma fantástico y de estos territorios ambiguos e interferidos que se están analizando, esas experiencias las viven como originarias tanto su “yo” en la fantasía paralela como su “yo” fuera de ella. Olivia sueña que comete asesinatos y, luego esos asesinatos suceden en la realidad<sup>342</sup>; en el tanque de Walter, la conciencia de Olivia se pasea por una cena en un restaurante donde se ve a ella misma (desdoblada en escena) con John<sup>343</sup>; Peter y Walter entran en la mente de Olivia por la que se pasean para intentar encontrarla (pues William Bell se ha introducido en su cuerpo) y en la que acaban diegetizados como dibujos animados<sup>344</sup>.

En un ámbito como el del fantástico de las ausencias de vivos y apegos existenciales de muertos que se está analizando, Edith Stein ofrece una aportación sobre el cuerpo y la conciencia que puede ilustrar más la perspectiva. Afirma que no puede darse “un cuerpo vivo sin yo” y que habría que pensar si un “yo sin cuerpo vivo” *puede darse y cómo*<sup>345</sup>.

Esta cuestión, que afectaría también a los procesos de empatía, es algo vivo dentro de las diégesis analizadas. En ellas, dada su constante exposición de la inmanencia trascendida por lo invisible, lo más

---

<sup>342</sup> *Fringe*: “Bad dreams”. Temporada 1, capítulo 17.

<sup>343</sup> *Fringe*: “The Dreamscape”. Temporada 1, capítulo 9.

<sup>344</sup> *Fringe*: “Lysergic Acid Diethylamide”. Temporada 3, capítulo 19.

<sup>345</sup> STEIN, *op. cit.*, pág. 65.

abundante son los cuerpos problemáticos, pero cuerpos al fin y al cabo. Los hay vaporosos y evanescentes desde el punto de vista existencial, Sin embargo, todos tienen carne y huesos.

Sin duda, aquí vuelve a ser *Fringe* la producción que está sembrada de más ejemplos donde la fenomenología de la conciencia, la empatía, el recuerdo y la fantasía, junto con los cuerpos y conciencias desligados, hacen los contornos de estos procesos interiores más elásticos, comprensibles y muy visibles en pantalla. El adolescente que se apodera de la conciencia y voluntad ajenas<sup>346</sup> o el virus que convierte a Peter en alguien distinto a sí mismo<sup>347</sup> son ejemplos de la permeabilidad que concede la ficción para *poner ante los ojos* y ante la propia identidad esos fenómenos tan complejos e invisibles.

En el resto de ficciones, la experiencia de la empatía, singular y distinta en cada espectador, es una de las estaciones finales. El narratario ha dialogado con el texto, ha podido reactualizarlo en su sentido y ha ampliado horizontes, en parte, gracias a esta vivencia de la conciencia ajena que, de carácter presente, es porosa hacia el futuro.

Finalizado el tiempo de la narración y el tiempo de la conciencia, ausente de figuraciones diegéticas, queda un pequeño eslabón que concatenar. Quizá un salto definitivo.

---

<sup>346</sup> *Fringe*: “Of human action”. Temporada 2, capítulo 7.

<sup>347</sup> *Fringe*: “What lies below”. Temporada 2, capítulo 13.

### **5.3. Pathos cercano o presente pero redimible**

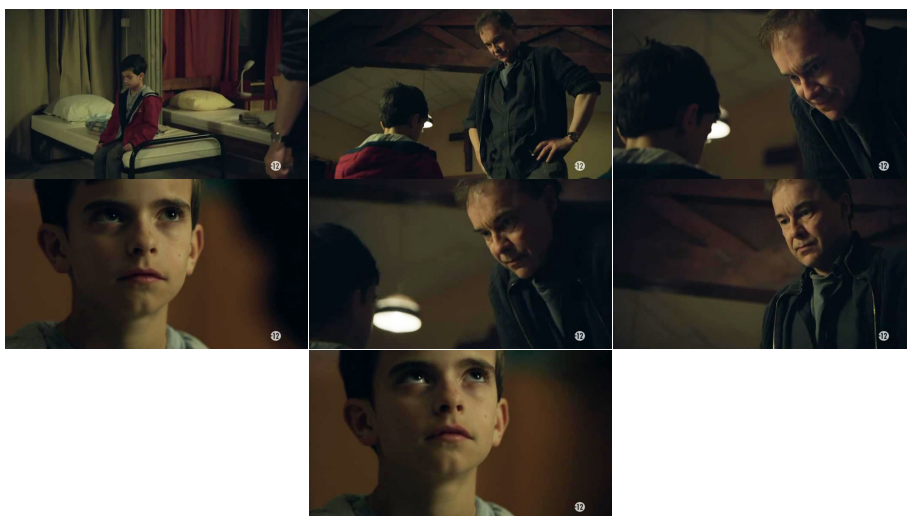
Dos hermanos juegan a contarse historias de terror bajo una sábana blanca e iluminados por una linterna. La imagen primera, un plano cenital de la habitación, prelude el aspecto fantasmagórico de la serie. Entra la madre; primero se muestran las piernas, y luego se descubre el fuera de campo. Hace que los niños se vayan a dormir y le dice a Victor, preocupado por tener pesadillas, que todo va a ir bien y que tendrá dulces sueños. Al poco rato, se oyen un par de disparos y gritos en off, mientras Victor sale de la cama y se esconde en su armario. La cámara muestra un plano del pequeño desde dentro del habitáculo, respirando nervioso. Desde su mirada subjetiva, el espectador descubre que un encapuchado entra en la habitación. Victor se asusta aún más y no contiene los esfínteres. El ladrón detecta el líquido que sale del armario y también se percibe su inquietud. Le dice a Victor que su compañero no debe verle, que siga escondido, que se tranquilice, que intente pensar cosas alegres e incluso le pregunta si no conoce alguna canción que pueda tararear en su interior, alguna que haya aprendido en el colegio. Pero es tarde. El cómplice entra en la habitación. Descubre lo que pasa y dispara directamente al armario. Una panorámica recorre la puerta del armario laminado hasta llegar al suelo, por donde ahora sale un charco de sangre.



35 años después, Victor es un retornado que, además de mantener la misma edad con la que murió, se reencontrará con el primero de los atracadores. Es Pierre, ahora líder de la comunidad que gestiona el albergue de acogida. El mismo Pierre le acompaña a la cama donde podrá descansar. Victor, que todavía desconoce, como Pierre, a quién tiene delante, está sentado y tiene una pose triste. Pierre se acerca y se agacha para ponerse a su altura. Para animarle le dice exactamente las mismas frases que hace 35 años. *Intenta tener pensamientos alegres.* Victor sigue cabizbajo. *¿Conoces alguna canción que puedas entonar*



*en tu cabeza?* En contraplano, Victor levanta la mirada y sus ojos mudan la expresión. *¿Alguna que hayas aprendido en el colegio?* El cambio gestual no pasa desapercibido a Pierre, que se retira y deja solo a Victor.



Esta subtrama continúa en el siguiente capítulo, pero lo que sucede en este cuarto, titulado justamente “Victor”, es suficiente para introducir esta coda final. Y es que, antes de morir, Victor escuchó, en la voz de su hermano, un relato terrorífico sobre un hombre malvado, pero se entretuvo y se lo pasó bien. Estaba acompañado. Después, tuvo el consuelo de su madre, que le prometió dulces sueños. Su hermano preguntó si podía dormir con él, pero no le dejaron. Victor dijo a su madre si podría ir a su cama en caso de sufrir una pesadilla y se quedó con la promesa del sí. Pero cuando todos desaparecieron de escena, Victor se enfrentó solo al final. Se quedó solo ante la muerte.

Esta terrible secuencia, que es un flashback respecto a la línea temporal de la serie, y la siguiente exponen dos virtualidades de las muchas que

ofrece *Les Revenants*. La primera es su oscura inversión de algunos argumentos tradicionales que, acabando en redención posible, aquí velan la esperanza en aras de una tragedia que se reitera en el tiempo (el reencuentro entre Pierre y Victor). Este aspecto, vinculado al mayor pesimismo que rezuma esta producción respecto a las demás del corpus, permite al espectador hacer un nuevo ejercicio de flexibilizar fronteras narrativas y horizontes de modo. Y la segunda virtualidad es que Victor es la figura que representa a ese mismo espectador. El espectador que se ha quedado solo después de cuentos y promesas. El espectador que atento al aleteo de la mariposa ha encontrado constantes en su estilo de vuelo. El espectador que descubre qué hay tras la cortina, cuando todo ha finalizado y todas las figuras se han marchado. El espectador se halla *en el umbral*.

De este modo titula Francesco Casetti uno de los capítulos de *El film y su espectador*. En él, dibuja esta situación peliaguda para el narratorio, que a pesar de las indicaciones que ha recibido está en el *límite*:

Esto significa que el *tú* puesto por el film (...) posee, por otra parte, la propiedad de ponerse como punto de mediación entre el contenido de un texto y el uso que se hace de él, entre el universo puesto en escena y el destino hacia el que se dirige, entre una diégesis y su recepción.<sup>348</sup>

Como Victor en el arco del armario, espera. Allí tiene unos momentos para pensar lo que va a suceder. La estructura y la semántica para él están en el mismo umbral. Es un paso más en la comprensión final del texto. En unos momentos ya no se verá *como en un espejo*.

---

<sup>348</sup> CASETTI, *op. cit.*, pág. 170.

Desde este umbral, y haciendo una pausa al estilo de las diégesis, se va a convocar y recuperar todo el universo en transición que ha precedido a la transición final del espectador. En un mundo mediado, con un espectador mediado, y de camino hacia el cierre apocalíptico, puede ser ilustrativo comprobar cómo el tejido de este tipo de relatos fantásticos está lleno de supuestos contrarios.

Precisamente, a través de ellos, las obras del corpus se alzan con una renovada expresividad de lo mistagógico, pues ponen de relieve el papel de la metáfora como redescriptora de la realidad -en su capacidad de percibir lo semejante y sintetizar lo heterogéneo- y como constituyente de una nueva tendencia en un momento de cambio.

En el trayecto de búsqueda de síntesis y armonía, se han localizado diversos encadenados:

- 1) La belleza (vehiculada en la metáfora) o experiencia estética (aparición sensible de la idea) une y conecta el mundo de la materia con el inteligible.
- 2) Esto es así porque la belleza es el objeto común al impulso sensible y al impulso formal y constituye lo que Schiller llama impulso de juego.
- 3) Este impulso es un acto y, a la vez, un estado en el que el hombre concilia el devenir con el absoluto y la necesidad con la libertad; algo que efectúa, en concreto, la metáfora en su capacidad de contemporizar elementos diversos e incluso dispares.

4) Además, esta libertad en la apariencia (otra dialéctica resuelta) permite trascender lo finito y alcanzar lo inefable para que “aquello de lo no que puede hablar” (y “mejor es callarse”) encuentre las palabras y el lenguaje apropiado, se convierta en expresión viva y perfeccione (terreno de la eticidad) al ser humano.

5) Es decir, la belleza, como tránsito entre el sentir y el pensar, hace viable lo infinito en el seno de la finitud.

6) Este tránsito y esta apariencia, de maniobras algo misteriosas, se revelan como epifanías instantáneas que arrancan al ser humano de la cómoda dimensión sensorial hacia el terreno de lo inconmensurable y lleno de inseguridades.

7) Estas series de conceptos, incluido el de momento revelación, están ensamblados con el de “instante escatológico” o “aparición-que-desaparece”, que es esa “tangente entre el misterio metaempírico y el fenómeno natural”.

8) De este modo, estas nuevas (sin dejar de ser, en parte, también viejas) metáforas son capaces de significar todos esos elementos en otro par: ausencia y presencia. Los vivos que no están, los muertos que no se van y la carga física que alberga un más allá en la Tierra logran sublimar el concepto de ausencia.

9) A través de diversos mecanismos que subrayan la enunciación se logra, paradójicamente, un efecto de ensimismamiento que provoca detención, pausa e incluso un clima de epojé.

10) En ese clima, se percibe una geografía diegética en transición (lo físico atravesado por lo metafísico) y unas

existencias ambiguas (vivos ausentes, muertos apegados a la existencia).

11) De la comprensión de este mundo como umbral, se encarga el espectador, una figura en conversación con sus horizontes, pero también necesitada de los del texto.

12) A pesar de las ausencias, al final del trayecto hermenéutico el espectador se alza con una herramienta, la empatía que se da en la conciencia aunque precisa de la experiencia perceptiva.

13) En el desenlace, el espectador llega solo ante la frontera final, en el arco de la misma pantalla.

Este último paso, en su mirada ante la muerte, el espectador busca mediarse para comprenderse en ese *kairós*. Del mismo modo que los primeros pensadores y artistas, busca en las proximidades cuál es la mejor herramienta. Y la encuentra en los contornos de esa pantalla quizás ya apagada. Allí, el narratorio todavía respira el aire que ha dejado su última interpretación, su proceso de identificación entre tiempo vivido y tiempo narrado y entre las identidades de la diégesis y la suya propia, la experiencia de la conciencia ajena también resuena. En medio de esos fantasmas es capaz de asirse al último eslabón.

La pregunta del miedo, sobre la propia existencia y la ajena, ha quedado resuelta en la dinámica entre lo que se es y para lo que se es. En medio de todo ese análisis han surgido un conjunto de elementos relacionados con la muerte. La mortalidad, vista tanto desde el prisma de los que están a un lado como al otro de la frontera, tiene consecuencias narrativas que provocan esas geografías ambiguas. Los personajes que pueblan sus historias y lo que las historias pueden decir

expresan una cierta ambivalencia en su filmografía: ¿la evanescencia de los seres (muertos, espectros, fantasmas, de otros planetas, criaturas inventadas, cuerpos blandos...) será capaz de sostener una consistencia epistemológica del relato?

El tiempo presente se esfuma. Por eso todo se convierte, rápidamente, en ausente, en un fantasma, en un ser de fácil fractura en un modo, el fantástico, que también es de frágil lectura. De ahí que emerja la dificultad de entender cómo la desintegración del cuerpo filmico puede convivir, en estas ficciones, con un sentido purgativo para el espectador.

Sin embargo, estas doce historias, en un número también de resonancias bíblicas, vehiculan diégesis, historias, fábulas con un poderoso *logos* en el que hay temor y compasión; hay esperanza en la tragedia (más dilatada y eclipsada en un par de casos) y una huella epistemológica que deja abierto el umbral. En él, el espectador es subsumido por el proceso catártico que le permite encontrarse con la muerte e integrarla en su dimensión simbólica y en su dimensión real, en su horizonte sobre los textos y en su horizonte sobre el texto del mundo. Ante lo sublime aparece el miedo, pero después y gracias al relato, emerge una mirada redimida, salvada por una ficción que se convierte en un intrigante y lúcido instrumento de preparación para ese salto definitivo.

El primer duelo en la vida. El último duelo. El duelo por una existencia sin norte. El duelo rebelde. El duelo mentiroso. El duelo melancólico.

El duelo sin tiempo. El duelo inconsciente. El duelo duplicado. El duelo sin muerto. Y el duelo reabierto.

Con todos estos momentos, convertidos en ingravidas metáforas de lo sublime, la clausura catártica se acerca. Este renovado fantástico es la imagen-escudo que necesita un espectador inmerso en el apocalipsis para comprenderse en el mundo. Por suerte...

El relato nos precede.





## CONCLUSIONES

Cuando Malcolm (*El sexto sentido*) decide entrar en la eternidad, cierra los ojos. Un fundido en blanco también cierra el tiempo narrativo y cierra el tiempo del protagonista. Del mismo modo, cuando Jack (*Perdidos*) decide *dejarse ir* y traspasar el umbral, el orden del motivo se invierte pero con igual resultado. Un fundido en blanco del Jack en la iglesia da paso al ojo del Jack en la isla que se cierra.

Esta analogía entre el film -con el que M. Night Shyamalan abrió su etapa más compacta y personal como cineasta- y la serie -con la que J.J. Abrams y Damon Lindelof marcaron un antes y un después en la ficción televisiva- es un síntoma de que existen algo más que coincidencias esporádicas y erráticas entre películas y series como las citadas. Y este síntoma precisaba de una mirada global pero concreta, que es la que se ha empleado en esta investigación.

De hecho, la voluntad de esta tesis era determinar si una serie de ficciones de tipo fantástico, que se habían estrenado en cine y televisión en el umbral e inicio de este segundo milenio, podían considerarse bajo un mismo prisma o como una tendencia en el panorama contemporáneo y si, además, afectaban de manera singular al espectador en su recepción.

Con tal fin, se partió de un primer grupo cohesionado de películas que constituían un modelo de relato fantástico audiovisual propio. Se trata de las siete producciones de Shyamalan que están marcadas por lo

sobrenatural y la muerte como elementos argumentales y como elementos objeto de representación diegética. En ambos ámbitos, este director ofrece novedades: en el primero, esa muerte se contextualiza en un tono de melodrama familiar sobre la comunicación; y en el segundo, su puesta en escena, de tempo sosegado, apuesta por mostrar los efectos de lo sobrenatural, de modo que también queda afectado el contorno físico del muerto (y, en consecuencia, del vivo). Así pues, su estilo se caracteriza por un modo fantástico donde lo trascendental atraviesa lo inmanente, a través de una atmósfera de pausa, ocasionada, precisamente, por el tratamiento específico de la fábula y la trama.

Con esta premisa se analizaron un conjunto de series televisivas que desarrollaban aspectos que parecían unirles: tematización de la muerte, dramas en entornos cotidianos, personajes marcados por una cuestión existencial, vacilación sobre la naturaleza de lo extraño que se imantaba en lo ordinario y una incógnita que sonaba a novedad y sobrevolaba su retórica, su poética y sus perspectivas argumentales.

Para fundamentar esa intuición, primero se analizó la selección de la filmografía de M. Night Shyamalan y las series escogidas de J.J. Abrams, Damon Lindelof, Fabrice Gobert y Aaron Zelman bajo parámetros de tipo estético, filosófico y narrativo. La muerte atravesaba todas esas tramas y, por eso, del repaso al papel que el deceso ha tenido en la formación del pensamiento y arte occidentales surgieron interesantes conclusiones.

Por un lado, estas historias dinamizan una relación con la muerte en un amplio espectro de ida y vuelta. En el primer capítulo de esta tesis se

expone cómo la idea de finitud impulsa al hombre, desde hace siglos, a pensar y articular códigos de representación con los que medirse y comprender esa realidad, bien sea solo desde su inmanencia, bien sea sumándole la trascendencia. Y estas ficciones llevan a cabo una tarea análoga: provienen de una concepción de la muerte (la de sus creadores) que ponen en escena (en el texto) y con la que alimentan el imaginario colectivo y también el personal (el receptor).

Por otro, de esta diegetización de la muerte y lo sobrenatural, surge un estudio del concepto de lo sublime. Especialmente provechosa ha sido la aportación del Friedrich Schiller, que ha permitido recorrer las obras del corpus como terrenos de experiencia del citado sentimiento. En esas obras, se produce esa experiencia en el enfrentamiento de los personajes y el espectador con una realidad que les sobrepasa y para la que precisan de un tipo de recursos que no se encuentran solo en la materia o lo físico.

En este sentido, gracias a esta segunda característica, la investigación conectó esas historias con el terreno del fantástico. La antológica *vacilación* de Tzvetan Todorov, como duda ante la naturaleza ignota de lo que irrumpe en la realidad, sirvió para desvelar mecanismos comunes en la construcción de las tramas. En ellas, no se da por supuesto que existe un mundo *maravilloso* (donde no sorprende la existencia de lo sobrenatural en un concepto amplio). Lo extraño provoca en los protagonistas una primera alarma que se identifica con lo que incluye esa experiencia estética de lo sublime.

Desde ese sobresalto, el personaje descubre un cosmos en caos y en anhelo de un orden; algo que ensambla con el paradigma apocalíptico. Se ha comprobado cómo los films de Shyamalan y las series seleccionadas articulan sus tramas en una doble analogía con el modelo bíblico. Por un lado, de modo explícito en su representación: los argumentos dibujan un universo alterado por una falta de sentido y a la espera de la recapitulación final. En relación a esto, la misión personal (de sus protagonistas) capitaliza el encuentro con ese sentido global, bien porque se localiza específicamente (lo que sucede en la mayoría de las obras); bien porque todavía se no ha localizado pero sigue siendo eje central de su progresión dramática (lo que sucede en las series todavía en fase de producción de más temporadas). Por otro lado, el Apocalipsis late de modo implícito en su esquema narrativo: las tramas buscan esa precipitación dramática hacia un final, según propone el texto sagrado y resalta Frank Kermode. Con las teorías de este crítico literario, se ha descubierto que estas ficciones, aunque priorizan este movimiento, lo combinan con algunos giros de carácter cíclico (modelo homérico) o semiabiertos que evocan ese giro del fin *inminente* al *inmanente* al que alude el mismo Kermode.

Este primer paso permitió detectar ese poso común en el corpus de obras de la tesis. Con esa perspectiva, se quiso averiguar si compartían tradición e innovación. Es decir, si además de saber si proponían conjuntamente un modelo renovado de relato fantástico, también habían heredado rasgos de paradigmas culturales previos que sirvieran para iluminar el presente. En esta perspectiva dialéctica, donde se consideraron los trabajos de Paul Ricoeur sobre la metáfora viva y Ernst Gombrich sobre la convención, se produjeron cuatro sintomáticos

hallazgos: películas y series recogen hábitos de la tradición judeo-cristiana, de la dramática griega, de la anglosajona literaria de entre siglos (XIX-XX) y del clasicismo hollywoodiense.

Del modelo religioso-cultural, pervive con fuerza en todas ellas el comentado esquema apocalíptico. Sin embargo, la presencia de conceptos como el pecado y la culpa, el perdón y la esperanza, y la misma experiencia de la sacralidad también se entroncan profunda y explícitamente en esas diégesis. En relación a esta conclusión, se destacó, asimismo, cómo estos relatos de intensa figuración religiosa conviven, paradójicamente, en una sociedad (occidental) donde la vivencia de lo sagrado ha ido perdiendo terreno desde el *cogito ergo sum* cartesiano.

La extensa continuidad que tuvo la cultura helénica en los albores de la cristiana hacen aún más comprensible que el modelo dramático griego ejerza un peso inevitable, en lo narrativo y en lo argumental, en estas historias analizadas. De hecho, se puede decir que el esquema trágico perdura en las doce obras a través de la anagnórisis de sus protagonistas, que afectarán, además, al modo de elaborar sus propias metáforas. Pero también son eco de esa tradición los conflictos vinculados con la responsabilidad personal frente al cosmos y los conflictos familiares de dimensiones tanto íntimas como socio-políticas.

Desde la literatura anglosajona de finales del siglo XIX, con Wilkie Collins y Charles Dickens, y de principios del XX, con Henry James, se perciben unas conexiones que también arraigan tanto en lo que se

cuenta como en cómo se cuenta. La escritura de Collins, llena de motivos soterrados del fantástico, como las casualidades casi sobrenaturales, los sueños semiproféticos o las atrevidas formulaciones de la figura del doble, recorren también las piezas de esta tesis. En ellas, los ocultamientos y reconocimientos de identidades dramáticas de Dickens, así como la puesta en cuadro (escenificación) de esos motivos por sus mismos personajes, además del modelo popular de distribución por entregas (que permitía recabar fácilmente la opinión de sus lectores en medio de procesos de producción) resultan otras señales de su, consciente o no, influencia. En este terreno, es preciso destacar cómo la puesta en trama y en escena de Shyamalan y los demás autores adapta el *mostrar lo extraño por los efectos* de Henry James de un modo que enlaza con la idea de fantástico mental o abstracto.

El mismo código cinematográfico denominado clásico deviene tradición parcialmente compartida con las obras del corpus. El aspecto que es concluyente para todas es que mantienen la centralidad del espectador tanto en lo que afecta al sistema industrial, que también comparten, como en la organización de la diégesis según su mirada. De manera más diseminada, se han encontrado contactos provechosos con el fuera de campo de Jacques Tourneur; la pasión por el espacio-salvaje y el espacio-hogar de John Ford y el aire de extraña posibilidad en lo contingente del romanticismo de Frank Borzage.

Gracias a este pasaje por lo pretérito, se pudo discernir qué aspectos suponían una renovación. Para comenzar, dada la autoridad que lo sublime ejerce en las doce historias de corte fantástico, se analizó su transformación poética y retórica en la trama. Para ello, además de la

ayuda principal de las teorías de Ricoeur que asimilan metáfora y trama, se contó con la narratología para el trabajo sobre los mecanismos de enunciación y puesta en escena audiovisual.

Imbuidos en el motivo paulino del espejo, el estudio desde la metáfora - de la metáfora de lo sublime que caracteriza a estas ficciones- permitió desvelar diversos aspectos concluyentes.

Por un lado, la imagen que devuelve esa metáfora se caracteriza por la sensación de pausa. En esas historias, en las que irrumpe algo que agita la normalidad cotidiana, ese algo no provoca una sensación de ajetreo narrativo ni de ritmo frenético. La metáfora de lo sublime revierte en una atmósfera de suspensión ocasionada por aspectos de contenido: la muerte como detención de la vida, lo sublime como momento de éxtasis y la misma vacilación provocada por la duda del propio paradigma del género. Pero, de modo principal, esa atmósfera está motivada por el método enunciativo. Shyamalan, Abrams, Lindelof, Gobert y Zelman someten sus tramas a una construcción narrativa marcada por la elipsis, el tiempo subjetivo y no vectorial, los silencios de autor, la focalización múltiple e incluso el ralenti que tienden a crear un efecto de pausa expresiva. A estos elementos se suman otros -la presencia generosa del montaje en continuidad, el gusto por algunas perspectivas subrayadas (en especial, los picados) y la tematización e incluso diegetización del narrador, del autor y de los mismos procesos enunciativos- que provocan un ensimismamiento del dispositivo que aumenta la ingravidez y la lentitud de las atmósferas, de la manifestación de lo sublime y, en consecuencia también, de las fases de lectura. Y es que, en estas doce historias, el espectador se encuentra con

un trabajo en dos tiempos. El momento de recepción y el de reconfiguración tras las anagnórisis y las revelaciones, algo que incide de manera fuerte en el sistema de creencia narrativo del receptor, como sucede de modo análogo en los personajes de cada una de las producciones de la tesis. Cuando el relato, en su forma y argumento, se repliega sobre sí mismo tiende a detenerse y a hacer más patente el pacto de suspensión de la incredulidad.

Por otro lado, la metáfora -desde su tensión entre lo inmanente al enunciado y lo trascendente en su referente exterior y entre el hábito y la innovación semántica y retórica- articula y hace más visible la idea de umbral que recorre las doce ficciones, en las tensiones entre lo vivo y lo muerto, lo material e inmaterial. Y desde esa visibilidad, en las doce obras del corpus, se descubre una metáfora de lo sublime que dibuja y *pone ante los ojos* cómo la misma trascendencia habita en la inmanencia. Para demostrar esta constante se comparó el impacto paralelo entre la teoría del Estilo Trascendental de Paul Schrader, la teoría de lo sublime de Friedrich Schiller, la de la catarsis de Aristóteles y los rasgos del denominado fantástico mental o psicológico. De dicha comparación, resulta un espacio natural traspasado por lo sobrenatural y, por lo tanto, intervenido y contagiado de cierta ambigüedad.

En ese mismo terreno, el del análisis de su estilo a través de la figura retórica en el conjunto de la enunciación, se puede concluir que esa situación de epojé que provoca se asemeja a la que soportan los personajes. Las mismas estrategias de puesta en trama ponen en marcha unas identidades difusas. Es decir, estas ficciones, donde conviven vivos y muertos, caracterizan a sus protagonistas como existencias



intermedias: los muertos se apegan a la existencia inmanente, mientras los vivos están ausentes de una existencia auténtica. De este modo, el ritmo retórico moroso se ha contagiado al existencial. Por eso, a través de esas metáforas, cuya esencia evoca siempre la idea de sustitución, se ve lo invisible en lo visible pero también se advierten los problemas de ausencias que eso ocasiona.

Finalmente, la comprensión mediada de Hans-Georg Gadamer y la perspectiva común entre el tiempo narrativo y el de la existencia de Paul Ricoeur favorecieron la transición al estudio de la última hipótesis: la que afectaba directamente al espectador. Además de este prisma metodológico, hay tres aspectos que intervienen en este examen pragmático y que se han ido descubriendo a lo largo de la tesis: el carácter central de la presencia del narratario y de su mirada en la organización diegética; las especiales indicaciones que se le dan desde el contexto fantástico y que no se dan en otros modos; y el consecuente trabajo de lectura y relecturas, ocasionado por las estrategias enunciativas de doble capa y marcadas por la elipsis y posterior revelación con efectos cognitivos y narrativos.

En este sentido, puede decirse que las obras del corpus inciden de manera especial en la recepción. Por eso, en ese continuum de tiempo compartido entre trama y vida, el espectador de estos relatos, plagados de ausencias y realidades evanescentes, se queda solo al final del proceso hermenéutico. No obstante, en su rescate acude la empatía. A través del método fenomenológico de Edith Stein, se descubre que podemos experimentar la conciencia ajena e incluso, en el recuerdo, hacer presente como originaria una vivencia que no lo es. De esta

manera, aunque los protagonistas se hayan evaporado y el relato haya finalizado, ese espectador puede continuar y alargar su interpretación de estos textos. Sin embargo, en este caso, en el de las obras de esta tesis, todas ellas traspasadas por el *thanatos* y lo sobrenatural y por una rica y renovada representación de sus motivos, el espectador se encuentra solo y en el umbral: en el umbral del relato que acaba de terminar, en el umbral de la pantalla-espejo (e imagen-escudo) que se ha fundido en negro o en blanco, y en el umbral de la muerte a la que se ha enfrentado a través de sus historias y a través de las cuales se ha preparado para ese *saber* que *redime*.

En síntesis, puede decirse que tanto M. Night Shyamalan, como J.J. Abrams, Damon Lindelof, Fabrice Gobert y Aaron Zelman participan de unas mismas constantes que marcan una tendencia con la que convivimos actualmente en el panorama de la ficción y, en concreto, de la ficción vinculada al modo fantástico. Su aportación, con un poso en una tradición pasada compartida, se vehicula a través de las nuevas metáforas de lo sublime que articulan en sus historias, que inciden en los procesos de enunciación y provocan esa señal distintiva -en la pausa, la ambigüedad y la ausencia- de sus diégesis de entornos cotidianos señalados por lo inefable. Finalmente, esta carga expresiva afecta a su espectador que enarbola una recepción activa, tendente a reinterpretar y a encontrar en esas ficciones una preparación para su muerte.





## BIBLIOGRAFÍA

ARISTÓTELES. *Retórica*. Madrid: Alianza, 1998.

AUBRON, Hervé. “Evénement. Mirrored Images: Shy and Mann”. *Cahiers du Cinéma*, 614, (julio-agosto 2006): 14-16.

BAMBERGER, Michael. *The man who heard voices, or how Shyamalan risked his career on a fairy tale*. Nueva York: Gotham Books, 2006.

BÉGHIN, Cyril. “La volonté de mécroire dans les films de M. Night Shyamalan”. *CinémAction*, 134 (marzo 2010): 231-235.

BEIDLER, Peter G., ed. *The turn of the screw. Henry James*. Boston; New York: Bedford Books of St. Martin's Press, 1995.

BENJAMIN, Walter. *Libro de los pasajes*. Madrid: Ediciones Akal, cop. 2005.

BENJAMIN, Walter. *Tesis de filosofía de la historia*. Barcelona: Etcétera, 2001.

BERGOGLIO, Jorge, SKORKA, Abraham. *Sobre el cielo y la tierra*. Buenos Aires: Sudamericana, 2003.

*Biblia de Jerusalén*. Bilbao: Desclée de Brower; Madrid: Alianza, cop. 1994.

BOOTH, Wayne C. *Retórica de la ficción*. Barcelona: Antonio Bosch, 1974.

BOSCH, Magdalena. *El poder de la belleza*. Pamplona: EUNSA, 2012.

BOU, Núria, PÉREZ, Xavier. “Dominios del miedo”. *Culturas / suplemento cultural de La Vanguardia*, 122 (20 octubre 2004): 24.

BOU, Núria, PÉREZ, Xavier. “Los milagros de Night Shyamalan”. *Culturas / suplemento cultural de La Vanguardia* (9 octubre 2002): 26.

BRUGRAF, Jutta. “Cada hombre es un filósofo”. *Grupo de Investigación Ciencia, Razón y Fe*.  
<http://www.unav.es/cryf/hombrefilosofos.html>

CAILLOIS, Roger. *Au coeur du fantastique*. París: Gallimard, 1965.

CALVINO, Italo, ed. *Cuentos fantásticos del siglo XIX*. Madrid: Siruela, 1988-1992.

CALVINO, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. 2ª ed. Madrid: Siruela, 1995.

CASETTI, Francesco, DI CHIO, Federico. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós, 2007.

CASETTI, Francesco. *El film y su espectador*. Madrid: Cátedra, cop 1989.

CAVELL, Stanley. *The world viewed, reflections on the ontology of the film*. Enl. ed. Cambridge (Mass.) [etc]: Harvard University Press, cop. 1979.

CESERANI, Remo. *Lo fantástico*. Madrid: Visor, cop. 1999.

CIRIA, Alberto. “La obra de arte como lugar de un umbral: Tarkovski y Cranach”. *Thémata. Revista de filosofía*, 37 (2010): 183-202.

COLLIER, Patrick C. “Our Silly Lies: Ideological Fictions in M. Night Shyamalan’s. *The Village*”. *JNT: Journal of Narrative Theory*, 38.2 (Summer 2008): 269–292.

COMETA, Michele. “Empezar por el medio”. *La Torre del Virrey: revista de estudios culturales*, 0 (2006): 5-16.

CHESTERTON, G.K. *Charles Dickens*. Heertfordshire: Wordsworth Edition Limited, 2007.

DARGIS, Manohla. “Finding Magic Somewhere Under the Pool in Lady in the water”. *The New York Times* (21 julio 2006). Edición en línea.

DE JESÚS, Teresa. *Libro de la vida*. En *Obras completas de Santa Teresa*. Madrid: BAC, 1967.

DE LUCAS, Gonzalo. *Vida secreta de les ombres: imatges del fantàstic en el cinema francès*. Barcelona: Paidós, DL 2001.

DELEUZE, Gilles. *La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós, 1987.

DERRIDA, Jacques. “El cine y sus fantasmas”. Entrevista por Antoine de Baecque y Thierre Jousse. *Cahiers du cinéma*, 556 (abril 2001): 75-85.

DÍAZ, Alejandro. “El Protegido. La (re)construcción crítica”. *Miradas de Cine*, 56 (noviembre 2006). En línea.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges, et al. *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós, cop. 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges. “Un conocimiento por el montaje”. Entrevista de Pedro G. Romero. *Revista Minerva*, IV Época nº 5 (2007). Revista del Círculo de Bellas Artes. <http://www.revistaminerva.com/index.php?id=9>



DREYER, Carl Theodor. *Sobre el cine*. Valladolid: Semana Internacional de Cine de Valladolid, cop. 1995.

FERNÁNDEZ, Tomás. “El incidente”. *Imágenes de actualidad*, 281 (junio 2008).

FILLOL, Santiago. *Manifestaciones de una lejanía (por cercana que pueda estar)*. [Tesis doctoral]. Universitat Pompeu Fabra: Barcelona, 2010.

FILMOTECA DE CATALUNYA. *Bloc del director*. <http://blocs.gencat.cat/blocs/AppPHP/filmoteca/2013/11/12/el-critic-que-exercia-de-cronista>, 12 de noviembre de 2013.

FONTANA, Andrea. *M. Night Shyamalan. Filmare l'ombra dell'esistenza*. Piacenza: Morpheo Edizioni, 2007.

FRANKL, Viktor. *El hombre en busca de sentido*. 12ª ed. Barcelona: Herder, 1991.

GADAMER, Hans Georg. *Estética y hermenéutica*. Madrid: Tecnos, 1996.

GADAMER, Hans Georg. *La actualidad de lo bello: el arte como juego, símbolo y fiesta*. Barcelona: Paidós, 1991.

GARCÍA, Agustín. *Razón común: edición crítica, ordenación, traducción y comentario de los restos del libro de Heráclito: lecturas presocráticas II*. Madrid: Lucina, DL 1985.

GENETTE, Gérard. *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989.

GINZBURG, Carlo. *Ojazos de madera: nueve reflexiones sobre la distancia*. Barcelona: Península, 2000.

GOMBRICH, Ernst Hans. *El sentido del orden: estudio sobre la psicología de las artes decorativas*. Madrid: Debate, 1999.

GOMBRICH, Ernst Hans. *Los usos de las imágenes: estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. Barcelona: Debate, 2003.

GOMBRICH, Ernst Hans. *Meditaciones sobre un caballo de juguete*. Barcelona: Seix-Barral, 1968.

GOMBRICH, Ernst Hans. *Tributos: versión cultural de nuestras tradiciones*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1991.

GONZÁLEZ, Alberto. “El espectáculo del cine norteamericano en la obra de M. Night Shyamalan: la caída de la utopía”. *Revista de estudios fronterizos*, 2 (2004): 207-237.

HARTMANN, Nicolai. *Ética*. Madrid: Encuentro, cop. 2011.

HÖLDERLIN, Friedrich. *Hiperió o l'eremita a Grècia*. Barcelona: Columna, 1993.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. Madrid: Alianza, 1972.

INNERARITY, Daniel. "La teoría como pasión". *Revista Internacional de Estudios Vascos*, 55, 1 (2010): 95-113.

JAKOBSON, Roman. *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral, 1975.

JAMES, Henry. *Cuadernos de notas (1878-1911)*. Barcelona: Península, 1989.

JAMES, Henry. *El futuro de la novela*. Madrid: Taurus, cop. 1975.

JAMES, Henry. *El mentiroso*. Madrid: Funambulista, 2005.

JAMES, Henry. *La figura en la alfombra*. Barcelona: J.R.S, 1978.

JAMES, Henry. *La tercera persona y otros relatos fantásticos de Henry James*. Madrid: Rialp, 1993.

JAMES, Henry. *Otra vuelta de tuerca. Los papeles de Aspern*. Barcelona: Planeta, 1991.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *La muerte*. Valencia: Pre-Textos, 2002.

JOYCE, James. *Ulises*. Barcelona: Bruguera, 1980.

KANT, Immanuel. *Crítica de la facultad de juzgar*. Venezuela: Monte Ávila, 1992.

KANT, Immanuel. *Crítica del juicio seguida de las observaciones sobre el asentimiento de lo bello y lo sublime*. Madrid: Librerías de Francisco Iruviedra, 1876.

KERMODE, Frank. *The sense of and ending: studies in the theory of fiction*. Oxford [etc]: Oxford University Press, 2000.

KLECKER, Cornelia. "Mind-Tricking Narratives: between classical and art-cinema narration". *Poetics today*, 34, 1-2 (2013): 119-146.

LABRADA, María Antonia. *Estética*. Pamplona: EUNSA, cop. 1998.

LABRADA, María Antonia. *La belleza que salva. Comentarios a la Carta a los artistas de Juan Pablo II*. Madrid: Rialp, 2016.

LABRADA, María Antonia. *Sobre la razón poética*. Pamplona: EUNSA, cop. 1992.

LENNE, Gérard. *El cine fantástico y sus mitologías*. Barcelona: Anagrama, 1974.

LEUTRAT, Jean-Louis. *Vida de fantasmas. Lo fantástico en el cine*. Valencia: Ediciones de la Mirada, DL 1999.

LIPOVETSKY, Gilles. *La era del vacío: ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama, 2000.

LORDA, Joaquín. *Gombrich: una teoría del arte*. Barcelona: EIUNSA, 1991.

LOSILLA, Carlos. *La invención de la modernidad. Historia y melancolía en el relato del cine*. [Tesis doctoral] Universitat Pompeu Fabra: Barcelona, 2010.

MARCEL, Gabriel. *Ser y tener*. 2ª ed. rev. Madrid: Caparrós Editores, 2003.

MONEDERO, Ramón. *M. Night Shyamalan. En ocasiones veo muertos*. Madrid: Encuentro, 2012.

MONSEGÚ, Bernardo. “Misterio (teología)”. *Gran Enciclopedia Rialp*. (Vol. 16, págs. 41-45). Madrid: Rialp, 1976.

NANCY, Jean-Luc. *The evidence of film: Abbas Kiarostami*. Bruxelles: Yves Gevaert, cop. 2001.

NAVARRO, José Antonio. “¿Más allá hay monstruos?”. *Dirigido*, 337 (septiembre 2004): 40-58.

NOVALIS. *Himnos a la noche y cánticos espirituales*. Barcelona: Barral, 1975.

NOVALIS. *Himnos a la noche. Enrique de Ofterdingen*. Madrid: Cátedra, 1992.

ORELLANA, Juan, MARTÍNEZ LUCENA, Jorge. *Celuloide posmoderno: narcisismo y autenticidad en el cine actual*. Madrid: Encuentro, 2010.

OVALLE, Daniel. “Narración, tiempo humano y muerte: reflexión teórica por una hermenéutica histórica de la muerte”. *Revista Historia Autónoma*, (2 marzo 2013): 161-175.

PACIOS LÓPEZ, A. “Creencia”. *Gran Enciclopedia Rialp*. (Vol. 6, págs. 667-669). Madrid: Rialp, 1976.

PÉREZ, Xavier. “Dos cineastas mirando al cielo”. *Cahiers du cinéma España*, 13 (junio 2008): 6-9.

PERROTTA, Tom. “The psychological apocalypse of *The Leftovers*”. Entrevista por Simon Houpt. *The Globe and Mail* (27 junio 2014). <http://www.theglobeandmail.com/arts/television/the-psychological-apocalypse-of-the-leftovers/article19375969/>

PICCARDI, Adriano. “Il sexto senso”. *Cineforum*, 389 (1 noviembre 1999 ): 42-43.

PIEPER, Josef. *Muerte e inmortalidad*. 2ª ed. Barcelona: Herder, 1997.

PINTOR, Iván. “Los desnudos y los muertos: la representación de los muertos y la construcción del otro en el cine contemporáneo: el caso de M. Night Shyamalan”. *Formats, revista de Comunicació Audiovisual* (2005). En línea.

RICOEUR, Paul. *La metáfora viva*. 2ª ed. Madrid: Trotta, 2001.

RICOEUR, Paul. “Narratividad, fenomenología y hermenéutica”. *Anàlisi*, 25 (2000): 189-207.

RICOEUR, Paul. *Tiempo y narración*. México: Siglo XXI, 2004.

RICOEUR, Paul. “¿Qué es un texto?”. En *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.

ROBBINS, Mark. “La guerra de los mundos llega a casa”. *Dirigido*, 315 (septiembre 2002): 42-44.

RUGGERI, Francesco. “Il buco nero della visione”. En <http://www.sentieriselvaggi.it>. Web. (24 octubre 2002). Enlace en: <http://www.sentieriselvaggi.it/?p=3235>.

RUGGERI, Francesco. “M. Night Shyamalan, la luminosità dell’invisible”. En <http://www.sentieriselvaggi.it>. Web. (23 octubre 2002). Enlace en: <http://www.sentieriselvaggi.it/?p=3230>.

SÁNCHEZ, Adolfo, ed. *Antología. Textos de estética y teoría del arte*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1978.

SÁNCHEZ ESCALONILLA, Antonio. “Fantasía suburbana en el cine de M. Night Shyamalan: la huella creativa de Spielberg”. *Área abierta*, vol. 13 nº 1 (marzo 2013). En línea.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. “El cadáver y el cuerpo en el cine clásico de Hollywood. *The body snatcher* (Val Lewton/Robert Wise, 1945)”. *Archivos de la Filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 14 (1993): 127-143.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. “Saber morir. Antropología de la muerte y relatos de psicópatas en el cine.” *Archivos de la Filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 21 (1995): 25-64.

SHELLING, Friedrich. *Filosofía del arte*. Madrid: Tecnos, 1999.

SHELLING, Friedrich. *La relación del arte con la naturaleza*. Madrid: Sarpe, cop. 1985.

SCHILLER, Friedrich. *Escritos sobre estética*. Madrid: Tecnos, DL 1991.

SCHILLER, Friedrich. *Kallias; Cartas sobre la educación estética del hombre*. Barcelona: Anthropos, 1990.



SCHILLER, Friedrich. *Lo sublime: de lo sublime y sobre lo sublime*. Málaga: Ágora, DL 1992.

SCHILLER, Friedrich. *Tres poemas "filosóficos"*. Traducción y notas por Martín Zubiria. En línea.

SCHRADER, Paul. *El estilo trascendental en el cine: Ozu, Bresson, Dreyer*. Madrid: Ediciones JC, 2008.

STAIGER, Jane, Kristin THOMPSON, y David BORDWELL. *El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1969*. Barcelona: Paidós, 1997.

STEIN, Edith. *Sobre el problema de la empatía*. Madrid: Trota. 2004.

STEINER, George. *Gramáticas de la creación*. Madrid: Siruela, cop. 2001.

SOLAZ, Lucía. *Tim Burton y la construcción del universo fantástico (1982-1999)*. [Tesis doctoral inédita]. Universitat de Valencia: Valencia, 2003.

TARKOVSKI, Andréi. *Esculpir en el tiempo: reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Madrid: Rialp, 1991.

TARKOVSKI, Andréi. *Martirologio: diario 1970-1986*. Salamanca: Sígueme, 2011.

TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Barcelona: Ediciones Buenos Aires, 1982.

TOLSTOI, Lev. *¿Qué es el arte?* Barcelona: Mascarón, 1982.

TOTARO, Donato. “Visual style in M. Night Shyamalan’s fantastic trilogy. Part 1: The long take. Part 2: The mise en scène”. *Offscreen* (30 noviembre 2003). En línea.

WEINSTOCK, Jeffrey, ed. *Critical approaches to the films of M. Night Shyamalan*. New York: Palgrave Macmillan, 2010.

WHARTON, Edith. *El arte de la ficción / El vicio de la lectura*. Palma de Mallorca: Padma/Olañeta Editor, 2012.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Aforismos, cultura y valor*. Madrid: Espasa-Calpe, cop. 1995.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigaciones filosóficas*. Barcelona: Crítica; México, D.F.: Instituto de Investigaciones Filosóficas. Universidad Nacional Autónoma de México, cop. 1988.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Con una introducción de Bertrand Russell. Madrid: Alianza, cop. 1973.

YEPES, Ricardo, ARANGUREN, Javier. *Fundamentos de antropología: un ideal de la excelencia humana*. Pamplona: EUNSA, 2003.