



HACERSE VISIBLE: EL FANTASMA EN EL CINE

Álvaro Lema Moscaⁱ

RESUMO – O fantasma é um elemento comum no cinema desde suas origens até nossos dias. Parece que sua principal característica é a capacidade de ser visível para o mundo, a fim de alcançar a sua existência. O cinema trabalhou essa ideia de maneiras diferentes e repetidas vezes, fazendo do fantasma um dos elementos mais repetidos na história do cinema mundial. Este trabalho analisa alguns filmes de ficção, de diferentes origens e épocas, como forma de detalhar seu complexo caráter ficcional.

PALAVRAS-CHAVE – fantasma, cinema, ficção, fantástico.

RESUMEN – El fantasma es un elemento común en el cine desde sus orígenes hasta nuestros días. Pareciera que la principal de sus características es la capacidad de hacerse visible ante el mundo para de esa manera, lograr su existencia. El cine ha trabajado esta idea de distintas maneras y en reiteradas ocasiones, haciendo que el fantasma sea uno de los elementos más repetidos en la historia de la cinematografía mundial. En este trabajo se analizan algunos filmes de ficción, de orígenes y tiempos diversos, como modo de detallar su complejo carácter ficcional.

PALABRAS CLAVES – fantasma, cine, ficción, fantástico.



El espinazo del diablo (TORO, 2001), termina con una *voice-over* que dice:

¿Qué es un fantasma? Un evento terrible condenado a repetirse una y otra vez. Un instante de dolor, quizá. Algo muerto que parece por momentos, vivo aún. Un sentimiento suspendido en el tiempo. Como una fotografía borrosa, como un insecto atrapado en ámbar. Un fantasma, eso soy yo.

El cine está repleto de fantasmas. Su constitución es diversa y los roles cambian según el film. A veces se trata de fantasmas buenos y a veces de fantasmas malos, aunque esa categoría, al igual que para definir a las personas, resulta bastante imprecisa. Suele tratarse de entes más complejos. Su presencia en el mundo de los vivos puede tener un propósito pero este también varía según la historia y la concepción que se tenga del fantasma. El género cinematográfico podría entenderse a priori como un reglador para definir el tema, ya que no es la misma configuración que se tiene del fantasma en una película de miedo, en una animada o en una comedia. Sin embargo, hasta eso resulta insuficiente. Su caracterización depende de otros muchos factores. Dilucidar algunos de

ellos es una de las tareas que me propongo trazar aquí, ateniéndome a la complejidad del asunto, ya que entre otras cosas, se trata de referirnos a una entidad de tipo fantástica por naturaleza que además se inscribe dentro del cine, lo que refuerza su carácter de ficcionalidad.

Muy pocos trabajos han ahondado en este tema y la mayor parte de ellos responde a la relación establecida entre lo cinematográfico y lo fantasmal, en la cual lo último sería una prolongación representacional de lo primero, que tanto asustó al escritor Máximo Gorki y otros de sus contemporáneos. Este enfoque ha sido imperante en las últimas décadas pero incluso trabajos más recientes han contribuido a alimentarlo.¹ La relación entre el fantasma y el género fantástico ha sido pasada por alto en los principales estudios sobre cine que tratan el tema. Tanto lo fantástico como lo cinematográfico nacen en la misma época, una determinada por el espacio que yace entre el fin de la religión y el comienzo del psicoanálisis (FIELDER, 1983), lo que supone una gama infinita de relaciones. En principio, la propia existencia del fantasma exigiría el encuadre de lo fantástico, aunque ese preconcepto es, como veremos más adelante, refutado en la posmodernidad. Por otra parte, su aparición

¹ El prólogo a *Cinematic Ghosts. Haunting and Spectrally from Silent Cinema to the Digital Era* (2015), escrito por Murray Leeder, no hace más que volver sobre aspectos ampliamente trabajados en ese camino. Lo salvaguarda el resto de artículos que integran el libro donde se trabaja el tema integrado al análisis de películas o directores. Tampoco contribuye el enfoque de *Faith and Spirituality in Masters of World*

Cinema (2015), editado por K. R. Morefield y N.S. Olson, donde lo fantasmal se trabaja desde un análisis casi religioso y no concebido como una construcción cultural. En un sentido aún más divergente, Jean Louis Leutrat, en su libro *Vida de fantasmas. Lo fantástico en el cine* (1995) considera lo fantástico como un efecto, una forma de lo cinematográfico y no ya como género.



en el mundo de los vivos viene a encarnar el conflicto que supone todo fenómeno fantástico, pues es un elemento externo a lo que los otros personajes reconocen como “la realidad”. Sabemos que esta tensión entre lo real y lo *otro* (para hablar en términos cortazianos) que representa lo fantástico es un tanto más compleja, y que este resumido esquema no da cuenta de dicha dificultad.

La necesidad de establecer lineamientos sobre el enfoque nos lleva a plantear aspectos de su naturaleza. En ese sentido, el concepto de **fantasmático** puede ayudar a trazar parte del análisis. Si bien es una noción que proviene de la psicología y que refiere a “una representación mental imaginaria provocada por el deseo o el temor”², su utilización en este trabajo es un tanto más amplia. Con esta noción pretendo referirme a la condición fantasmal en sus caracteres constitutivos estructurados a partir de la proyección de ciertos imaginarios existentes en distintas culturas, reiterados y repensados a lo largo de la historia y que encuentran asidero en lo cinematográfico. La concepción que aquí manejo del fantasma refiere al de una figura ficcional, un constructo previamente organizado, que entabla relaciones con los vivos y de esa relación depende su existencia. Dicha definición, que no busca ser completa sino que responde a los objetivos de este análisis, restringe las diversas concepciones que pueden establecerse entre fantasma y cine, a la vez que propone un amplio espectro

donde la figura del fantasma cobra diversas formas.

Esto nos lleva a uno de los principios que rigen este enfoque y que tiene que ver con su etimología. Término que proviene del latín *phantasma*, y este del griego antiguo *φάντασμα* (*phanein*), refiere a brillar, aparecerse, mostrarse, hacerse visible. Esta concepción supone siempre un principio de alteridad, ya que el fantasma existe en tanto se vincula con los otros, entendidos generalmente como los vivos. Ese aparecerse que lo constituye es un proceso por el cual el fantasma deviene entidad, es decir, deja de ser nada para pasar a ser una figura visible, materializable, aparecida. Pero es necesario también tener en cuenta que esta particularidad no es literal. No siempre el fantasma se hace *visible* corporalmente: muchas veces se presenta a través de sonidos, de sombras, de ráfagas de aire, de melodías, de olores o perfumes. Lo más correcto sería pues hablar de *aparición* y no de *visión*, pero espero que el término sea también entendido para los casos en que no es así.

Por otra parte, el fantasma como figura llega al cine precedido de una extensa cadena de significados asociados que contribuyen con su conceptualización, y que si bien varían de una cultura a otra, respetan ciertas similitudes fácilmente rastreables en uno y otro caso. La RAE lo define, entre varias acepciones, como una imagen impresa en la fantasía, una visión quimérica e imaginaria, la imagen de una persona muerta, o aquello que

² Diccionario de RAE.



es inexistente o falso. Esa polivalencia semántica explica, en parte, la complejidad de su estudio, ya que las maneras de concebir el tema son tan diversas como ejemplares, aunque en casi todos los sentidos que se le atribuyen exista siempre una vinculación a su carácter fantástico e imaginativo. Sin embargo, esas definiciones no serían funcionales para aquellas culturas en las que el fantasma es una imagen tan real como la de los vivos. En el **Diccionario Crítico Etimológico de la Lengua Castellana** (1954) puede leerse: «Fantasmas: tomado de *phantasma*, y este del griego, que significa aparición, espectro; otro derivado del mismo verbo: una variante vulgar de fantasma ha estado en uso desde el siglo VI por lo menos, y hoy es usual entre toda la gente rústica de España y muchos puntos de América».

Esta definición supone que la creencia en fantasmas estriba en un tipo de conocimiento popular, desprestigiado en Occidente por el racionalismo cientificista de los últimos siglos. Este menosprecio hacia la creencia en fantasmas y su irremediable asociación con lo demoníaco se hace patente con la Modernidad y como veremos más adelante, tiene su propia evolución histórica. No obstante, la figura del fantasma está presente en diferentes culturas a lo largo de la humanidad y en no todas se le atribuyen estos caracteres. Su presencia en el mundo de los vivos supone pues, una configuración variada que admite una larga tipología. Aún en la actualidad, un alto porcentaje de la población

cree en su existencia. Una encuesta realizada por YouGov en 2013 para el *Huffington Post* aseguraba que el 45% de los estadounidenses cree en fantasmas. Un sondeo parecido afirma que en España es el 20,2 % de la población.³ Esto explica, en parte, su presencia en el cine y como en la historia misma de la humanidad, son diversas las formas de manifestarse que encuentra en la gran pantalla.

Un primer paso para llegar a la configuración cinematográfica es repasar los distintos modos con los que la humanidad ha clasificado a los fantasmas, de acuerdo a las relaciones establecidas con ellos. Los romanos distinguían entre *manes* (fantasmas buenos) y *larvae* (fantasmas malos), siguiendo una tradición que toman, como es de suponer, de los griegos. A estos últimos les debemos la imagen del fantasma como un ser transparente, etéreo como el humo, capaz de desvanecerse en el aire si un humano pretende asirlo, como ocurre en las epopeyas homéricas. Los *yūrei* japoneses son clasificados en siete tipos según la forma en la que se hacen presentes en el mundo de los vivos y con los *bantu* malayas ocurre algo similar. Por su parte, el Budismo propone que los fantasmas son almas que rechazan la reencarnación debido a que deben terminar una tarea en el mundo de los vivos, de allí su regreso, idea que también manejaban los griegos y los romanos. Al Romanticismo inglés se le adjudica, como veremos en el próximo capítulo, la imagen del fantasma

³ En Ayuso, 2013.



seductor y perverso al mismo tiempo. En países como México o Colombia, que paradójicamente tienen una importante presencia del Catolicismo, la creencia en fantasmas es algo extendido, como consecuencia de la particular relación que mantienen con la muerte.

En cualquier caso, se trata de pensar al fantasma en relación a la cultura en la cual se concibe y sobre todo, atendiendo al imaginario que esa cultura ha construido al respecto. Esta visión heterogénea ha de tener en cuenta aspectos de diversa índole que van desde lo religioso y lo popular, pasando por la política y la filosofía, hasta llegar a la estética. Una primera concepción se vinculaba a lo religioso o lo profano de las civilizaciones antiguas, en círculos estrechos y cerrados que poco a poco fueron desplazándose e interrelacionándose. Esa **contaminación** sobre las visiones de fantasmas se trasladó luego a nuevas formas de creación humana, como la literatura, las artes escénicas, la pintura y posteriormente a espacios de reflexión como la filosofía y la estética. El cine se ha nutrido de estos imaginarios una y otra vez, en un juego incesante que se adecua a los cambios propios de la globalización y el *World Cinema*⁴. Cuando nació a finales del siglo XIX, una vasta y ecléctica tradición sobre lo fantasmático atravesaba la historia de la humanidad. Uno de los aportes que ha hecho lo

cinematográfico es eliminar ciertas barreras que aun persistían y colaborar con esa “contaminación” de los imaginarios a través de diferentes manifestaciones y modos de (re)presentación, que se apoyan, principalmente, en dos elementos: por un lado, la puesta en escena, y por el otro, la narración. La primera estructura los elementos de su visibilidad mientras que la segunda le confiere sentido dentro de los márgenes establecidos por la historia y lo vuelve una figura ficcional.

Las tradiciones

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

La primera fuente de la que emanan ciertos elementos constitutivos y que aparece en una y otra cultura a lo largo del tiempo con características similares, es la tradición oral que aquí denominaré como **folklórica-etnográfica**. Ya sea religiosa o popular,

erigen desde la oposición binaria Hollywood/resto del mundo.

⁴ El debate sobre este concepto es amplio: se trataría de una forma de referirse a todo cine que no es norteamericano o europeo, cuyas producciones se



desde la Antigüedad se reinicia una y otra vez en la historia de la humanidad, antecedendo al cine. En América Latina, por ejemplo, el fantasma está fuertemente unido a esta tradición y responde a complejos sistemas de sincretismo a través de los cuales se muestra como una presencia natural en el mundo de los vivos, por demás muy presente en la literatura (piénsese por ejemplo, en el Realismo Mágico, el cuento rural o la leyenda urbana) y luego, en el cine, donde alcanza nuevas formas de materialización. Lo mismo ocurre en otras culturas como la inglesa, que cuenta con un vastísimo acervo en el tema, o las japonesas y chinas, en las que el fantasma es un elemento constitutivo de la sociedad, tan funcional como el sujeto vivo, y cuya aparición es justificada por una extensa lista de razones.

Inevitable es mencionar la influencia de la literatura al momento de tratar el tema en una tradición extendida, permeable y prolífica que denominaré **artística**. Muchas de las figuraciones e imaginarios manejados en nuestra cultura occidental provienen del campo literario, del que el cine se ha nutrido concomitantemente hasta nuestros días. La figura del fantasma se remonta a los primeros textos literarios conocidos, es decir, las epopeyas griegas, algunos fragmentos de la Biblia y relatos indígenas, se continúa a lo largo del medioevo y adquiere una nueva resignificación con el Romanticismo europeo de los siglos XVIII y XIX. Acompañando esto, aparecen ciertas manifestaciones artísticas y estéticas que dialogan con lo

cinematográfico en general y con el fantasma en particular (las sombras chinas, las fantasmagorías, las linternas mágicas, los caleidoscopios, los grabados), colaborando con la articulación de la narración fílmica y con la creación de un imaginario visual particular que alcanza rápida funcionalidad diegética (Benet, 2014:54).

Por último, encontramos discursos de tipo **cientificista** que pretenden obtener verdades sobre la misteriosa presencia de fenómenos sobrenaturales, asunto que se ha vuelto una plataforma frecuente para plantear el tema en el cine contemporáneo. Dichos discursos buscan explicaciones racionales que interpreten las creencias populares existentes a lo largo de la historia. La parapsicología, por ejemplo, intenta dar cuenta de la existencia de fantasmas a través de fenómenos paranormales que confirmarían el contacto real y demostrable entre distintos planos capaces de coexistir, establecido en muchos casos, a través de maquinaria y tecnología específica o a través de médiums, es decir, personas poseedoras de cierta sensibilidad capaz de comunicarse con seres de otra naturaleza. Ambos casos han sido tratados una y otra vez por el cine, como veremos más adelante. Vinculado a esto, el Espiritismo, doctrina fundada por Allan Kardec y Helena Petrovna Blavatsky, propone que los fantasmas son energía en movimiento conectados de alguna forma con personas vivas previamente conocidas. Por su parte, el Psicoanálisis asegura que el fantasma es una formación psíquica característica del sujeto



humano. Esto ha permitido una derivación del tema en relación a lo cinematográfico, concebido como una forma fantasmática de la realidad, contribución que sobre todo han hecho Christian Metz, Jacques Derrida y Jacques Rancière. Ha sido un enfoque imperante el que concibe al cine como una realización fantasmal, donde las pulsiones de la psique se vuelven materialidad y donde el acto de visualización de un film se emparentan al estado onírico. No obstante, es necesario repensar esta relación. Sin dejar de tener en cuenta los aportes teóricos que vinculan lo cinematográfico con el psicoanálisis, lo fantasmático que se propone aquí pretende desarrollar otros aspectos que se mueven entre la creación simbólica y la narración fílmica en diálogo con el contexto cultural.

Un primer elemento a tener en cuenta: el fantasma es un ente organizado por la ficción en la medida en que se circunscribe a una arquitectura planificada por la puesta en escena⁵. Su caracterización responde a un complejo sistema de elaboración, que a modo de *mise en abyme*, se constituye como una ficción dentro de la ficción. En la literatura y el cine el fantasma es una creación ficcional y su constitución se erige a partir de una retórica propia en relación a los otros

⁵ Concepción que proviene de la teoría teatral y entendida aquí como “la organización de los elementos que componen y rellenan materialmente la imagen (actores, atrezzo, objetos). También se suele identificar con el modo en el que se organizan el espacio y el tiempo en el interior del plano” (Benet, 2014:301).

⁶ El *kaidan* o *kaidanshu* es un tipo de historia de fantasmas, apariciones y hechos sobrenaturales que

elementos narrativos: personajes, espacios, diálogos, modos de aparecerse. A esto se suman los imaginarios procedentes de otras tradiciones que influyen en la configuración visual y que van desde cierta iconografía religiosa existente desde la Edad Media, pasando por las ilustraciones a partir de los *Kaidan*⁶ y los *Obake* (criaturas sobrenaturales) japoneses, los retablos, la ombromanía, los espejos con fantasmagoría, las linternas mágicas, las cajas ópticas conocidas como *Mondo Nuovo* y los caleidoscopios, hasta llegar a las ilustraciones en libros de literatura fantástica anglosajones del siglo XIX.

Una característica constitutiva del fantasma es su carácter fronterizo, lo que no implica su existencia como entidad no-viva. Ese es un prejuicio que debe eliminarse. Lo fantasmático se vincula con la muerte pero no exige su presencia como acto constitutivo. La relación del fantasma con el mundo de los vivos no se postula desde una tensión que lo contrapone. El fantasma en el cine no siempre es una entidad no-viva, como veremos más adelante, sino que tiene vinculaciones con un modo de ser, es decir, de relacionarse con los otros y con el mundo.

Como plantea la *voice-over* con la que se cierra **El espinazo del diablo**, el fantasma es una existencia en sí misma, más allá de su

cobra vigor a partir del siglo XVII, cuando se le otorga ese nombre y se la diferencia de otras narraciones maravillosas provenientes del mito. Tiene una fuerte carga oral, como origen de la historia, y se extiende en un amplio margen hasta la actualidad (Requena Hidalgo, 2009).



carácter ficticio dentro de los principios constructores del cine o más allá de su perfil fantástico, contrapuesto a uno que podría denominarse –discusión ontológica mediante– real. ¿Qué quiere decir esto? El fantasma existe en su propia existencia, se vehiculiza a través de su materialización, de su corporización, de ese “hacerse visible”. De lo contrario, es la nada. Su existencia no depende de un estar en el mundo o un ser alguien, ni siquiera de un accionar sobre las cosas, sino que depende de ese aparecerse frente a los otros, de ser visto por los otros, notado, escuchado, olido. Si no es de este modo, el fantasma no existe.

Lo fantasmático refiere también a un estado de coexistencia. Me refiero con esto a la convivencia de los vivos y los fantasmas en un mismo plano, que generalmente es el mundo de los vivos y que constituiría el elemento transgresor, anormal, imposible que genera duda, para utilizar solo algunos de los términos que han dado los estudios sobre lo fantástico. Esa coexistencia puede darse de manera consciente, es decir, cuando el vivo sabe que quien tiene al lado es un fantasma o de manera inconsciente, cuando se desconoce totalmente su estado. En cualquiera de los dos casos, la visión del fantasma aparece como parte de la realidad cotidiana. Pero su presencia termina, no obstante, modificándola.

Con ese corpus, lo fantasmático en el cine se instaura como una ficción que pretende registrar de forma visual algo en principio inexistente. En tanto figura ficcional, el

fantasma se inscribe en un universo diegético que lo (re)construye en cada ocasión a partir de nociones preexistentes que condicionan su visualización. En su planteo sobre la teoría de los mundos posibles, Rodríguez Pequeño (1995) propone la categorización de lo **fantástico verosímil** que integran aquellas ficciones no miméticas pero que cuentan con “apariencia de verdad”, en las que entrarían seres, estados, procesos, acciones e ideas que parecen posibles cuando en realidad no lo son. El fantasma integra esa categoría en tanto se muestra como un ente con posibilidades de existir en el mundo. Este planteo excluiría los casos en los que lo fantasmático se corresponde con un sujeto vivo que deviene fantasma por su acción en el mundo y su relacionamiento con los otros. No obstante, permite corroborar su vinculación con el marco ficcional en el que se ubica.

En ese sentido, el fantasma es aquel que posee un natural carácter fronterizo por la capacidad que tiene de moverse entre distintos espacios (el mundo de los vivos y el de los muertos), de ser conocedor de múltiples verdades, algunas incluso vedadas a los vivos, de provocar en el otro reacciones diversas dado su carácter de extrañamiento, la posibilidad de desplazarse entre lo bello y lo monstruoso y la ambivalencia propia de su existencia: no ser ni una cosa ni otra, generando el misterio que es propio de su ser, conectándose con una particular forma de relacionarse con el mundo exterior y el interior, con lo real y lo fantástico. Sobre



todo, poniendo como centro de interrogantes al otro que lo enfrenta, a aquel a quien se hace visible, cuestionando *su* relación con el mundo y su propia interioridad, interrogando sobre el carácter de lo verdadero, de allí que en muchos casos se recurra al sueño como canal para su configuración.

Esa idea de lo fantasmático como una visión que confunde el sueño con la vigilia es otro determinante a la hora de tratar el tema, pues aparece reiteradamente a lo largo de la historia. Pareciera que las apariciones no pueden materializarse a plena luz del día y el sueño se ha convertido en una plataforma que funciona como canal a través del cual el fantasma se hace presente. Los griegos la utilizaron una y otra vez, comenzando por el propio Homero en sus dos epopeyas, y paralelamente aparece en otras civilizaciones de la Antigüedad. Se continúa durante el Medioevo y la Modernidad y llega al cine que lo trabaja vastamente en una primera etapa y de forma más elaborada en la actualidad, vinculado a lo que Roger Callois (1975) denominó lo fantástico **institucional**. Resulta interesante en la medida en que lo fantasmático pareciera requerir de ciertas condiciones para hacerse patente, es decir, que su presencia en el mundo de los vivos y la comunicación que entabla con ellos no pudiera darse exenta de preámbulos que preparen el espacio y el momento. El “hacerse visible” exige ciertos requisitos y el sueño resulta particularmente apropiado.

Por último, otro carácter que identifica lo fantasmático es su relación con el tiempo,

especialmente con uno pasado, debido a su vinculación con la muerte (sea real o figurada) y por ende, con el tiempo anterior que representa la vida. En ese sentido, el fantasma implica siempre una encarnación de un pasado y una memoria que se revisitan con su presencia dada su naturaleza elíptica. En los últimos quince años lo fantasmático parece ser el mediador predilecto para tratar temas como la memoria y el trauma en cinematografías diversas y la española es una de ellas. Este aspecto resulta también transformador para el otro que lo enfrenta, pues la revisión de la historia implica siempre un cuestionamiento sobre el presente y también sobre el futuro inmediato. Como reza la cita del comienzo: un instante que se repite eternamente o como asegura Leutrat (1995, p. 17) «los fantasmas son emanaciones del tiempo, son resultado de su tendencia a desdoblarse, a repetirse». Lo fantasmático carece de tiempo propio, es una existencia detenida, congelada, que se diferencia de la temporalidad irrefrenable del sujeto vivo, y cuya presencia determina siempre una yuxtaposición de dos tiempos disímiles y no siempre compaginables, lo que explica en parte, la utilización del sueño (donde el tiempo es uno diferente al mundo real) como canal para su presentación.

Hacerse visible

Cuando se piensa en el fantasma, la primera imagen que suele asaltarnos es aquella que lo vincula con lo maligno, con lo demoníaco, con el miedo y por supuesto, con



la idea de un ser ligado a la muerte. No obstante, el rango es tan grande que podemos hallar distintas maneras en que se manifiesta lo fantasmático. Los textos de demonología escritos y divulgados en los siglos XVI y XVII fueron los primeros encargados en relacionar a Satán y las brujas con los fantasmas. Es el nacimiento de ese fantasma maligno. Desde entonces se lo empezó a concebir en directa relación con el mal, lo pecaminoso y lo destructivo. Aparece en el primer film (conocido) donde encontramos fantasmas: *Le manoir du Diable* (Georges Méliès, 1896), en el que el protagonista es asediado por un grupo de espectros comandados por el propio diablo (fig. 1). Con el progresivo auge de la ciencia, el fantasma dejó de ser una experiencia real para devenir objeto de estudio de disciplinas científicas (la psicología, la psiquiatría, el espiritismo), que alcanzarán su auge en el siglo XIX. Es este un fantasma monstruoso en su morfología, cuya apariencia amedrentadora entra en juego con su visión de ser maligno.⁷

Sin embargo, esto no siempre es así: existen casos en que lo fantasmático alcanza otras formas de figuración. Lo más pertinente sería empezar por su fisonomía, más aún, por su carácter presencial. Esto tiene derivaciones múltiples: puede tratarse de un cuerpo

intangibles, inmaterial, que ante las exigencias de la imagen se representa a través de cierta transparencia, respondiendo al imaginario colectivo que se tiene sobre el fantasma. Esto es lo que ocurre en películas como **El Tío Boonme que recuerda sus vidas pasadas** (WEERASETHAKUL, 2010). Allí, la materialidad del cuerpo desaparece y da paso a un estado particular de presencia que entra en juego cuando la esposa muerta se aparece a Boonme en la cena, muy lentamente, generando sorpresa en los vivos, a los que les cuesta reconocerla (fig. 1). También está en la saga Harry Potter, con los fantasmas que habitan el castillo y luego, con los familiares y amigos de Harry, que se le aparecen para aconsejarlo. Había aparecido ya en **La carreta fantasma** (SJÖSTRÖM, 1921), una de las primeras películas en trabajar lo fantasmático mediante la superposición de imágenes que permitían la transparencia de los cuerpos (fig. 1). Dicha transparencia funciona como aspecto indicativo de su existencia fantasmática, en tanto diferencia y especifica a la vez: ese ser es uno no-vivo, que no pertenece a ese otro espacio en el que habitan las personas que sí lo están. Es uno diferenciado, alejado, foráneo, que no obstante, se hace presente a los otros.

⁷ Lo monstruoso implica también un hacerse presente, un mostrar (de allí la etimología del término) pero se vincula con aspectos de diversa índole: morfológicos, culturales, históricos. Siguiendo los planteos de Foucault (2007), Kapler (2004) o Sara Martín (2002), un monstruo es un ser que excede la norma de lo ordinario, que se diferencia del resto ya sea por su

deformación física o moral y que pone en cuestión el orden establecido del mundo, que la teratología ha estudiado en detalle desde el siglo XVII. Para un desarrollo mayor del tema, ver el n° anterior de esta revista. Al respecto, ver el vol. 3, núm. 2 de *Brumal* (2015): *Monstruos del nuevo milenio*.



En relación a esto, hay otros elementos diferenciadores con los que se suele caracterizar al fantasma para apartarlo de los vivos. En algunos casos es un aura, o una sombra, o una iluminación específica, o una vestimenta, o un determinado color de piel o de ojos. Un ejemplo vastamente conocido es el de **Ghost, más allá del amor** (ZUCKER, 1990), en el que el protagonista (Patrick Swayze) aparece rodeado de una iluminación especial, una suerte de aura que lo identifica, que permite al espectador saber que se trata de un ser fantasmal. Pero de uno bueno, contrapuesto a los espíritus malos que aparecen como sombras etéreas que terminan por hundirse en las profundidades del suelo. Ese “hacerse visible” sin embargo, funciona únicamente para los espectadores, ya que los otros personajes no pueden verlo y es necesario la presencia de una médium (Whoopi Goldberg) que solo puede oírlo. Recién al final de la película, cuando el espíritu se prepara para ascender a un estadio superior que había rechazado, su corporeidad se vuelve visible (fig. 1).

No obstante, esta delimitación morfológica tiene fallas: no funciona como categoría para aquellos casos en los que el fantasma no se aparece a través de la corporización, sino de otros elementos que de forma metonímica dan cuenta de su presencia. Tópico hartamente frecuente en el cine de miedo, su inclusión a través de señales que apuntan hacia un fantasma que existe pero

que no se ve, colabora en la creación de cierta atmósfera de misterio. Ocurre en casos como **Al final de la escalera** (MEDACK, 1980), película en la que el fantasma no tiene corporeidad pero se manifiesta continuamente moviendo objetos, como la recordada pelotita que cae una y otra vez desde lo alto de la escalera.

En estos casos, juegan un papel fundamental los aspectos técnicos vinculados al encuadre, particularmente el dentro y fuera de campo⁸. A través de un enfoque parcializado, se muestra esa prolongación del fantasma que cobra protagonismo a la vez que esconde lo otro, aquello que el espectador no puede ver. En ocasiones los personajes sí pueden verlo, lo que ha generado múltiples retratos de horror, aumentando el misterio y la expectativa de los espectadores.

Por otro lado, la corporización de lo fantasmal puede ser la de un sujeto vivo. Entendiendo que lo fantasmático es una existencia por sobre todas las cosas, tenemos casos en que los vivos devienen fantasmas sin llegar a morir, ya sea por sus comportamientos, por sus acciones, por su desidia o su concepción de la vida. No es la muerte la que lo convierte en un fantasma sino su presencia en el mundo, su comportamiento con los otros, su posición frente a los demás. Todo eso le confiere un status de extrañeza, la misma que los vivos experimentan cuando enfrentan a un

⁸ Para desarrollar este punto, ver Lema Mosca, Álvaro. “El espacio en el cine de miedo”, 2016.



fantasma transparente o a una sombra que se mueve en el aire.

David Roas (2006 y 2008) ha demostrado cómo en la narrativa fantástica posmoderna lo real es una construcción ficcional que desmiente «los esquemas de interpretación de la realidad y el yo» que conlleva a una continua interrogación acerca

de las concepciones propias. El cine posmoderno ha tenido en cuenta esta noción a la hora de introducir lo fantasmático y ha sido precisamente el fantasma el elemento cuestionador de la realidad. De allí la importancia de su aparición frente a los otros.



Figura 1

La aparición del fantasma

El fantasma no siempre se hace visible para todos sino que en muchos casos su aparición está destinada a un solo receptor, a uno solo de los vivos. Como comenté anteriormente, en estos casos el espectador puede ser o no, el otro testigo. Esto tiene una singularidad especial, ya que confiere al sujeto que puede verlo/sentirlo de un conocimiento

que los demás no tienen pero que en ocasiones, resulta un pesar, el que expresa el niño acongojado de **El sexto sentido** (SHYAMALAN, 1999) cuando confiesa «*I see dead people*». Narratológicamente funciona, en muchos casos, para que ese personaje se convierta en el protagonista que hace andar la trama, como sucede con **El orfanato**



(BAYONA, 2007) o **La maldición** (BONT, 1999). En ambos casos, las mujeres protagonistas (Belén Rueda/Lili Taylor) son las únicas capaces de ver a los fantasmas de los niños (uno monstruoso en el primer caso; unos angelicales en el segundo) que las conducen, pistas mediante, hacia la revelación de la verdad, que se alcanza con su propia muerte.

En otros casos, la visión del fantasma por parte de uno solo de los personajes cumple con otra finalidad, ya que se convierte en una voz que aconseja o en un oído que escucha, dada su familiar cercanía con el personaje, como ocurre con el Humphrey Bogart de *Play it again, Sam* (ROOS, 1972) o el marido de Margaret Thatcher en **La dama de hierro** (LLOYD, 2011) o el compañero de *Mr. Brooks* (EVANS, 2007). Esto entra en juego con las finalidades del fantasma, es decir, el para qué se hace visible, tema complejo que trataré hacia el final de este artículo.

Relacionado a la capacidad de ver al fantasma, y de que él vea a los vivos, en un doble juego de ida y vuelta, está otro aspecto a señalar: su mirada. Este es un tópico muy frecuente en el cine que lo toma, a su vez, de la literatura y el arte pictórico. Especialmente de las leyendas y los poemas románticos donde desfilan seres fantasmales cuyo contacto con los vivos radica, fundamentalmente, en mirarlos a cierta distancia.⁹ Este aspecto fue retomado por Henry James en su novela **Otra vuelta de**

tuercas, llevada al cine en diversas ocasiones. En esta historia, el fantasma se presenta como un voyeur de la joven institutriz y los niños de ese castillo. La extrañeza de su figura (que es material y semejante totalmente a la de un hombre vivo), radica en esa misteriosa forma de mirar sin decir nada, sin hacer nada, simplemente como un elemento foráneo que está tras el otro lado de la ventana o del jardín, que no se acerca, que no entra en contacto con los vivos. Aparece también en la recordada escena de **La casa de los espíritus** (AUGUST, 1993) en la que Férula (Glenn Close) aparece en el salón de la casa y sin decir nada, se queda mirando a su familia. Al ver eso, solo Clara (Meryl Streep) comprende, debido a su sensibilidad para comunicarse con los fantasmas, que ha muerto. La mirada es también un índice, pero uno particular, ya que señala pero no significa en sí mismo. De allí la extrañeza que genera en los vivos la del fantasma, que debe interpretarse sin más indicios que ese.

Por último quiero señalar una forma que tiene el fantasma de aparecerse en el cine contemporáneo, especialmente en el género de miedo de las últimas dos décadas: la tecnología. Las primeras películas en vincular ambos temas datan de los años 80, entre las que destaca **Poltergeist: fenómenos extraños** (HOOPER, 1982). Los japoneses han contribuido a esto y el cine de Kiyoshi Kurosawa es el más prolífico en el tema. En su película *Sweet home* (1989) ya estaba

⁹ Por ejemplo, en las leyendas de Bécquer *Rayo de Luna*, *El Monte de las ánimas* y *Miserere* o en los poemas *La*

bella dama sin piedad de John Keats o *El espino*, de William Wordsworth.



presente a través de las filmaciones que hace un equipo televisivo en una mansión abandonada (y que propició la producción de un videojuego del mismo nombre). Desde entonces lo fantasmático reaparece a través de multiplicidad de pantallas, aparatos, grabadores, cámaras, que redimensionan los espacios, los alteran, confundiendo los lugares pertenecientes al mundo de los vivos y al de los muertos, y que vienen a ocupar lo que antaño representaba el espejo como objeto multiplicador de los espacios y de los sujetos, como sucede con *Serpent's Path* (1998), *Pulse* (2001), *Seance* (2001), *Lover* (2013). En otra gran cantidad de películas (*El grito*, *La habitación del niño*, *Actividad Paranormal*, *REC*, *El conjuro*) el tema es retomado y los medios tecnológicos se vuelven o bien plataformas a través de las cuales el fantasma se hace presente o bien, materialización de su registro. En las cámaras, en las grabaciones, en los archivos permanece no sólo lo que sucede a los vivos sino también diversas manifestaciones de lo fantasmático, cuya imagen se vuelve materialidad opaca, consistente, capaz de testimoniar lo vivenciado por los personajes, que en la mayoría de los casos no pueden contarlos, ya sea porque están muertos o porque han enloquecido.

Para qué hacerse visible

“Hay algo que quieres que yo haga ¿no?”, le dice la Sole (Lola Dueñas) de *Volter* (ALMODÓVAR, 2006) a su madre-fantasma (Carmen Maura) mientras le corta el pelo.

«Me refiero a si hay algo que no pudiste hacer en vida y no te deja descansar tranquila» (fig. 2). Esa idea, tomada con el humor y la parodia que caracteriza al director manchego, viene a reflejar un tópico que ya planteaban los griegos: el fantasma se aparece para terminar aquello que ha dejado pendiente en vida y que no lo deja descansar en paz, y por lo tanto, desprenderse del mundo de los vivos. Muchas veces vinculado al enterramiento de los muertos (tema que también heredamos de los griegos) se presenta en el cine en diversas películas como *La maldición de Dark Lake* (GARRIS, 2011), *El orfanato* (BAYONA, 2007) o *El cuerpo* (PAULO, 2012).

La visión de un fantasma es, para muchas tradiciones retomadas por el cine, una especie de castigo. Esta idea existe desde la Antigüedad y es mencionada en testimonios y documentos de los griegos, los romanos, los egipcios y los mesopotámicos. Se continúa a lo largo de la Edad Media y la Modernidad y llega hasta nuestros días. Enfrentar a un fantasma supone encarar lo desconocido, algo antinatural, vedado al contacto cotidiano de los hombres. De allí que para muchas culturas exista una figura especialmente capacitada para esa comunicación (sacerdote, chamán, monje, médium, espiritista, exorcista). En otros casos, en cambio, ver un fantasma resulta una revelación, una especie de nuevo conocimiento, un contacto con otro espacio que no es el mundano y que confiere a quien lo ve, un privilegio único.

Ahora bien: cabe preguntarse qué motiva al fantasma a aparecerse en el mundo de los



vivos. Este asunto es, como ya dije, complejísimo entre otras cosas, porque interpela la propia necesidad de saber cuál es el motivo. Si realmente es importante o no conocerlo es discutible, pero en la medida en que el cine maneja este aspecto una y otra vez, como justificación racional para presentar lo fantasmático, me parece pertinente tratarlo sucintamente aquí.

Ya lo antiguos griegos tenían una lista de motivos sobre las apariciones de fantasmas. Richard Buxton (2014) distingue cinco:

1. El fantasma se aparece porque su cadáver no ha sido enterrado o se trata de un suicida (*ataphoi*).
2. Murió de forma violenta y regresa para vengarse (*biaiothanatoi*).
3. Murió insatisfecho o prematuramente (*aoroi*).
4. Regresa para hacer una advertencia.
5. Regresa en medio de una celebración (festival) que funciona como portal y comunión entre vivos y muertos.

Los japoneses distinguen entre los *yurei* (término que utilizan como equivalente a fantasma) a aquellos que conservan un

elevado sentimiento de odio y regresan para vengarse (a los que llaman *onryo* o *funayūrei*), de los que tienen un problema en su transición al otro mundo, ya que para que esto suceda, el espíritu debe estar calmado y en paz (*jobutsu*), y por eso regresan a culminar lo que dejaron pendiente en vida. Además distinguen un fenómeno muy interesante, el de los *ikiryo*, vivos que se convierten en fantasmas mediante desdoblamiento, habitualmente causado por odio, celos, avaricia o desesperación. En la concepción nipona, el avistamiento de un fantasma siempre termina en tragedia, dado lo antinatural del proceso, lo transformador que resulta para el sujeto vivo. Esto se presenta en el cine una y otra vez, en casos en que los personajes que se enfrentan a un fantasma sucumben a la tragedia, como ya dije, enloqueciendo o muriendo, que suelen ser las formas más repetidas. En ciertas ocasiones, los fantasmas son los que provocan esa situación y pretenden que su odio y afán por perjudicar a los vivos sea realizado por el propio sujeto, como ocurre con los consejos que recibe Jack Torrance (Jack Nicholson) en **El resplandor** (KUBRICK, 1980) (fig. 2).





Figura 2
Los motivos de la aparición

En otros casos, su regreso y permanencia en el mundo de los vivos se explica por el deseo de proteger a los familiares o amigos, en casos tan diversos como inquietantes. Ocurre en **El tío Boonme que recuerda sus vidas pasadas**, en la cual los fantasmas se hacen presente para acompañar a ese hombre que está muriendo (fig. 2), en el héroe posmoderno de **Ghost, más allá del amor** que procura de mil formas diferentes proteger a su amada Demi Moore y en la madre de **Volver**, que ha cuidado de la tía Paula (Chus Lampreave), aparece para recuperar la relación con sus hijas y por último, se ocupa de la convaleciente Agustina (Blanca Portillo).

Como ya vimos, otras veces la presencia de lo fantasmático funciona como consejo para el vivo. El caso de **Play it again, Sam** es ejemplar. El protagonista (Woody Allen) siente una enorme admiración por H. Bogart, a quien considera el culmen de la masculinidad y el éxito con las mujeres de los que él carece. De allí que el fantasma del actor se le aparezca para enseñarle cómo actuar

frente a la mujer que le gusta (Diane Keaton) (fig. 2). El consejo puede funcionar para realizar algo beneficioso para el sujeto y quienes lo rodean, como en este caso u otros en los cuales el fantasma pretende, de algún modo, “salvar” al vivo de ese destino trágico que le espera. En otras películas, en cambio, los consejos son destructivos y solo colaboran a acelerar esa caída del personaje, en una suerte de renovada *anagnórisis* (**El resplandor, El orfanato, El maquinista, La maldición**).

Conclusión

Cuando el cine nació, una vasta y ecléctica tradición sobre lo fantasmático atravesaba la historia de la humanidad. Uno de los aportes que ha hecho lo cinematográfico es eliminar ciertas barreras que aun persistían y colaborar con esa “contaminación” de los imaginarios a través de diferentes manifestaciones y modos de presentación. Este planteo, que es solo una fragmentación de un tema mucho más amplio, redonda al final de cuentas en el movimiento que se da entre aquello que



concierna a la mirada y aquello para lo que el fantasma se hace presente. Su aparición exige la mirada de los vivos, el conocimiento sobre su existencia, física o sensorial, y conlleva a una doble acción: la de los vivos, que se transforman ante su presencia, y la del propio fantasma, que deviene acontecimiento en sí mismo, que acciona sobre los otros, que interfiere en ese otro espacio que no es el suyo. Ese aspecto ambivalente y oscilante de lo fantasmático, que le permite mostrarse y esconderse al mismo tiempo, que busca el abrazo pero se desvanece ante él (como los fantasmas de las epopeyas griegas), se intercepta en el mundo y cuestiona los parámetros de lo real. El juego se da entre el mostrar y el revelar, en un diálogo continuo entre la mueca y la mirada.

En tanto figura ficcional las posibilidades de existencia son múltiples y diversas y se presentan siempre opuestas a aquello entendido como natural y verosímil, pero que en el cine son puestas en duda. El espacio de lo cinematográfico permite una (re)elaboración de lo fantasmático desde un continuo trabajo de la ficción que cuestiona los parámetros de lo fantástico y de lo real, a la vez que se vuelve registro y testimonio de una realidad imposible. Desde el espanto, pasando por el duelo y llegando a la compasión, los gestos del sujeto vivo se representan a sí mismos frente a la presencia de lo fantasmático, alterando ambas puntas de esa tensión que supone el choque entre lo que fue y lo sigue siendo, de otra forma, al mismo tiempo.





REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AYUSO, Miguel. “Los fantasmas, explicados por fin: cuatro tesis científicas sobre los espíritus”, in **El confidencial**, 30/10/2013.
- BENET, Vicente J. **La cultura del cine**. Introducción a la historia y la estética del cine. Barcelona: Paidós, 2014.
- BUXTON, Richard. “Fantasmas y religión entre los griegos: contextos y control”, in **Fantasmas, aparecidos y muertos sin descanso**. Madrid: Abada, 2014.
- CAILLOIS, Roger. **Cohérences aventureuses**. París: Gallimard, 1976.
- DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA**. Disponible en www.rae.es
- FIELDER, Leslie. **Amore e morte nel romanzo americano**. Roma: Longanesi, 1983.
- FOUCAULT, Michel. **Los anormales**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- KAPPLER, Claude. **Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media**. Madrid: Akal, 2004.
- LEMA MOSCA, Álvaro. “El espacio en el cine de miedo”, in **Lumen et Virtus**, Vol. VII, N° 16, 2016.
- LEUTRAT, Jean Louis. **Vida de fantasmas. Lo fantástico en el cine**. Valencia: Ed. de la Mirada, 1995.
- MARTÍN, Sara. **Monstruos al final del milenio**. Barcelona: Alberto Santos Editor, 2002.
- REQUENA HIDALGO, Cora. **El mundo fantástico en la literatura japonesa**. Gijón: Satori, 2009.
- ROAS, David. “Hacia una teoría sobre el miedo y lo fantástico”, in **Semiosis**, II, núm. 3, pp. 95-116, 2006.
- _____. “Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición”, in **Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica**, Universidad Carlos V, Madrid, 2008.
- RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Javier. **Ficción y géneros literarios**. Madrid: UAM, 1995.
- SOTO ROLAND, Fernando Jorge. **Visitantes de la Noche**. Aproximación al devenir histórico de los fantasmas en el imaginario de la cultura occidental. Mar del Plata: Editorial Martín, 1997.

Películas

- ALMODÓVAR, Pedro (2007): **Volver**, El Deseo Producciones, España.
- AUGUST, Billie (1993): **The House of the Spirits** (*La casa de los espíritus*), Miramax Films, Estados Unidos.
- BAYONA, J. A. (2007): **El orfanato**, Rodar y Rodar, España.
- BONT, Jan de (1999): **The Haunting** (*La maldición*), Dreamworks Pictures, Estados Unidos.
- EVANS, Bruce (2007): **Mr. Brooks**, MGM, Estados Unidos.
- Kubrick, Stanley (1980) **The Shining** (*El resplandor*), Warner Bros. Pictures, Estados Unidos.



- KUROSAWA, Kiyoshi (1989): **Sweet home**, Itami Productions, Japón.
- LLOYD, Phyllida (2011): **The Iron Lady** (*La dama de hierro*), Pathe, Reino Unido.
- MEDACK, Peter (1980): **The Changeling** (*Al final de la escalera*), Universal Pictures, Canadá.
- MELIÈS, George (1896): **Le manoir du Diable**, Francia.
- ROSS, Hebert (1972): **Play It Again, Sam**, Paramount Pictures, Estados Unidos.
- SHYAMALAN, M. Night (1999): **The Sixth Sense** (*El sexto sentido*), Hollywood Pictures, Estados Unidos.
- SJÖSTROM, Victor (1921): **The phantom carriage** (*La carreta fantasma*), Svensk Filmindustri, Suecia.
- TORO, Guillermo del (2001): **El espinazo del diablo**, Canal+ España, España.
- WEERASETHAKUL, Apichatpong (2010): **Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives** (*El tío Boonmee que recuerda sus vidas pasadas*), Illuminations Films, Tailandia.
- ZUCKER, Jerry (1990): **Ghost, más allá del amor**, Paramount Pictures, Estados Unidos.

¹ Máster en Arte y Cultura (Universidad Autónoma de Madrid), Licenciado en Ciencias de la Comunicación (Universidad de la República, Uruguay), ha publicado artículos sobre literatura y cine en medios especializados. Es autor de, entre otros, **Un sueño en la vigilia** y **El fantasma en el cine**.