



Entre la ceniza y el fantasma.
El sujeto desencantado en la literatura y el cine
contemporáneos

Julio Ángel Olivares Merino

Universidad de Jaén

[Localice en este documento](#)

Resumen: Es nuestro propósito en este estudio ilustrar los modos de disolución del individuo, la destitución del sujeto como epítome de incoherencia y falibilidad, tras la configuración del caos posmoderno en todos los órdenes. Focalizaremos la imagen desencantada y fragmentaria de la realidad y el ser contemporáneos a través de plasmaciones concretas en dos artes, la literatura y el cine, restringiendo nuestro marco de referencia a obras de última aparición -reseñando, sobre todo, aquellas de autoría patria-, sin que ello sea óbice para trazar pilares fundacionales de ciertas temáticas o constantes datados en otras latitudes y otros momentos de la historia. Asimismo, justificamos la elección de esos dos aspectos ya reseñados, la ceniza y el fantasma, como dos conceptualizaciones, dos significantes en los que se sintetizan, merced a su multiplicación connotada, el estado de aporía que queremos sustanciar, la crisis antropológica y la despersonalización del mundo contemporáneo.

Palabras clave: sujeto contemporáneo, fantasma, desencanto moderno

-Es que... no puedo creer
que sigamos vivos.
-En realidad, estamos
muertos. (...) Hemos
descendido a las
catacumbas. Lo que ocurre
es que aún no lo sabemos.
(José Carlos Somoza, *La
llave del abismo*, 2007)

Yo que anhelé ser otro,
ser un hombre
De sentencias, de libros, de
dictámenes,
A cielo abierto yaceré entre
ciénagas (...)
A esa ruinoso tarde me
llevaba
El laberinto múltiple de
pasos
Que mis días tejieron desde
un día
De la niñez. (...)
En el espejo de esta noche
alcanzo
Mi insospechado rostro
eterno. El círculo
Se va a cerrar.
Jorge Luis Borges, "El
otro. El mismo" (1964)

1. Aquí fuera, allá dentro: a modo de introducción

Los cielos han dejado de ser acuarelas de lo celeste, lienzos donde esbozar nuestros sueños o aspiraciones, versículos a los que elevar la mirada en busca de esperanza, plasmación del infinito en el que barajar, especulación mediante, contingencias mejores, si es que las alturas fueron alguna vez realmente vitelos de la ensoñación; los hogares, por su parte, los espacios privados, han perdido su sello y pertinencia, su candidez, su sensación de retiro en clave de solaz y enmarque familiar, han dejado de ser ámbitos de serenidad y protección, anatomías de lo íntimo. Aquéllos, los vitrales de día y noche, muestran la faz de un gigante o demiurgo que agoniza, llagado por la contaminación, herido en mil y un poros de su bóveda por las emisiones que consumen sin remedio la capa de ozono, convulso en su alma, febril y entumecido; la casa, instalada sobre arenas movedizas, las de la especulación, la codicia y la cuita hipotecaria, acuna en su interior gritos de escisión, afasia del desconsuelo o miradas del rencor.

Proyectado sobre ambos, cielo y hogar, se engasta el ser humano -cuerpo violentado, poseído o desmembrado; mente alienada, reflejo de un mundo sin estructura, sin delimitación-, y, englobando los tres existentes, el escenario global, la Tierra, el mundo, rotando y rotando en inercia alocada, senil y erosionada, privada de sus bienaventuranzas de paraíso, del equilibrio de sus ecosistemas, esclavizada a efectos contra natura, sumida en pesadillas de cambio climático, estriada por los modos agostadores, inundada por avatares torrenciales y enfrentada a esa conspiración de autodestrucción que el hombre diseña y plasma con compás preciso.

De los cielos nos vinieron el Enola Gay y otros tantos bombarderos de la condenación para sembrar de muerte y destrucción nuestras ciudades o poblaciones; del seno de nuestros hogares emergieron los peores asesinos de la historia; de nuestro propio ser emanó la otredad, la cara oculta, para mostrarnos el rostro de la enajenación y los modos de la perversidad, ciertas pulsiones que trascienden y anulan los edictos de la civilización y el sentido común; sobre el color exangüe de la Tierra y sus mares dormidos, soñamos las pesadillas de cataclismos devastadores, tifones de oriente, sacudidas de seísmo cifrados en la médula de nuestro mundo y, por alguna inercia o mecanismo de autodestrucción, tememos asteroides del apocalipsis.

Nuestro mundo, redefinido mil y una veces por filósofos, literatos, artistas, suplantado y desheredado por derivas virtuales, por la exacerbación escapista de muchos -entre ellos, quienes lo optimizan por medio de constructos utópicos, colorido y promesas de mundos soñados, imágenes cosméticas fruto de la publicidad y sus estrategias de seducción persuasiva-, invertido y asolado por el existencialismo de otros no es sino un eco de esencias pretendidas formulado en dos incógnitas de la ecuación ontológica: la ceniza en suspensión y la danza desorientada de los fantasmas. Ambos términos se constituyen en índices de lo descentrado, de una realidad vacua, de la inestabilidad y desaparición, materializaciones de la diferencia proclamada por Derridá, el acaecer desencantado de lo que fuera realidad en su momento y ahora no es sino reverberación o simulacro, ese significado incompleto que resulta de la traducción de todo referente original.

Es nuestro propósito en este estudio ilustrar los modos de disolución del individuo, la destitución del sujeto como epítome de incoherencia y falibilidad, tras la configuración del caos posmoderno en todos los órdenes [1]. Focalizaremos la imagen desencantada y fragmentaria de la realidad y el ser contemporáneos a través de plasmaciones concretas en dos artes, la literatura y el cine, restringiendo nuestro marco de referencia a obras de última aparición -reseñando, sobre todo, aquellas de autoría patria-, sin que ello sea óbice para trazar pilares fundacionales de ciertas temáticas o constantes datados en otras latitudes y otros momentos de la historia. Asimismo, justificamos la elección de esos dos aspectos ya reseñados, la ceniza y el fantasma, como dos conceptualizaciones, dos significantes en los que se sintetizan,

merced a su multiplicación connotada, el estado de aporía que queremos sustanciar, la crisis antropológica y la despersonalización del mundo contemporáneo.

Referirse a la ceniza y al fantasma supone subrayar, primeramente, la obsesión y sobrevaloración de la imagen, lo tangible, la anulación de la visión dualista del hombre debido a la reducción del ser a lo corpóreo -una suerte de cosificación [2]-, en detrimento de la dimensión espiritual o aurática y, en confirmación ineludible de la caducidad de lo material, la difuminación y fragmentación de esta credencial sólo física merced a los discursos de la dispersión y la impersonalidad, tanto como la suplantación de la presencia real por medio de emersiones infográficas o pixeladas, producto de las nuevas tecnologías.

A nadie escapa que, tanto la ceniza como el fantasma, ejes metafóricos de ese plano de la desaparición que es la realidad, son recursos invocados repetidas veces en el arte a la hora de manifestar la deshumanización generalizada y la multiplicación de los modos de interpretación, los mundos posibles; ambos referentes de la incertidumbre, el hermetismo, lo inclausurable y la esencia dispersa, centrífuga, multifrénica, transmiten la suspensión de la lógica propia de los vanguardismos, la preeminencia del subconsciente, sus abstracciones oníricas, su esteticismo a ultranza, la atomización y desintegración de la percepción exterior e interior, las epifanías y los estados fantasmáticos propios del vórtice creativo de los modernistas.

Ceniza y fantasma son, pues, expresiones del conflicto interior del hombre, de la dialéctica entre el “yo” y el otro sobre el espejo lacaniano, estelas de la neurosis proclamada por Freud a principios del siglo XX y representaciones de ese sujeto inacabado o a la deriva que trata de constituirse, semantizarse y validarse, casi sin tiempo para pensarse sino repensarse, en simultaneidad con la urgencia del devenir.

Acometamos ya el análisis ilustrado de estos señuelos de la discontinuidad, dos de los constituyentes más socorridos y habituales con los que la literatura y el cine contemporáneos sustancian las vetas esquizoides del mundo posmoderno.

2. La ceniza: el silencio de la materia

2.1. Tras las llamas de la dispersión y la encrucijada posmoderna

La ceniza vaga suspendida en nuestros escenarios de vida, como índice sintomático de un mundo que no oculta su desintegración, reflejo a su vez de ese desmoronamiento de las estructuras y los credos al que alude Jean François Lyotard (1987). Sumidos hoy en un relativismo absoluto, lejos del mecanicismo de Newton y el cartesianismo más racional, con el azar por norma, la pérdida de valores y la extremaunción del pesimismo, el descreimiento y recelo de la manipulación ejercida por los grandes sistemas o las corporaciones, la ceniza nos desvela la invalidez de los mitos, la caducidad de los dogmas, la dispersión de toda concienciación u homogeneización colectiva y nos anuncia, asimismo, la esencia última del individuo: la degradación de la carne y la conversión en polvo [3]. Ceniza es la que hallamos ante los espejos de la disolución o los laberintos sin retorno de Jorge Luis Borges, la que rezuma de sus metáforas insólitas y su lenguaje desautomatizador, sus encuentros con lo tangible y lo evanescente, la tierra y el olvido, la que tizna gélidamente los enclaves de la ausencia, la soledad y la privación, la desemantización, la digresión y la discontinuidad, los espacios en blanco invocados por Paul Auster; ceniza es la nublación esquizoide que nos presenta este autor en la conciencia de muchos de sus personajes, su énfasis en las zozobras pertinentes al agujero negro que constituye nuestro presente, en la contingencia como secuencia de azar, en la existencia errática

como un “collage” complejísimo de espejismos o reduplicaciones hipodiegéticas, un hombre hecho a partir de remiendos e inconsistencias, incapaz de invocar una univocidad y, por ende, disgregado.

Ceniza es la que queda como semblante de demuda y agonía tras el envite de nuestras contradicciones, la quema de los ideales y los referentes del pasado, el desmantelamiento de utopías como la justicia, la verdad o la armonía, tal y como evidencia Rafael Chirles en *Crematorio* (2007) [4] y ceniza es, asimismo, la sustancia letal que se inyecta a las venas del mundo en *American Gangster* (Ridley Scott, 2007) [5] o la que envuelve también la dimensión perdida de *Silent Hill* (2006), la avernal película de Christopher Gans, esa lluvia apocalíptica, remanente del fuego de la irracionalidad, los modos inquisitoriales y la negligencia del fanatismo religioso, además de símil de las texturas descamadas de un mundo ya caduco, tal y como se revela con el ritual de venida de la oscuridad.

Ceniza es, igualmente, la vaharada apocalíptica que, en *Monstruoso (Cloverfield)*, Matt Reeves, 2008), barre las calles de una Nueva York devastada por esa especie de Chuthulu lovecraftiano poco después de que la gigantesca criatura haya decapitado uno de los emblemas más representativos del orgullo “yanquie” -la Estatua de la Libertad- y, en clara evidencia del desmoronamiento del sueño americano, la descomunal cabeza caiga ante la mirada atónita de los ciudadanos de a pie. Y es ceniza también la que marca como lastre de condenación e imposibilidad de redención la frente de los antihéroes en *Miércoles de ceniza (Ash Wednesday)*, Edward Burns, 2002). Asimismo, este elemento de la ruina y la dispersión, entre gris y pálido, es la constante que cubre los parajes existenciales de *La carretera* (2007). En esta obra, Cormac McCarthy transparente, a través de una opacidad lastimera, un mundo de sombras y ausencia tras el cataclismo. Gélida y sintonizada con la barbarie, su realidad acoge a quienes se comen a sus propios hijos para subsistir, pero, sobre todo, esboza la silueta del desconcierto, del exilio, la de quienes transitan caminos sin meta, sin destino, se mantienen vivos en un ámbito muerto y perseveran en el caminar como vacío modo autómata. Cuán diferentes, colegimos, resultan estos caminos alienados y sin horizonte con respecto a las sendas de superación y compromiso que Machado sustanció en su obra poética.

Y, no podía ser de otro modo, es ceniza también la que puntúa el ámbito de la zona cero en *El hombre del salto* (2007), de DeLillo, adventando los posos “postmortem” de una civilización y un sistema ya caduco, un proyecto de hombre que agoniza entre las ruinas. Esta obra, uno de los máximos referentes literarios alusivos a ese fatídico punto de inflexión que supusieron los atentados del 11 de septiembre de 2001, transita los espacios de un mundo contagiado por la sensación de abismo, una realidad que, de repente abocada al envés de la oscuridad, despierta sumida en el trauma y pretende, inútilmente, buscar nuevos caminos más allá de los lienzos del caos, emulados, además, por la incidencia de anacronías en la línea narrativa. Esos iconos de fatalidad y futilidad -tanto espiritual como material- encarnados por las Torres Gemelas en llamas y, posteriormente, deshaciéndose en una nube de polvo, esa estampa del hombre que cae del estado de gracia representado por la silueta del ejecutivo saltando desde los pilares monolíticos del capitalismo, son algunos de los muchos acordes visuales fundacionales que conforman esa melodía sin alma, la nada, fuga de un presente que, de súbito se torna en memoria funérea.

2.2. Ausencias en el molde de la ceniza: el espacio crepuscular

Índices ya de nuestro imaginario colectivo, escapularios del declive moral y ético, el *World Trade Center* y la figura del ser humano proyectado al abismo son correlatos del desmoronamiento de nuestros hogares y entornos además de la tragedia de toda la humanidad consumida por sus excesos. Ambas representaciones de epitafio delimitan la poética conclusiva de una tendencia vertical, de aspiración demiúrgica

casi, por parte del ser humano [6]. Así, devuelto a un estado de horizontalidad primitiva, entre los escombros y símbolos esqueléticos de un imperio devastado hasta sus pilares fundacionales, el sujeto se desvanece como integrante de los escenarios de pantomima sobre el que se proyecta sin identidad ni capacidad crítica.

Con el espanto e inversión de la lógica que supuso el 11-S, el epicentro de la sociedad capitalista sufrió, en insólito embate de la historia, el estado de hipertrofia y “shock” que, precisamente, habían venido favoreciendo y generando en los países periféricos, esos desastres de los que se ha nutrido para prosperar, expandirse y asentar su imperio de corporaciones y marcas, como denuncia sin tapujos Naomi Klein en *La doctrina del shock* (2007). Es éste, el que se plasma fehaciente a partir de los atentados del 11-S, el estado de continua regresión que Philip K. Dick documentase ya en *Ubik* (1969), legando ecos de una posible definición del hombre como corporeidad muerta, crionizada, presa de un sonambulismo de acinesia y silencio inviolables, aun permaneciendo conectado a la existencia en un estado de semi-vida.

El individuo se ha convertido, bien en un paria sin principios -herido de muerte por el signo errático y la zozobra de los tiempos [7], aquejado de una laxitud asociativa perniciosa, subyugado a las calendas del delirio como esas sombras de frágil y doliente existencia abismadas a la caída sin retorno que nos presenta José Membrive en su poemario *El pozo* (2006)-, bien se rige por una serie de fundamentalismos que son corolario de los credos de destrucción y némesis, como ese ejecutante del horror en cuya piel se pone John Updike en *Terrorista* (2007). Ahmad, el protagonista de esta polémica novela se significa como el fanático solipsista que, en el proceso de aleccionamiento y lectura resistente de la realidad, reniega del sistema, de lo humano casi, y justifica plenamente sus métodos violentos, delineando el arquetipo del radical e individualista cuya idea de la libertad y el progreso dista mucho de la instalada en nuestra contemporaneidad [8]. El monólogo interior en las obras de Membrive y Updike, una abstracción a la defensiva ante el entorno, reza como dispersión que, sin embargo, aglutina la esencia y abisma a fugas apologéticas del suicidio, recupera los devaneos digresivos del modernismo y nos trae al recuerdo las dramatizaciones del dolor y la enfermedad mental plasmadas en pasajes de las inmortales Virginia Wolf o Sylvia Plath.

Sin lugar a dudas, el 11 de septiembre representa también el fundido en negro o blanco ceniza del logocentrismo espacial y cultural, la volatilización de la identidad en cada deyección de escombros y grito de dolor, en cada pieza del rompecabezas privado ya para siempre del magnetismo de una unívoca imagen colectiva, una suerte de “big bang” que desplaza el centro de atención a lo periférico, una proclividad, en consonancia, dicho sea de paso, con la globalización, heredada del más puro y acendrado espíritu deconstructivo, además de ese predicamento del que gozan en la literatura postcolonial los márgenes frente a los centros de imposición imperialista. Chinua Achebe, Ben Okri, Salman Rushdie, Orhan Pamuk, Dominique Lapierre o Vikram Chandra son autores que escriben sobre el descentramiento del espacio, revitalizan y legitiman marcos de acción excluidos como enclaves de África, la India o constructos del lugar maravilloso, muy en consonancia con los espacios de limbo espiritual y telúrico propios del realismo mágico. En el séptimo arte, hemos de considerar películas como las oscarizadas *Crash* (2004), de Paul Haggis, o *Babel* (2006), de Alejandro González Iñárritu, textos en los que proliferan el encuadre multicultural y el mestizaje, la polifonía que establece ámbitos de la incertidumbre -propios de una realidad sin posible etno o logocentrismo-, ámbitos en los que la dialéctica global ha de sintetizar, llegar a consensuar o preservar las diferencias, llevándonos a la concienciación acerca de modos imposibles de casar o, por el contrario, aspectos de fácil solapado dentro del amplio abanico de culturas de nuestro mundo [9].

Las torres heridas y desplomadas, junto con el hombre del salto constituyen, además, manifestaciones de inmediatez prospectiva de esa zona cero o el “no lugar”[10] -la actualización de escenarios dantescos como Hiroshima y Nagasaki tras la bomba atómica de 1945, las fosas comunes de Auswitch [11], la Estalingrado que acogió el visceral choque de titanes dictatoriales -el totalitarismo fascista y comunista- entre 1942 y 1943 [12], además de otros tantos inframundos de la barbarie, las junglas del infierno vietnamita [13] o las simas de lo distópico en Kosovo y Afganistán-. Asimismo, son representaciones del epicentro del desorden e instauran los modos alienados, la búsqueda entre la niebla o ceniza, los estados de sonambulismo y desorientación que se han acentuado desde tal momento aciago de nuestra historia, un trance catatónico y de irascible dolencia que bien podrían representar los “zombies” de George Romero [14] -*La noche de los muertos vivientes* (*Night of the Living Dead*, 1968), *Zombie. El amanecer de los muertos* (*Dawn of the Dead*, 1978), *El día de los muertos* (*Day of the Dead*, 1985), *La tierra de los muertos vivientes* (*Land of the Living Dead*, 2005)-, desmitificación absoluta del hombre convertido en silueta desgarbada, privada de conciencia, llevada por el instinto de sangre y la hambruna, autómatas que, por inercia, sigue vagando por los espacios públicos de lo que otrora fuese su presente (centros comerciales, en especial), constituyendo estampas alegóricas de nuestra sociedad de consumo. Cabe denotarse que, a diferencia de los filmes de Romero, las películas de supuestos redivivos rodadas en los últimos años -*28 días después* (*28 Days Later*), de Danny Boyle y su secuela, *28 semanas después* (*28 Weeks Later*, 2007), dirigida por Juan Carlos Fresnadillo como más representativas- se alejan de la concepción más convencional y clásica del “zombie” para presentar seres alienados, afectados por algún tipo de virus que amenaza con aniquilar a la humanidad -una afección rábica a todas luces [15]-, tremendamente violentos -parecen guiarse por un sentimiento de odio más que por necesidad alimenticia- y, evidenciando otro matiz diferencial, inimaginablemente rápidos en sus movimientos de acecho [16].

La “zona cero” en el séptimo arte sustancia un espacio que deja de pertenecernos, mundos posibles en los que somos incapaces de sobrevivir, amenazados por criaturas que pretenden aniquilarnos. Tal es el caso del hogar deshumanizado en ninguna parte dentro del espacio en *Alien* (Ridley Scott, 1979), la nave *Nostramo*, que, a pesar de la supervisión de la computadora “madre”, es enclave de orfandad para una tripulación que sucumbe ante el octavo pasajero, el excluido, en una dimensión lejos de lo familiarizado, un lugar más allá de lo catalogado en el que nadie, como reza el subtítulo de la película, puede escuchar los gritos de las víctimas [17]. La contrafigura en *Depredador* (*Predator*, 1987, John McTiernan) y su secuela, *Depredador 2* (*Predator 2*, Stephen Hopkins, 1990) representa lo ominoso que nos da caza en la jungla -ya sea amazónica o urbana- de lo alienado, el espacio sin sendas ni referentes. Por último, el gigantesco escualo en *Tiburón* (*Jaws*, Steven Spielberg, 1975) enfatiza la debilidad del ser humano en el medio acuático, representada por el movimiento de sus piernas sumergidas, sin posibilidad de pisar tierra, suspendidas en la nada, sobre un abismo que domina el monstruo marino -cuyo punto de vista adopta la cámara [18]- o sin que el sujeto pueda aferrarse a algo, como evidencia la desesperación de la primera víctima del filme, esa bañista que en la infinitud del mar, y ante el ataque de lo desconocido, sólo tiene como posible tabla de salvación la impersonal boya dentro de un espacio irónicamente minimalista.

2.3. Geografías del luto: la ciudad deshabitada

Heredamos los fuegos fatuos de un siglo de destrucción, náusea existencial y vértigos varios, un período de ceniza, desgarró, atrocidad, ciudades e individualidad sitiadas, conflictos por doquier, una realidad que constituye un campo de concentración, la vida como crónica de la fatalidad y el horror, tal y como exhuma Vasili Grossman en *Vida y destino* (2007). Con todo, lejos de una reacción

terapéutica o de superación ante el cataclismo, reincidimos una y otra vez en los errores del pasado y concebimos, cada vez más extremos, los límites de lo soportable.

La baliza de los tiempos revela un porvenir no demasiado esperanzador y nos aboca a un estado apocalíptico, absolutamente deshumanizado, en el que el hombre se verá sometido por las grandes corporaciones, un mundo heredero de las distopías panópticas de George Orwell (*Nineteen Eighty-four*, 1948) o Aldous Huxley (*Un mundo feliz, A Brave New World*, 1932), sistemas de coacción y privación de los sentimientos que nos remiten a ideaciones artísticas de principios del siglo XX. Así, en películas contemporáneas como *Batman* (Tim Burton, 1990), *Dark City* (1998), *El cuervo* (1994), ambas de Alex Proyas, *La ciudad de los niños perdidos (La Cité des enfants perdus)*, Jean-Pierre Jeunet y Marc Caro, (1995), *Sin City* (Robert Rodríguez, 2005) o la española *Fausto 5.0* (Isidro Ortiz, Alex Ollé, Carlos Padrissa, 2001) se recuperan estampas de la ciudad de la depravación, de los claroscuros, de la voluntad alienada, enclaves vaporosos, estigmatizados y sin alma que nos recuerdan, bien a la cartesiana y gélida urbe de Fritz Lang en *Metropolis* (1927), el trazado de pantagruélicos edificios simétricos -mucho hay en ellas de la monstruosa ciudad industrial de Dickens- que minimizan, avasallan y encierran a la colectividad insomne, bien a los ámbitos pesadillescos sin otro patrón de esbozo que no sea la propia angustia interior que Robert Wiene proyecta en *El gabinete del Doctor Caligari (Das Kabinett des Dr. Caligari)*, (1920), espacios de una urbanidad en los que campa a sus anchas el sonámbulo Cesare, subyugado a la voluntad del malévolo Caligari, mesmerizador y distorsionador expresionista [19].

En nuestra contemporaneidad, Stephen King consigue una visión afín del enclave fantasma en *'Salem's Lot* (1975), una narración también en clave vampírica, al tiempo que José Carlos Somoza extiende en *La llave del abismo* (2007) la desolación y penuria a los ámbitos oscuros y sórdidos de la vieja Europa, Japón o Nueva Zelanda, abriendo su narración con un hombre epítome de la autodestrucción, un sujeto en cuyo organismo yace, adosada a sus entrañas, una bomba que amenaza con segar la vida de muchos inocentes y destruir el entorno. Somoza plantea el exordio de su obra como una especie de plaga bíblica propia de un mundo que es como ese escenario de vacío y orfandad, la ausencia de Dios, trazado por Beckett en *Esperando a Godot* (1952) o Pirandello, en *Seis personajes en busca de un autor* (1925).

Por su parte, Vicente Luis Mora traza en *Circular 07. Las afueras* (2007) la radiografía de nuestra metrópolis contemporánea, presentándola como una maraña de arterias y espacios inconexos, confines excluidos y demagogia de simulacros posmodernos. Esta corporeidad urbana, de descentramiento pandémico tendente a los márgenes, constituye una representación de nuestra propia esencia, nuestra heterogeneidad y vorágine indentitaria, el vacío consumado. Significativamente, Julio Llamazares escribe *La lluvia amarilla* (1988), un diario de desertización del espacio rural, éxodo a la ciudad entrelíneas y alienación de sí mismo. El marco de acción en esta obra, contagiada de un silencio de óxido y herrumbre existencialista, se erige en la representación del cuerpo y alma humanos, como receptáculos de la enajenación y el abandono, todo bajo la caída de esa lluvia de la desolación, ceniza que se asienta sobre los espacios de soledad e incomunicación, correlato del cine de los campos vacíos y los tiempos muertos propios de Antonioni y otros realizadores del neorrealismo italiano.

Tomando el testigo de Llamazares, Xurxo Borrazás despliega entre silencios y haces contemplativos un trasunto del enclave condenado a la disolución en una obra cuyo título es, ya de por sí, suficientemente denotador de los naufragios espaciales de la contemporaneidad. *La aldea muerta* (2007) demarca un microcosmos rural de aislamiento y palpitos a punto de extinguirse para, más allá de denunciar el desamparo editorial de quienes escriben en lengua gallega, significar el exilio forzado

de las minorías, impostar la senectud, muerte y perdición que dominan los lugares de la obliteración.

Realidades tales de la claustrofobia y la disolución del sujeto se presentan también en las obras más señeras de la corriente “cyberpunk”, especialmente en *Neuromante* (*Neuromancer*, 1984), de William Gibson, una vuelta de tuerca más a las ensoñaciones cibernéticas de Philip K. Dick. Ciertamente es, de igual modo, que se deja adivinar la rendición en otros discursos artísticos, como la que protagoniza el enmascarado justiciero de *V de Vendetta* (James McTeigue, 2005, adaptación del cómic de Allan Moore y David Lloyd), obra que, para muchos, supone un alegato en favor del terrorismo como medio dinamizador del cambio y la reivindicación de la clase obrera.

Al hilo, curiosa y singularmente escalofriante, en especial para el lector español, resulta la novela *Spanya SA*, de Miguel Silvestre, en la que, cinismo e inventiva mediante, el autor nos describe la España hipotética del año 2337, sometida por una corporación de ejecutivos sin escrúpulos y convertida en un vertedero de residuos tóxicos, un ámbito habitado por seres deformes o cuerpos incompletos, una vez más trazas del sujeto disoluto, a expensas de una invasión extraterrestre [20]. Es ésta una fabulación distópica a medio camino entre lo fantástico y el género negro, un libro que revitaliza los miedos a los futuribles más inmediatos dentro de la sociedad de las multinacionales, el capitalismo interestelar y el libre mercado.

2.4. Hogar, “puzzle” hogar: la aporía doméstica

Más allá de la ciudad desencantada, la disolución y alienación alcanza también a nuestros espacios privados, nuestros hogares -casas encantadas y tipologías varias de la deconstrucción del ámbito familiar-, y, allende, nuestro propio cuerpo, con las fabulaciones sobre muertos vivientes o espectros de contemporaneidad [21]. Entre las obras que testimonian la enajenación más categórica de nuestros espacios hogareños, la desmantelación de nuestro entorno más inmediato, la escisión de la familia en definitiva, destacan las inversiones de la cotidianidad apolínea merced a la irrupción de un agente extraño, ya sea endógeno o venido de fuera. El catálogo de disfunciones internas contempla seres sobrenaturales, fantasmáticos referentes que nos remiten a acontecimientos traumáticos sucedidos en la casa en cuestión e inscritos cual rémoras del dolor en cada poro del lugar, o, diferencialmente, el desdoblamiento y proyección de la otredad por parte de uno de los inquilinos, especialmente el actante patriarcal. Recogiendo el testigo de Stephen King y su quintaesencia del ámbito y receptáculo encantado -el hotel Overlook en *El resplandor* (*The Shining*, 1977)-, Caré Santos (*La muerte de Venus*, 2007) y Arthur Phillips (*Angelica*, 2007) le toman el pulso a las narraciones de espectros en nuestros días, recuperando los lugares comunes de la novela gótica y, sobre todo, el cuento de fantasmas victoriano, dejándose influir por esas bisagras con nuestra contemporaneidad que suponen la seminal *The Haunting of Hill House* (1959), de Shirley Jackson y *La casa infernal* (*Hell House*, 1971), de Richard Matheson [22].

Odiseas fantasmáticas de ceniza o niebla espectral en pantalla son, además de la inagotable nómina de películas sobre fenómenos paranormales de los años setenta y ochenta -entre las que cabe señalar las adaptaciones fílmicas de las ya referidas obras de Matheson y Jackson [23], *Terror en Amityville* (*Amityville*, Stuart Rosenberg, 1979), *Poltergeist* (Tobe Hooper, 1982), de Tobe Hooper, la no menos reseñable *House, una casa alucinante* (Steve Miner, 1986) o la propia traslación al cine de *El resplandor* (*The Shining*, 1980) por parte de Stanley Kubrick-, además de *House on the Haunted Hill* (1999, William Malone), revisitación de una cinta clásica protagonizada por Vincent Price (1959, William Castle), la inclasificable *Session 9* (Brad Anderson, 2002), o las ensoñaciones manieristas de Balagueró en *Darkness* (2002) y *Frágiles* (2005) caracterizadas todas ellas por modos fílmicos que,

abundando en la sordidez, oscuridad y gigantismo (muchas veces denotado por contrapicados que estilizan aún más la apariencia del antagonista o el espacio demonizado) minimizan y engullen al hombre [24].

El otro modo de amenaza endógena en el ámbito hogareño es la enajenación de uno de los miembros de la familia. Ésta puede ser resultado de una posesión diabólica -la hija Reagan en *El exorcista* (1971), de William Peter Blatty, o el hijo en *Amityville II: la posesión* (*Amityville II: The Posesión*, Damiano Damián, 1982) y *La morada del miedo* (*The Amityville Horror*, Andrew Douglas, 2006)-, la privación de la voluntad por el influjo de un espectro o elenco de entidades malignas que habitan el marco espacial -Jack Torrance como canalizador del mal congénito al “Overlook” en la citada *El resplandor*- o simplemente la vesania de uno de los pilares del núcleo familiar, de repente tornado en antagonista -el padre, en *El padrastro* (*The Stepfather*, Joseph Ruben, 1987), o *Escalofrío* (*Frailty*, Bill Pastón, 2001) y, cómo no, la madre, tal y como se ejemplifica en *Los otros* (2001), de Alejandro Amenábar-.

Entre las incursiones exógenas, cabe distinguir las presenciales, la invasión física por parte de un extraño, conocido o no, que altera la lógica mundana de la estructura familiar - *De repente un extraño* (1990), de John Schlesinger, *Arlington Road* (1999), de Mark Wellington o *El habitante incierto* (Guillem Morales, 2005)- y las metonímicas, generalmente por medio de llamadas telefónicas que devienen en la postrera aparición de la contrafigura dentro de los límites del hogar -*Llama un extraño* (*When a Stranger Calls*, 1979), de Fred Walton, junto a su “remake” *Cuando llama un extraño* (2006), dirigido por Simon West, o “El teléfono”, la primera historia de *Las tres caras del miedo* (*I Tre Volti Della Paura*, Mario Bava, 1963)-.

Variante singular de la desemantización del espacio doméstico son la pérdida y disolución de los ámbitos personales motivada por la especulación inmobiliaria en *Casa de arena y niebla* (*House of Sand and Fog*, 1999) escrita por André Dubus III y llevada al cine por Vadim Perelman en 2003, la demonización del vecino convertido en antagonista en filmes como *La comunidad* (2000), de Alex de la Iglesia, *Para entrar a vivir* (2006), de Jaume Balagueró y *Rec* (2007), de éste último, en colaboración con Paco Plaza. Hemos de considerar, además, la suplantación de la personalidad del inquilino a través de la vivencia y apropiación temporal de su espacio hogareño -Juan José Millás en *Laura y Julio* (2006) o *Hierro 3* (*Bin-Jip*), la epístola fílmica del silencio dirigida por Kim Ki Duk en 2004-, además de la simbiosis identificadora con su “modus vivendi” por medio de las escuchas privadas -*La vida de los otros* (*Das Leben der Anderen*, Florian Henckel-Donnersmarck, 2006)-.

Nuestros hogares, de súbito, se han convertido en ámbitos de la desubicación, la violencia inminente, el cuestionamiento de los recuerdos, perímetros del claroscuro en los que la dialéctica entre lo real y lo imaginado, la duda y el otro, nos estragan y enajenan. Creíamos vivir en un plano de pertinencia, propio, inalienable, perteneciendo a un presente, a unas relaciones y a unos parámetros existenciales definidos, pero, como demuestra Torcuato Luca de Tena, nuestra caligrafía dista mucho de ser el trazo firme y clarividente de la verdad incuestionable. Subyugada al acontecer que dictan otros, nuestra vida se escribe, así, con renglones torcidos; nuestros amaneceres no tienen la tonalidad que quisimos soñar, nuestros nombres quedan sujetos a la arbitrariedad y el relativismo entre el significante y significado, su referencia y pronunciación se hacen esquivas. De este modo, nuestros hogares se han convertido en esos psiquiátricos que nos engullen y extienden sus ámbitos a cada confín del mundo, ocupando todo los espacios públicos, haciendo de nuestros lugares, estaciones de paso, nidos de cuco enajenados sobre los que alguien, la alteridad, voló.

Nos queda, quizás, tan sólo el escape a nuestros orígenes, el que nos propone Bernardo Atxaga en *Historias de Obaba* (1997), el terapéutico juego de ensamblado de piezas de nuestro ayer para anular las incertidumbres y vacíos de nuestra textualidad existencial o el desfase absoluto, la enajenación y renuncia a la realidad que vivimos, el tránsito al que nos invita Julio Médem en sus epifanías fílmicas. Como búsqueda de los modos primigenios de la inocencia, preciosismo abstraído mediante, Médem nos lleva más allá de las urbes de condenación y los espacios de la desintegración, delinea caminos como derivas instintivas en pos del mar, el corazón de la tierra, la fusión absoluta con la naturaleza, exilios en la atemporalidad donde nada nos puede dañar. Algo similar nos plantea Darren Aronofsky en *La fuente de la vida* (*The Fountain*, 2007), una singular variación del tema del viaje a través del tiempo en la que nos propone la disolución de los parámetros diacrónicos, una especie de globalización temporal, para trascender nuestras circunstancias, superar el dolor, y, descorporeizándonos, acceder a una suerte de dimensión mística en la que, cual espíritus elementales, nos fundimos con la Madre Tierra, convirtiéndonos en los fantasmas de la savia y lo telúrico [25].

3. El fantasma: bitácoras del nadie y el nunca

3.1. Vaguedades y escalas de la espectralidad

La ceniza es trasunto de una fisicidad negada, endémica coloración en pavesas de la perdición, prospectiva en cada poro percedero de nuestra realidad, la confirmación de ese diálogo con la confusión genérica y la consunción de la materia - androginia y mutilación como manifestaciones circunstanciales [26]-. Es, asimismo, la imagen de lo bizarro, aquello de lo que huimos instintivamente según lo confirma sin ambages Joel Peter Witkin en sus grabados sobre la deformidad y la perversidad, las naturalezas muertas y sus siniestros bodegones de la morgue, todo ello consustancial al hombre.

El sujeto contemporáneo queda instalado en el descrédito o la dispersión, la privación de esencia y la anulación de los metarrelatos a la que se refiere Jean-François Lyotard, esa instauración de la pluralidad y el eclecticismo como formas de existencia. Así, pasa a ser receptáculo de la heterogeneidad y la multiplicación de los centros elementales, un “collage” de modos que lleva a la desorientación y la ausencia de univocidad personal. Ilustraciones de este sujeto que abandona las delimitaciones y la asertividad individuales para diluirse en la impersonalidad colectiva son las ya citadas concepciones del muerto viviente de Romero o los inúmeros simulacros, como ecos desencantados de nuestro ser, que nos reemplazan en la realidad virtual, los diversos enmarques de nuestra sociedad de la imagen y la información, proclamada por Andreas Huyssen y Gianni Vattimo [27]. Hemos quedado reducidos a los píxeles fragmentarios de una instantánea sobre papel de periódico, a las proyecciones de nuestras hechuras corpóreas en una cámara web, a la imagen retocada o las entradas de diario de supervivencia en “blogs” -desesperados intentos por evitar la disolución del ser en el anonimato colectivo y el implacable paso del tiempo, fracciones de identidad suspendidas cual mercancía propia del neoliberalismo y dispersas en el seno de la hiperrealidad-, cuando no a la vacuidad de unas líneas que ocultan más que muestran sobre las ventanas del “chat”, generalmente ligadas a esos “avatares” o “alter egos”, constructos y contingencias a la carta que constituyen nuestras personalidades *ad hoc* en Internet y sus “metaversos” [28], con pseudónimos como nombre, auténticos fantasmas de la falacia y negaciones de nuestras constantes personales. Somos también herederos de ese cuerpo convulso que Charcot immortalizó en los gélidos pabellones de Salpêtrière para refrendar el siniestro espectáculo de la histeria y legar a la posteridad

representaciones de la pulsión más espectral, la alienación extática, la patología y la llaga espiritual.

Entre lo inorgánico, la afasia existencial del “zombie” y las constantes del fantasma posmoderno sólo se da la diferenciación gradual de esa materia que es invisibilidad en ciernes, manifiesta carnalidad de lo caduco, “work in progress” de la putrefacción. Como el muerto viviente, el “cyborg” de la ciencia ficción contemporánea es un organismo cibernético que muestra la obscena hibridación entre la carne, lo humano y los componentes mecánicos -muchas veces, la frontera o intersección está representada por el interfaz [29]-, también como umbral a la inmediata ausencia plena de lo físico (el ente mecanizado por completo sería el robot, como la María de Lang en *Metropolis*, los androides de *Yo, robot (I, Robot)*, Alex Proyas, 2004), David en *Inteligencia artificial (A.I.)* Spielberg, 2001) y Bishop en *Alien* y *Aliens: el regreso* (James Cameron, 1986), respectivamente) [30]. El cine de David Cronenberg -*La mosca* (1986) o *Existenz* (1999), como ejemplos puntales- muestra la extensión artificial y la degradación del cuerpo por medio de apéndices cibernéticos y proyecciones de lo biomecánico [31], una de cuyas variantes es la simulación de nuestra vida en pantalla. Ésta puede ser consecuencia de la absorción alienadora de la personalidad que sufre el ser humano obsesionado con la televisión [32] o la democratización y prostitución extrema de nuestra intimidad en intrusión televisiva par a la que se airea en *El show de Truman* (Peter Weir, 1998). Truman Burbano, dúctil y manipulado por el ojo que todo lo ve -la corporación panóptica, en este caso una productora de televisión-, vive un simulacro en el que participan personajes de ficción más que sujetos reales, convirtiéndose el mundo y la realidad en un plató gigante [33].

Según Donna Haraway (1991), en ese modo de existencia alternativo que supone la cibercultura, la reproducción daría paso a la replicación -el sexo, por ende, a la ingeniería genética-, tema fundacional de *Blade Runner* (Ridley Scott, 1991), la mente a la inteligencia artificial y el patriarcado blanco capitalista a la informática de la dominación [34].

Con todo, la expresión más cimera de la desrealización y descorporeización del sujeto en disolución material que deviene ausencia y fluye hasta el otro lado de la pantalla, erigiéndose en ese lugar común del fantasma de la máquina, se ilustra en las digitalizaciones de actores reales que Robert Zemeckis plasma en su dupla de animación fílmica, *Polar Express* (2004) y *Beowulf* (2007), además de en la materia computerizada, la virtualización del sujeto, mediante la “motion capture” o “rotoscopia” implementada por Richard Linklater en su novela gráfica *A Scanner Darkly* (2006) [35].

De igual modo, alertan sobre la deshumanización y degradación de lo humano ciertas *animalizaciones* como la que nos plantea Sam Savage en *Firmin* (2007), título que se corresponde con el nombre del protagonista de la novela, una rata urbana devoradora de los textos de Joyce o Proust, una alimaña que se torna en cronista de un tiempo de extraños y déficit moral. Precedentes manifiestos de esta transmutación humana en animal los hallamos en *Los Caprichos* de Goya, focalizaciones abyectas de la deformidad, la fealdad física extrema como proyección de la corrupción y vicios interiores de la sociedad y el hombre, el cuerpo social e individual como sublimación de lo excéntrico y la degeneración.

3.2. Fantasmas de la estación perdida: recordando haber sido y soñando un será

Es fehaciente que la memoria exorciza los deslices del pasado, nos ayuda a aprender de nuestros propios errores y, en cierta medida, nos aleja de ese fantasma de la imprecisión y el descentramiento que nos constituye en el presente. Así lo

evidencia Carlos Ruíz Zafón al materializar lo etéreo en un constructo de cierta fisicidad, convirtiendo el viento en sombra. El autor dilucida los laberintos de la memoria y busca en los libros que guardan los secretos de nuestra vida, asociando líneas y párrafos, pasando sus yemas por la pátina del misterio y la ocultación de esas obras ya perdidas o en peligro de caer en el más profundo de los olvidos, esos manuscritos que constituyen las bibliotecas de nuestra existencia [36]. También es terapéutico el recuerdo -en especial el que formula la escritura- para Juan José Millás. En *El mundo* (2007), la reminiscencia sirve en bandeja el testamento de la identidad, leyéndose entre líneas el sentir de una última confesión, el canto del cisne del propio autor, mientras la realidad va desvelándose de nuevo, virginal, insólita, ante la contemplación omnisciente de quien ya logra discernir el verdadero significado de la existencia desde la atalaya de la vejez. A través de la desautomatización de la mirada, presentando cada detalle cotidiano, anecdótico, como una revelación sin par, haciéndose de nuevas ante las constantes del mundo, como si se nominase con los ojos absortos de un recién nacido, Millás valida su ser y actualiza su ayer para colmarse de plenitud, para habilitar su presente, una vez se siente abocado ya a ser sombra postrera.

Algo parecido encontramos en *El mar invisible* (2007), de Juan Cobos Wilkins y en *Hombre sin nombre* (2006), de Suso del Toro, dos obras en las que se entroniza la reminiscencia como modo de revitalización y licencia libertaria para sendos sujetos moribundos, contagiados de disolución y a punto de encarar el deceso. Son narraciones que se asemejan a un diario de confinamiento, como el que escribe Ricardo Pligia en *Prisión perpetua* (2007), asaltos a la conciencia en aras de la unificación imposible de la esencia y la identidad, un discurrir terapéutico que resulta deambular baldío.

El libro de Suso del Toro nos presenta al hombre bestia, el criminal sin escrúpulos, disoluto ya tras haber ejercido de demonio en la Tierra durante décadas de maldad sin contemplaciones, trasunto de nuestro instinto de perversión más primario. Deshecho humano afín es el asesino con piel de cordero en *American Psycho* (1991), de Bret Easton Ellis (con su adaptación en el año 2000 a cargo de Mary Harron), la consagración de una contemporaneidad de equívocos, mascaradas y fealdad tras la belleza idílica, la riqueza y el poder -la monstruosidad, encarnada en el antagonista Patrick Bateman, tras la imagen engañosa de la sofisticación-, el caníbal Hanibal Lecter en *El silencio de los corderos* (*Silence of the Lambs*, 1988), de Thomas Harris -confirmación, a su vez, de la máxima de Thomas Hobbes “homo homini lupus”-, o el esquizoide criminal de guerra Klaus en la inclasificable *Tras el cristal* (1985), de Agustí Villaronga [37].

En ambos casos, sin embargo, el hombre llagado hasta el alma por el vicio y la perversión logra hacerse acreedor de un ápice de conmiseración por parte del receptor, lo cual nos da idea de cuán cerca y presente se halla muchas veces nuestra doble ética de la oscuridad instalada en seres tales. Indentificación también con el antagonista y el semblante más agriamente acendrado de la maldad es la que se genera durante la lectura de *El castillo en el bosque* (2007), de Norman Mailer, o *El hundimiento* (2004), dirigida por Olivier Hirschbiegel, filme sobre las catacumbas del alma, el inframundo y el veneno demiúrgico, siendo ambas revisiones de la imagen del funesto e implacable Hitler con concesión a los detalles más humanos del ogro aniquilador.

Antes citado, *El mar invisible* es un diálogo testimonial entre dos presos, el Jara, condenado a muerte, y Lorenzo Alange, un luchador por la libertad que se consume entre las paredes del centro penitenciario. Ambos son sólo sombras de lo que fueron, sujetos abocados a la inercia de los acontecimientos, si bien recuperan por momentos la esencia del ayer a través de la palabra y la confesión. El Jara no obtiene el indulto finalmente y queda reducido a la imagen metafórica de un púgil amedrentado en una

esquina del “ring”, cercado por el presente, por las siluetas alargadas de sus verdugos, un sujeto diluido de nuestra contemporaneidad que abandera la náusea existencialista de Sartre, una sombra que vomita la nada, descorporeizada, fragmentada como la caracola que aparece finalmente en su celda, hecha añicos, invisible como el mar que tal amuleto pretendía revelarle al sufriente [38].

El enclaustramiento, la inmovilidad, la palabra como desveladora del ayer y modo de redención, además de la ceguera como metáfora de la desesperanza y metonimia de otros modos disfuncionales o heridas físicas y morales del ser, son las constantes de *La vida secreta de las palabras* (2005), dirigida por Isabel Coixet. A pesar de la pesadumbre y el pesimismo que irradian las obras de esta realizadora catalana, su voz parece susurrarnos ciertas tonalidades de esperanza, haciendo concesiones a la luz aquí y allá. Así, el amor y la empatía se erigen en formas de purga para el sujeto escindido y abocado a la oscuridad de la alienación. A esta realizadora catalana debemos también una obra anterior, *Mi vida sin mí* (2003), singular historia sobre la disolución en proceso que constituye nuestra vida, condenados todos a una muerte más o menos inminente, con la valiente y vitalista proyección utópica de la nada de nuestro ser en un mundo que, en definitiva, seguirá aquí, aun sin nuestra presencia. La odisea prospectiva de Coixet, a la vez estoica y hedonista apuesta por dar vida al fantasma de la ausencia más allá de la muerte, materializada tal pervivencia en la voz de Ann, la protagonista, que vivirá en las cintas grabadas como regalo para que su hija las escuche en cada cumpleaños a lo largo de su vida, paralela al estado de muerte y ausencia de aquella.

Si el Jara y ese libertario Lorenzo de *El mar invisible* representan la estela moribunda de un ayer, sujetos que ya no lo son, fantasmas símiles de sí mismos encontramos en ese tenebroso trayecto a la infancia que supone *Los abandonados* (2006), de Nacho Cerdá. Marie, la protagonista del filme, viaja a Rusia, a la granja en la que vivieron sus padres, y se sumerge en el pasado con la intención de encontrar las respuestas a ciertas dudas existenciales sobre su origen. Lo único que consigue, sin embargo, es hallar a su hermano y desdoblarse con él en la escalofriante esencia de constructos espectrales a imagen y semejanza de ellos, si bien con ojos vacuos, miembros en descomposición y atavíos desaliñados que no son sino el reflejo de su propia existencia en deambular y vacío interior.

Y es que no es menos verdad que en ocasiones, implementadas sus fugas retrospectivas al límite, la memoria ancla al ser humano a un perpetuo error nostálgico en busca de sus orígenes, con la promesa de colmar sus vacíos y centros de incertidumbre. La desorientación provocada por la mirada atrás es aún más nociva en una contemporaneidad que contempla la construcción relativa, improvisada de la esencia personal, la delimitación de nuestras pertinencias a partir de nuestra actuación en cada momento, nuestra dialéctica con el entorno y la realidad a cada instante, como la reelaboración orgánica del sentido y el ser que lleva acabo José M. Benítez Ariza en *Casa en construcción* (2007). En *Memento* (2000), Christopher Nolan supo representar con precisión el vértigo que supone para el ser humano tratar de individuarse y actualizarse con cada sístole y diástole, sin posibilidad de recurrir a heredad alguna del ayer, sin poder conformar su identidad a partir de la estela de lo que el sujeto ha sido o la interacción con lo que hasta ese momento ha constituido su esencia. Negado el empirismo histórico y entronizado el relativismo en toda definición, el pasado deja de tener trascendencia y se impone la fragua del instante presente -el acontecer más inmediato [39]-, sin tener en cuenta tampoco el futuro. Es así como Leonard, el actante protagónico del filme de Nolan, olvida al instante lo que acaba de ocurrir y esta singular amnesia lo lleva a registrar imágenes inconexas que tanto él como el espectador deben ensamblar para conformar el rompecabezas que supone la historia. Mediante su temática de la insustancialidad y la dispersión de la linealidad narrativa, *Memento* ejemplifica a la perfección la disolución del logos, la negación del presente y la lógica temporal, un modo de existencia que entronca con

lo fantasmático. Esta película es la ilustración evidente del *découpage* más libérrimo y esquizoide, una organización de arbitrio caótico de los segmentos narrativos, un cortar y pegar que subvierte toda lógica o esquema apriorístico [40].

En puridad, somos desconocidos para nosotros mismos, no sólo por lo elusivo de la inmanencia sino, sobre todo, por la continua evolución de nuestro ser. Somos como ese universo cambiante y críptico, un infinito que aún hemos de explorar en su mayor parte, ese receptáculo de la inefabilidad o *terra incognita*, ese constructo de partículas que nos presenta John Gribbin en *Biografía del universo* (2007) [41].

Al recuerdo se nos vienen otras amnesias del ser, particularmente expresivas, en obras como *Cien años de soledad* (1967), de García Márquez, con esa enfermedad del olvido que acucia a los inquilinos de la Casa Buendía, o la que sufre en soledad y enclaustrado en el habitáculo del inmenso vacío ese anciano protagonista de *Viajes al Scriptorium* (2007), de Paul Auster. En ambos casos, la nada constituye y lastra al individuo, pervierte su libertad y lo encierra en una obsesiva autorreferencialidad vana de la que, autómatas sin respuesta a sus interrogantes, no puede escapar a la postre. Nos hallamos ante el sujeto disociado y divergente, subyugado a estados de neurosis y difuminación, un ente que queda sumido en el vacío tras la inversión de la lógica heredada -cítense las originales disfunciones súbitas del mundo en obras de José Saramago, representadas sobre todo por esa ceguera metafórica, o las pesadillas acerca de la monstruosa cotidianidad propias de Stephen King-. El olvido ilustra la banalización del pasado y la anulación posmoderna de los patrones definidos, la carnavalización y parodia de lo que otrora fuese aspecto instituido (como así ilustra el cine de Quentin Tarantino), el trastorno de la personalidad, la dualidad, bipolaridad o multiplicidad de identidades -el ser humano como “collage” o “pastiche” generado a partir de la intertextualidad o la heteroglosia [42]- y la máscara, concepto angular en *Infiltrados* (*The Departed*, 2006), de Martin Scorsese.

Otro de los sujetos privados de la razón y abocados a una actualización urgente de su identidad con cada segundo de existencia que pasa es el insomne y cadavérico Trevor Reiznik, protagonista de la sórdida *El maquinista* (2004), de Brad Anderson. Reiznik representa el declive físico y psíquico del sujeto contemporáneo, la evanescencia y volatilidad del cuerpo, la inanición espiritual, la lucha interior, la insania y las proyecciones de la otredad [43], algunas de las cuales podrían interpretarse como manifestaciones del mismísimo diablo, por lo que la película de Anderson es deudora de *El corazón del ángel* (1987), la relectura del mito de Fausto filmada por Alan Parker. En el plano literario, no le va a la zaga en cuanto a delirios, demudas escalofriantes e inconsistencia de sí mismo la protagonista de *El susurro de la mujer sirena* (2007), una mordaz tragicomedia escrita por el peruano Alonso Cueto. Verónica, actante epicéntrico en la narración, trata de escapar de una súbita irrupción de su pasado, una mujer obsesa que la sigue a todas partes, y representa, como caricatura de sí misma, todo aquello de lo que pretende alienarse o se afana en reprimir. Todas estas divagaciones de volatilidad e identidad moviediza manifiestan un intento desesperado por redefinirse, como el que pretenden los protagonistas de *La hora fría* (Elio Quiroga, 2007), un salto más allá de la nada, lejos de las ruinas del aislamiento que lleva a la consunción, a la anulación del ser. Somos, como sugiere Enrique Vila-Matas en *Exploradores del abismo* (2007), apátridas de existencia, acuciados por el colapso del ser, protagonistas de una vida cuya esencia se solapa con la bruma y ese estado de ausencia que es la muerte, una realidad que se confunde con la fabulación literaria en la que los equilibristas cifrados se debaten sobre la sima de la nada, avanzando hacia el vacío.

Fantasmas hallamos también en la despersonalización multiplicada que conjura José Antonio Muñoz Rojas en *Las sombras* (2007), una saturación de enunciaciones fatales ante los espejos de la nada -“Otra sombra”, “Última sombra” y “Nunca sombra” son poemas que constituyen la línea de patetismo y cruda disolución de la

existencia, según el poeta-, reflejo de la textualidad ausente y la vacuidad de un hombre cuyos sentimientos son síntomas de la locura y latidos enjaulados. La diáspora humana, la erradicación de la esencia y el cese de lo individual deviene ocaso. El sujeto posmoderno es, a todas luces, un muerto en vida, como el difunto que, personalizando el punto de vista y ejerciendo de gurú novelesco, narra desde su solaz mortuorio las páginas de *Llamando a las puertas del cielo* (2007), de Antonio Ansón.

3.3. No es país para niños: semas espectrales de la involución

Fantasmáticas son también las delineaciones del niño que nunca llega a ser hombre o, lógico en un mundo en el que los cuentos de hadas son reescritos como relatos de la perversidad por Angela Carter, ni siquiera abanderado de la infancia. Nos referimos a esas plasmaciones dolientes de la involución a través del esbozo de un mundo en ruinas, un espacio sin lugar visto a través de los ojos del niño torturado, privado de su inocencia, en representación de un futuro, un crecimiento y desarrollo que nosotros mismos, con nuestras acciones, nos negamos [44]. Así se expresa en obras en las que la ceniza está presente por doquier: en cine, el díptico neblinoso y surrealista de Marc Caró y Jean-Pierre Jeunet, *La ciudad de los niños perdidos*, con ese peculiar “boogeyman” llamado Krank, al acecho de niños, ávido de privarlos de sus sueños y su capacidad fantaseadora, además del referente insoslayable y en alza del cine de terror español, Jaume Balagueró, con sus malsanos cortometrajes versados en ogros y demás modos de oscuridad que devoran a los pequeños, juntamente con sus películas -las ya citadas *Los sin nombre*, *Darkness* o *Frágiles*-, febriles testamentos y rituales del infanticidio. En literatura, destacamos a Frank McCourt y el desabrido universo de infancia que glosa en *Las cenizas de Ángela* (*Angela's Ashes*, 1996); con cierta afinidad, la reverberación cadavérica, descrita en poética suspendida deudora de los retratos de Ofelia, que invoca a esa niña muerta en un hospital cualquiera de nuestro presente y es recordada traumáticamente por su madre en *La llorona* (2008), de Marcela Serrano. Nos hacemos eco, igualmente, de John Boyle y su exitosa *El niño con el pijama a rayas* (2007) [45], un díptico conmovedor que refleja los destinos antitéticos del hijo de un comandante nazi, Bruno, y un judío, Shmuel, en el infierno de Auschwitz, dos vidas que reflejan el desencuentro del hombre consigo mismo, pero, a la vez, abren una puerta a la esperanza mediante la comunión emocional entre dos niños aparentemente dispares, si bien almas gemelas en puridad [46].

Es espectro también el constructo de miradas a una infancia que no regresa, según lo concibe Víctor Erice en *El espíritu de la colmena* (1973). El realizador vizcaíno representa en Ana e Isabel, las dos niñas protagonistas y focalizadoras narrativas en su cinta, esa proclividad a la ensoñación, esa predisposición a la emoción tras el contacto con lo insólito, el descubrimiento de cualquier lance o estampa de realidad, ya sea ante la ficción metafílmica -la singular complicidad del monstruo de Frankenstein con su víctima prospectiva, la proyección empática de las pequeñas en la pantalla del cine de pueblo-, bien ante cualquier detalle cotidiano, la vasta extensión de los campos y el diálogo con el silencio o la estela del eco en el interior de un pozo. Erice resucita en nosotros, anulados por la automatización y la costumbre, entidades de la inercia perdida, ese fantasma de la edad temprana, la sed de conocimiento, el delectante perfilado de la personalidad y la mirada despierta del sujeto. Entre arrebatos de revitalización, estos fantasmas de Erice, retrospectión de lo que fuimos, se pierden en epifanías contemplativas o se apostan en una encrucijada de los tiempos, como en la ínclita imagen en la que ambas niñas permanecen en la vía del tren, interpellando con su mirada a la cámara. Proyectadas sobre un cuadro de simetría denotada, entre dos infinitos -a sus espaldas, el punto de fuga y, frente a ellas, el más allá del campo-, Isabel se postra en posición fetal y escucha las letanías de lo que ha de venir a través de la reverberación de los raíles, mientras que Ana intima con el receptor, situándose de pie y clavando sus ojos en el contraplano de la

dimensión espectral. Ambas, testigos de la vida durante la génesis del viaje de iniciación, están a punto de subirse al tren definitivo, aún ausente en la vía. Portan sus pequeñas maletas, su equipaje, en lo que aún no es sino un simple juego de niños. Sabemos que esas niñas no abandonarán jamás su estación en mitad de la nada, su magma espiritual de infancia quedará para siempre ligado a esas viñetas del entonces, vagando como los fantasmas de lo irrecuperable, la inocencia perdida sin remedio.

3.4. Ectoplasmas clásicos: el fantasma del fantasma

En el polo terminal del proceso degenerativo y de disolución de la materia, ese deterioro físico y “vía crucis” que engendra el ser decrepito o “no productivo” [47], sin lugar en el presente, según lo ilustra por Philip Roth en *Elegía* (2006), se instaura el fantasma, uno de los conceptos que con mayor exactitud refrendan el desencanto del sujeto contemporáneo. El fantasma es como la imagen volátil, inmediata, pero fugaz, pasajera, huidiza, encadenada a su desaparición, sobre la que teoriza Pascal Blanchet en *La fuga* (2007); es la contingencia “in ultima res” del silencio, la nada, la esencia que deja de ser al afrontar el exilio de sí mismo, aun remaneciendo sus ecos espectrales en el ámbar de la memoria, como nos expresa Jordi Soler en *La última hora del último día* (2007). Es, asimismo, la espectralidad evanescente -tómese como ejemplo el alma errática, a modo de halo fluorescente, de la niña victimizada en *El misterio de la dama blanca* (*Lady in White*, Frank LaLoggia, 1988)- o la aparición más fehacientemente corpórea, como ese plañidero Santi, el espectro antihéroe de Guillermo del Toro en *El espinazo del diablo* (2001), un tratado sobre la divagación y la memoria traumática del pasado en el que los fantasmas, tanto el infante que vaga por el interior del orfanato, los hombres sin patria, enzarzados en una lucha de odio y cegados por la concupiscencia o la desesperación, además del icono de la bomba que no explotó al caer, representan la pérdida absoluta [48].

El fantasma se manifiesta como abstracción de un trauma en los discursos manieristas del mallorquín Agustí Villaronga, algunas de cuyas películas están tiznadas de un fetichismo marcado por los aparatos tecnológicos, quizás rayano en esa tecnofobia que hemos venido a reseñar como característica de la nueva oleada de terror asiático. Así, en *99.9* (1997), las ondas disfuncionales, los espacios en blanco, las señales y canales muertos de televisión sirven como ámbito de revelación para espectros de estática, rostros incompletos, granulados y voces a medio camino entre este mundo y el más allá, esas representaciones afines a un cuerpo que, según Schopenhauer (1998: 22), son proyecciones ilusorias y telúricas no denotadoras necesariamente de su presencia real.

Fantasmas igualmente son los seres sin esencia en *Arrebato* (Iván Zulueta, 1979), impenitentes que se nutren de la lágrima, anidan en los claroscuros, aquejados por un estado de alucinación y alienación constante, agredidos por la mirada voyeurística del espectador. Los actantes de Zulueta son entidades corpóreas sin plasticidad, sin peso, abismadas, más allá de su mundo extraño y desfigurado, a la indeterminación y a la insustancialidad, contagiadas por los ejercicios de ficción en la pantalla dentro de la pantalla. Cada expresión e instante vital anuncia un parpadeo de disolución, cada voz lleva implícita la agonía de su eco, cada plano filmado en vida es el umbral de paso de lo real a la dimensión de lo ficticio, tras el arrebato hipnótico de la abstracción, el trance o la pausa obsesivos. Asolados por pesadillas expresionistas y una coreografía surrealista de fotogramas a modo de derivas del subconsciente, los fantasmas de Zulueta sienten la llamada del abismo y son deglutidos finalmente por la lente. El director concibe en esta producción de culto un metraje de consunción en el que la cámara actúa como ente vampírico, apropiándose de todo, amenazando con absorber también al espectador.

Los fantasmas suelen ser la rémora más displicente y torturadora de nuestra conciencia, la proyección del sentimiento de culpa, víctimas del ser humano impelido

a hacer el mal, obedeciendo ese impulso de la perversidad al que aludía Edgar Allan Poe. Generalmente, el fantasma vindicativo que no descansa hasta saldar cuentas con su victimario es una mujer -siguiendo toda una tradición de feminidades decimonónicas violentadas por el sistema patriarcal y validadas, asertivas, tras retornar desde el más allá- o, pretendidamente dramática y escalofriante, la figura espectral de la infancia. Además de las ya referidas en nuestra explicación del hogar como espacio dessemantizado, normalmente casas encantadas en las que se manifiesta un espectro familiar de este tipo, nos hacemos eco de otros ejemplos en obras de renombre: *Ghost Story*, de Peter Straub (1979), una narración fundacional sobre el fantasma de una mujer asesinada (Eva de nombre, como la feminidad primigenia) que, después de cincuenta años, regresa del lado de los muertos para hacer justicia [49], y, también entroncada con dicha temática, si bien con un espectro acomodado en su rol plañidero de denuncia de lo que fue su tortura y muerte, reseñamos el rol de Samantha Kozac en *El último escalón* (*Stir of Echoes*, David Koepp, 1999), cuya adaptación fílmica no desmerece en absoluto al original literario.

Por lo que se refiere a la infancia victimizada, destacamos el espíritu de Joseph Carmichael en *Al final de la escalera* (*The Changeling*, 1979), dirigida por Peter Medak, vindicador espectral del desván que apenas si abandona nuestros ámbitos una vez concluida la película [50], *Naomi's Room* (1993), novela de Jonathan Ayliffe que nos presenta a una aparecida de nombre homónimo al título, además del elenco espectral que juega con Belén Rueda en *El orfanato* (Juan Antonio Bayona, 2007) y los fantasmas que se aparecen a Cole Sear, el niño visionario de *El sexto sentido* (*The Sixth Sense*, M. Night Shyamalan, 1999).

Representaciones y denotaciones cimeras del fantasma, discursos de la incorporeidad, son las que se dan en *El ente* (*The Entity*, Sydney J. Furie, 1982), más que seguramente como proyección de los instintos sexuales reprimidos de la protagonista soltera, Barbar Hershey, y, de forma drásticamente etérea en el *El proyecto de la bruja de Blair* (*The Blair Witch Project*, Daniel Myrick y Eduardo Sánchez, 1999). En esta producción, un falso documental de presupuesto irrisorio que obtuvo un éxito insólito, la cámara pretende filmar alguna evidencia de la corporeidad del antagonista si bien sólo se documentan unos extraños símbolos, a modo de amuleto macabro, hechos con ramas y pendidas de la arboleda, por lo que podría concluirse que la contrafigura es eminentemente incorpórea, elusiva y no clausurada por la lente o nuestra mirada. De igual modo, la ausencia de imagen física cualquiera del antagonista [51] nos hace plantearnos si el acecho del presunto victimario no es sino una proyección de las demudas de los protagonistas, sometidos al insoportable rigor de una situación límite, a la desorientación absoluta en el corazón de lo indefinible, el bosque sin camino, ese alma de lo primitivo en la que habrán de enfrentarse a sus temores más recónditos.

3.5. Espectros de la reconstrucción: atrápame a ese fantasma...

El fantasma puede, con todo, y como deconstrucción de su connotación negativa, ser también evocación de un estado de trascendencia más allá de la materia, la cárcel del cuerpo y las perversiones o índices de erosión mundanos, la consumación de la ataraxia y el orden interior más absolutos, una configuración del ser más allá de los límites de lo conocido, una redención que consideran en el marco de la literatura autores como Susana Tamaro. En *Donde el corazón te lleve* (1994), la escritora italiana ahonda en los silencios de nuestro ser, traza una epístola vitalista en la que los sentimientos y el alma se constituyen vitalicios, verdades sin mácula como la rosa de esa nieta que Olga, la anciana protagonista, cuida en su jardín, reemplazando el acontecer puntual y pasajero de nuestras contingencias y nuestros modos físicos más superficiales por la validez eterna de lo espiritual.

Eugenio Trías convoca un discurso optimista similar, seducido cual Ulises por las corales de lo metafísico. El autor catalán invoca en *El canto de las sirenas* (2007) una cura megalómana para el hombre, una transfiguración en música a partir de nuestra meditación sobre tal arte divino y la convivencia con el genio de Mozart, Strauss Hayden o Bach, impostación emocional que nos llevaría a elevarnos hasta dimensiones allende la inmediatez plástica y caduca de nuestro entorno físico.

También el poeta Jesús Jiménez Domínguez concibe un renacer tras el abandono, tras el fogonazo de la desesperación o la oscuridad en la lente vital, y apuesta por una trascendencia insólita en el plano de la verdad y la redención, en el seno de las palabras que reverberan para siempre. Fundacionales son sus derivas de incertidumbre, sus apologías del “adiós” y demás delirios posmodernos, si bien su *Fundido en negro* (2007) trasciende la lectura interrumpida de las esencias, el reflejo cortado de la cara sobre el espejo y valida la esperanza, reinventa el presente, deglutendo y desmitificando el pasado, invirtiendo la dialéctica y transitividad de la victimización en nuestros días; así, su poesía es el verbo que nos nombra y sus versos, su voz, se asemejan a la pena que desiste de ser incisiva, tal y como representa su conjura de imágenes desfamiliarizadas, como la del cuchillo que se deja herir por la dulce fruta. Existen, pues, autores que hacen de la trascendencia primigenia, la liberación del espíritu con respecto a la materia, la configuración del fantasma o lo abstracto, un modo de redención esperanzadora que supone obviar el reflejo de consunción en los espejos del otro para habitar la hialinidad, esos *Espacios translúcidos* (2007) sobre los que ha escrito Clara Janés. Así, a través de la dispersión y el alejamiento del logos material [52], traspasando fronteras y solapando las diversas capas que nos constituyen, recobramos la identidad, nos alineamos con la mística y la libertad, al tiempo que delimitamos nuestra presencia vitalicia. La transparencia, al fin y al cabo, nos aboca al monólogo interior del sujeto poético, nos brinda la comunión con algo que está más allá de la palabra, una profundidad descarnada sustanciada de diversos niveles de conciencia, una relectura vitalista del ser que se nos revela especialmente significativa en *La errancia* (2007), de Jorie Graham.

Y no menos reseñables en cuanto a purga y reconstitución de la esencia, relectura unificadora del sujeto, nos parecen ciertas epifanías iniciáticas de Kim Ki Duk -destáquese la cíclica y capicúa fábula existencial *Primavera, verano, otoño, invierno...y primavera (Bom yeoreum gaeul gyeoul geurigo bom)*, 2003-, obras que nos transportan al mundo de la contemplación, de la conciliación entre opuestos, nos liberan del peso de lo material, de la concupiscencia deshumanizadora y ensalzan el poder supremo de lo espiritual, un regreso al paraíso que hay en todos nosotros.

Aunque resulte meta y logro inalcanzables, más allá incluso de la utopía, perdidos en el más sórdido de los abismos de disolución, sólo nos queda elevarnos desde la ceniza, recelar de la existencia fantasmática y adoptar la tonalidad de lo marcadamente individual. Consagrados autores dentro de la corriente de la literatura de autoayuda, entre lo terapéutico y la vana predicación, deshojan la margarita para replantar el jardín de la esperanza, mil vueltas de tuercas al humanismo e idealismo mediante. Se suman a esta nómina del arte como camino de perfección Paulo Coelho (*La bruja de Portobello*, 2007), Jorge Bucay (*20 pasos hacia delante*, 2007), Deepak Chopra (*Energía sin límites*, 2006), Francis Amalfi (*La alegría interior*, 2004), Alex Rovira (*La brújula interior*, 2003), Elisabeth Kübler-Ross (*La muerte: una amanecer*, 2001) o Wayne Dyer (*Inspiración: encuentra tu verdadera esencia*, 2007). Ellos buscan la luz, potencian la reflexión, la espiritualidad, la autoestima, la autodependencia y el encuentro con nosotros mismos. Se trata, en definitiva, de emular el color diferencial de esa niña que, en *La lista de Schindler (Schindler's List)*, 1993, de Spielberg, emerge de entre los cuerpos moribundos, se desmarca de los trazos de la fosa común -el cuerpo de la colectividad anónima, el alma de claroscuros,

herrumbre, invalidez e indefensión, del mundo- y flota en una dimensión diferente, por encima del Bien y el Mal, la vida y la muerte.

4. Sobre lo imperecedero, a la postre: Conclusión

Herederos somos de esos naufragios, exilios y desencuentros humanos con la providencia y el destino que fabulase Daniel Defoe en sus obras; también de las sátiras crueles y delirantes de Jonathan Swift, de sus desproporciones y su inquina cerval por lo humano, de los pactos fáusticos de Marlowe, de la locura y el retorno de lo ominoso en Shakespeare, de la vesania pendular y la perversidad engalanada de Poe, de los “cuerpos-rompecabeza” en arte de Frankenstein y Shelley, de la otredad de Maupassant, de las metamorfosis kafkianas, de las epifanías enajenadoras y los muertos níveos de Joyce, de su “collage” de voces perdidas en la avasalladora realidad urbana, afín a la polifonía caótica de una tierra condenada, baldía y estéril descrita por T.S. Eliot. Somos, además, hijos de la histeria introspectiva de Virginia Wolf, del terror cósmico de Lovecraft, de la fuga limítrofe y el horror entronizado por Joseph Conrad; somos el esperpento y los monstruos circenses de Valle-Inclán, la deshumanización de Dickens, la esquizofrenia y la mente disfuncional plasmadas en páginas de Tolstoi; somos, asimismo, el desencanto y la nada en manos del totalitarismo y la despersonalización, abocados al futuro incierto y la disolución absoluta que nos revela la distopía literaria de George Orwell.

Nuestros encuadres son deudores de la acronía y las pesadillas de Georges Méliès; somos presencias de lo imposible, aquello que pretende trascender atenuándose perezoso. Somos el punto en extinción, la delineación de una carencia, de lo minimizado en marcos escénicos de la gelidez y la deshumanización de Fritz Lang. Somos la imperfección y distorsión a través de una lente esquizoide en clave expresionista, la esencia y corporeidad diluida, fundida en negro, entre claroscuros y violentaciones de lo dionisíaco en las producciones de la Universal. Somos la constatación de lo periférico, de la multiplicación obsesiva de la victimización y agresión en pantalla proclamada por Hitchcock; somos la suspensión y la abulia del neorrealismo, la anarquía y los planos tremulantes de Lars Von Traer, la globalización y desterritorialidad de Ang Lee.

Hemos de leer nuestra contemporaneidad como caleidoscopio de lo errático, como la realidad vaciada y desintegrada descrita a través del prisma de la irracionalidad y la ausencia de Dios, la orfandad y negación de lo trascendental en ideas de Nietzsche, abanderados de la razón exiliada o dormida, esa que genera, ya lo esbozó Goya, los monstruos más temibles. Somos el cruce manifiesto en diversos modos de intertextualidad, la confluencia inasible de diversos seres, diferentes ecos, producto de lo que se ha construido o reconstruido, el rizoma de lo laberíntico al que se refieren Gilles Deleuze y Félix Guattari, esa idea suspendida, sin límites, sin principio ni fin, desbordada en sí misma, “un sistema acendrado, no jerárquico (...), sin memoria organizadora o autómata central, definido únicamente por una circulación de estados” (1997: 41-42), ese “continuum” de la irrepresentabilidad y la ausencia que solamente podría ser sugerido por índices visuales como la dispersión de la ceniza o la quimera del fantasma.

El sujeto impreciso vive y lega huellas de la evanescencia y la náusea en la literatura y el cine de nuestros días -la propia interdiscursividad entre ambos modos discursivos sugiere el mestizaje de esencias-, aquella como estela de palabra, voz inscrita, éste, como conjura sobre el punto de fuga hipnótico de la sala oscura, la espectralidad o huella simulacral -reactivación de lo siniestro a través de una suerte

de “séance”- proclive a ser psicoanalizada según sostienen Derrida y Stiegler en *Ecografías de la televisión* [53].

La ceniza en la literatura y el cine es el eco desencantado de esencias inestables, inconsistencias, que se volatilizan o permanecen en un estado permanente de vacilación y fluctuación. El fantasma, por su parte, es correlato de esta esencia sin referente, oscilante, conceptualización de lo fronterizo, lo impreciso, lo errático del ayer, la trashumancia existencial, y la noción de discontinuidad física. Es fiel reflejo de la estructura ausente, la conciencia diluida, la radiografía de los espacios sin límite, la aporía, la prostitución y democratización obscena de la imagen individual en la sociedad del espectáculo, la globalización, la hibridez, el descentramiento, la involución y la ruptura categórica de la ligazón entre significantes y significados.

Somos, al fin y al cabo, ceniza y fantasma de lo que fuimos, de quienes cohabitamos nuestros espacios y nos hicieron posibles en los estados sincrónicos de nuestra existencia. El “punctum” de nuestra esencia perdida o encriptada se materializa precisamente a partir de la remembranza de esas sombras que ya no están, como los espectros que nos recorren y nos acompañan en los hogares del tránsito, las sombras insomnes que representa Isabel Allende en sus autobiografías noveladas. En *Lugares* (2007), Marie Luise Kaschnitz glosa lo disperso de nuestra esencia y nos proyecta como ensoñación melancólica, inventario de la existencia como viaje constante, manifiesto en una serie de semantizaciones emocionales que dejamos en aquellos espacios en los que hemos habitado o simplemente hemos visitado, ámbitos que, además, revelan la fugacidad de la vida y, vacíos tras nuestro paso, muestran la ausencia de nosotros mismos.

La nuestra es una realidad voluble, poliédrica, difuminada y proyectada en múltiples dimensiones, plural y fluida, dinámica, en progreso hilada, a través de vasos comunicantes que traspasan diversos estados de la heterogeneidad y relatividad del logos, como la de nuestra propia esencia. La identidad ya no nos pertenece. Lejos de ser la lógica generativa descrita a partir de los palimpsestos del ADN, se ha convertido en campo de indagación y apropiación de los modos corporativos, metafóricamente representados por medio de esas habilidades telepáticas y de precognición a las que Philip K. Dick otorga protagonismo en sus obras. Vivos nos creemos, si bien somos trazos ausentes y casuales, sin rostro, sin identidad, presas del silencio o la más absoluta confusión de voces y espacios perdidos de las metrópolis, como las emersiones de orfandad identitaria y los garabatos del artista “voyeur” que protagoniza *En la ciudad de Sylvia* (José Luis Guerín, 2007), como el espectro de *El arte de morir* (Álvaro Fernández Armero, 2000), una locuacidad condenada, hostil, una evanescencia que, después de muerta, tiene una prórroga presencial hasta que, finalmente, todas sus pertinencias y ligazones, toda su supuesta individualidad se pierde para siempre en el vórtice de inmaterialidad y el abismo, en el envés que es la realidad, el presente.

Con todo, esa ceniza, esos fantasmas, son temporalmente visibles y aprehensibles, documentados e invocados por medio de la *póiesis*, la arquitectura léxica de una obra literaria o las delineaciones de planos y contraplanos del filme. Y es que la literatura y el arte fílmico son modos que sustancian la evanescencia de nuestros tiempos, pero, a la vez, conceden, mediante su “puesta en escena”, su narratividad tangible, la perdurabilidad a sus constituyentes textuales. Delegaciones de lo ficticio, el cine y la creación literaria se instauran en nuestra realidad de la desaparición y la divergencia como enmarques de imaginería y palabra vitalicias, trasuntos del escapismo en los que podríamos configurar la reconstrucción del ser y la delineación más consumada de imposibles como la felicidad o la serenidad. A nadie escapa cuán revelador resulta en este sentido el filme *Expiación* (*Atonement*, 2007), de Joe Wright, confirmación del poder performativo y suplantador del arte. El realizador británico nos ofrece una deliciosa, a la vez que agónica, visión sobre la pasión sin límites, en un mundo de

intereses creados y hostilidades varias. Sobre la realidad y el destino indefectiblemente agrio de los protagonistas (Cecilia Tallis y Robbie Turner), imposta el director el poder sanador y revitalizador de la ficción en pluma de Briony Tallis, ese ángel caído que busca el perdón y la expiación tras su desliz de perversidad innombrable. Se ejemplifica en la película una redención posible a través de la existencia a la carta, la posibilidad de inventar la realidad que otorga el marco de la ficción. Así, en la obra de Wright, la creación literaria se convierte en estrategia que habilita el cambio del rumbo de los acontecimientos y garantiza un desenlace catártico para víctimas y victimaria. El arte dentro del arte, el fraseo literario dentro del discurso fílmico, nos libera -aun mediante la mentira piadosa- de la amarga realidad, de la muerte y la ceniza. Así, gracias a tal mediación imaginaria, el espectador huye hasta la clausura del fundido en negro final a un paraíso frente al mar, más allá de ese otro océano de lodo, fantasmas y locura que se esboza en las playas de Dunkerque [54].

Siendo ambos, literatura y cine, discursos del intersticio -entre la nada del antes de nacer y la nada tras la disolución-, modos retinianos que emulan la espectralidad del sujeto contemporáneo, convirtiéndose en sí mismos aparentemente en obras de la disolución y la invisibilidad, subrayan epitafios de presencia con sus títulos y sus imágenes primarias. El séptimo arte y la gran aventura literaria dejan rondar sus grabados por esa otra gran casa encantada que es nuestra mente, sin que tales dípticos devengan muerte pues, nacidos y esculpidos cual nódulos creativos, aun siendo los hologramas fluctuantes de nuestra realidad y nuestro ser delegados en espacios del artificio, el simulacro y la ficción son iconos del arte y, por ende, un canto épico a la eternidad.

Notas:

- [1] Aun a riesgo de incidir en nociones consabidas, nos hacemos eco de la definición que Frederic Jameson postula para la edad posmoderna, un período, según él, de “milenarismo invertido en el que las premoniciones de futuro, catastróficas o redentoras, se han sustituido por la sensación del final de esto o aquello” (2001: 23)
- [2] Esta fisicidad prima lleva a la delineación de una colectividad corpórea impersonal, sin elementos marcadamente diferenciales de la esencia que puedan desmarcar al individuo. El resultado, una multiplicación de la réplica, un catálogo o cadena uniformada, en serie.
- [3] Clint Eastwood conjura los males de la disolución posmoderna en su díptico sobre la batalla de Iwo Jima, la más cruenta de la Segunda Guerra Mundial. *Banderas de nuestros padres* (*Flags Of Our Fathers*, 2006) y *Cartas desde Iwo Jima* (*Letters from Iwo Jima*, 2006) constituyen el plano y contraplano de un mismo hecho, la referida contienda en el Pacífico, como demostración de cuán falaz es la pretensión de instaurar una verdad única, cuán relativa es la esencia de la realidad y cuán diferente es ésta según el punto de vista desde el que se la considere (en este caso el de los dos bandos enfrentados: los americanos, vencedores en la batalla en cuestión, y los japoneses, sacrificados defensores del reducto geográfico clave para la continuidad idiosincrásica de su pueblo). En *Banderas de nuestros padres*, con la niebla y la detonación como estribillos visuales y acústicos constantes, Eastwood desmitifica uno de los símbolos más egregios de la sociedad norteamericana -aquella fotografía que representaba el sentido patriótico y vencedor de todo un país, la bandera como idea instaurada en landa extranjera conquistada y

los héroes norteamericanos como individuos entronizados en Iwo Jima- y le da la vuelta al concepto de victoria para presentar una patria asfixiada por las penurias económicas, familias destrozadas, ávida de héroes, aunque sean las mascaradas y los simulacros de los difuntos inmortalizados en dicha instantánea, unos impostores epítome del antihéroe, el sujeto sin identidad. En *Cartas desde Iwo Jima*, el hombre se torna en mente manipulada por las ideas y la alienación propia de quienes llevan al individuo a un conflicto bélico sin razón; su corporeidad es como la propia anatomía herida y bombardeada de la isla de Iwo Jima, de modo que, obligado a autoinmolarse por los códigos nefastos del honor y esa otra identidad relativa que es la patria, su fisicidad de guerrero casual, improvisado, deja paso a la horrible imagen del destrozado y la vacuidad, el cuerpo que muestra las vísceras una vez la granada de la impersonalidad ha detonado en su abdomen.

Eastwood carnavaliza el concepto de héroe, primero presentándonos a los sucedáneos elegidos de *Banderas de nuestros padres*, después en la imagen de los japoneses recién iniciados en el infierno de la guerra, padres de familia o hijos arrebatados a sus progenitores que han de luchar, sin estar preparados para ello, ni comulgar con las ideas a las que sirven. En afirmación señera y plausible que caracteriza a la contemplativa *Cartas desde Iwo Jima*, Eastwood proclama que los héroes no son necesarios ni prácticos en un conflicto bélico, ya que lo lógico e inteligente en una guerra es huir, desertar, no exponerse, no dar la vida por el país sino por la familia, la única verdad que llevan los contendientes en su interior y expresan en las cartas, motivo central, aparentemente desplazado a un segundo término, en el filme.

[4] La reescritura o el desvelo de la memoria histórica, la retrospectiva novelada de constantes y consecuencias de la Guerra Civil Española, ha sido tema angular de una serie ingente de obras en el panorama editorial español, algunas de ellas no más allá de meros y desafortunados discursos panfletarios. Esta suerte de narraciones nos hacen debatirnos entre la angustia, la congoja y el afán hermenéutico, el deseo de comprender a partir de lo acaecido. En *El corazón helado* (2007), Almudena Grandes parte del llanto y la gelidez de lo inánime, el desgarró, la herida, el vacío y la derrota que supone para todos el haberse enrolado en contienda tal, si bien camina hacia la posible victoria que supondría erradicar los conflictos bélicos de entre las contingencias de nuestro futuro.

[5] Tanto Ridley Scott como su hermano -Tony- suelen mostrar en sus películas un mundo condenado a la consunción, escenarios fatalistas en los que la corrupción y la deshumanización anulan cualquier lectura mínimamente utópica de la realidad. Así, sus ámbitos y constantes argumentales nos parecen cercanos a las crónicas desesperanzadas sobre la tierra baldía y el mundo como infierno propias de Martin Scorsese.

[6] La sed de poder ha sido, es y será una de las más notables y endémicas urgencias del hombre, cegado por el anhelo de placer y la consecución de logros, un sujeto reducido a la dinámica hedonista y su aspiración a experiencias límite. Anclado a tal necesidad, el ser humano vive subyugado patológicamente al deseo físico y espiritual, nunca saciado, enfermo por el exceso, la obsesión, la ausencia de logros o la desviación de estos anhelos, según subraya José Antonio Marina en *Las arquitecturas del deseo* (2007).

Bernard-Henri Lévy recoge implícitamente esta misma idea en sus ensayos mordaces y lúcidos, presentándonos una humanidad esclavizada por la gula persistente, los deseos y la concupiscencia alienadora. Así, en *American Vertigo* (2007), el autor critica los modos en caída libre de una sociedad

americana sumergida en el abismo y abanderada por los esperpentos de la pobreza, la locura y esa ubícua obesidad que no es sino correlato de la extralimitación en todos los órdenes.

Al hilo, tampoco podemos obviar la imagen del hiperconsumista, el sujeto que busca desesperadamente la felicidad y la cree hallar en la compra compulsiva, un individuo que se proyecta cual utopía colmada en el material adquirido cuando, en puridad, se cosifica en un objeto, en una etiqueta o ticket de compra y finalmente es consciente del vacío, cada vez más abisal de la decepción. Este estado de carencia lo lleva a una nueva adquisición y, así, *ad infinitum*, en una interminable serie de comisiones querentes, fruto de la adicción. Tal es la radiografía precisa del sujeto contemporáneo que evoca Gilles Lipovetsky en *La felicidad paradójica* (2007). Parece sugerir este pensador que nuestras coordenadas son las de un paisaje urbano saturado por centros comerciales, hipermercados y demás enclaves de seducción, un horizonte de frenesí consumista que se amplía infinitamente con la propuesta comercial en Internet.

- [7] En ocasiones, el punto de vista adoptado para referir los delirios del universo distópico es tan singular como el que concibió Wim Wenders para su particular, pretenciosa para algunos, *El cielo sobre Berlín* (*Der Himmel über Berlin*, 1987). Desde su posición de privilegio, dos ángeles guardianes meditan sobre las constantes de un mundo en declive, identificándose con nuestras cuitas, sintiendo impotencia al no poder erradicar nuestros vicios, sólo como testigos, hasta que uno de ellos se integra en la comunidad humana, tras enamorarse de una trapecista por la que sacrificará su inmortalidad a la postre.
- [8] El concepto de terrorismo es de connotación tan amplia -relativismo y descentramiento significativo del significante en nuestra contemporaneidad- que sería pertinente entender como uno de sus referentes semánticos la política y los procedimientos de las grandes potencias que invaden, asolan y matan sin impunidad, perpetuando un modo de holocausto de holocaustos, justificando sus agresiones constantes y legitimando, por medio de falacias ideológicas tales como las llamadas “guerras preventivas”, su “statu quo” de privilegio y poder. Así lo señala Danilo Zolo en su obra *La justicia de los vencedores. De Nuremberg a Bagdad* (2007).
- [9] En *Diario de un mal año* (2007), J.M. Coetzee aborda el problema de la disgregación del espacio y el ser en nuestro mundo globalizado, la parcelación y pluralidad sin límite que nos esclaviza a una lectura hermética e imprecisa de la realidad y de nosotros mismos. Su novela se caracteriza por una heterogeneidad y estratificación estilística conscientes que emulan precisamente ese estado de roce de identidades y culturas varias. Con la evocación de obras vitalicias nacidas de la pluma de Dostoievski o Tolstoy, además de composiciones de músicos inmortales como Bach, incide el autor en la necesidad de hallar la continuidad, volver a integrar la esencia e identidad del sujeto.
- [10] Si la Bauhaus de Mies van der Rohe y Walter Gropius vino a casar innovación y progreso con funcionalidad, entronizando la simpleza y la definición esencial de lo lineal, creando espacios optimistas de lo confortable, ámbitos habitables y aprovechables, constituyendo un semblante urbano de regularidad y desnudez, con la llegada de los modos esquizoides de la posmodernidad se dan tendencias de hibridez estilística que anuncian el dominio del caos y el vacío. Así, el feísmo en Galicia constituye un fenómeno urbanístico que ilustra nítidamente la impronta de la disolución, el

paisaje incongruente que guarece en sus límites construcciones o elementos absolutamente desubicados con respecto al entorno, variaciones que rompen la armonía y continuidad de las formas. Esta suerte de edificaciones diferenciales, fruto de la especulación urbanística y el desorden categórico, degrada los espacios -en ocasiones, también el medioambiente-, provocando la coexistencia de estilos arquitectónicos de incompatibilidad evidente, la ausencia de alineamiento entre los módulos edificados, además de presentar acabados con ornamentación rocambolésca y excesiva.

- [11] *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985) es una película documental sobre el holocausto que destaca precisamente por recrear el vacío dentro del vacío, representar el “no-lugar” del hombre en la historia por medio de otra forma de vacuidad. Las entrevistas que forman su metraje aluden a esa funesta tragedia que remanece en nuestra memoria, palabras con fuerza evocadora de lo ausente, pero sin ilustración de imágenes explícitas de archivo, por lo que su forma vacía nos remite, en perfecta emulación, a un contenido de lo abisal.
- [12] Véanse *Enemigo a las puertas* (*Enemy at the Gates*, Jean-Jacques Annaud, 2001) o *Stalingrado* (*Stalingrad*, Joseph Vilsmaier, 1993) para una recreación fílmica de este espacio limítrofe con el abismo.
- [13] Muchas han sido las películas que han relatado y denunciado en imágenes de delirio la gran pesadilla norteamericana en el Vietnam. Sin obviar *El cazador* (*The Deer Hunter*, Michael Cimino, 1978) y *La escalera de Jacob* (*Jacob's Ladder*, Adrian Lyne, 1990), incursiones categóricamente psicoanalíticas en las derivas traumáticas y alucinatorias del sujeto apátrida, *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979) constituye, sin lugar a dudas, la actualización en pantalla más lograda y creíble del viaje de iniciación a las tinieblas, un discurso sobre el hades bélico, la deshumanización sin límites, lo espasmódico, la mutilación moral, la poética agónica de la ruina, el delirio y la instauración postrera de nuestra esencia: esa constante y verdad epicéntrica del ser humano que es el horror.
- [14] Permítasenos en este punto referirnos a esa terrible secuencia en *Rec* (2007), de Jaume Balagueró y Paco Plaza, en la que una mujer, mordida por uno de los huéspedes primos de la endemia “zombi”, aparece de súbito en enmarque y atraviesa parte del pasillo en sombras, con movimientos sin coordinación, golpeándose en las paredes, hasta desplomarse, muerta, en el suelo.
- [15] La extinción de la humanidad como consecuencia del contagio y la acción letal de un virus es una constante en ciertas obras dentro del género fantástico y de ciencia-ficción (cítense *I am Legend*, Francis Lawrence, 2007, o *12 Monos*, *Twelve Monkeys*, Terry Gilliam, 1996)
- [16] En algunos casos, tras la eclosión de lo apocalíptico, el hombre se ve obligado a construir su hogar o forjar su supervivencia en los espacios otrora excluidos -las cloacas o los dédalos del submundo- como en el clásico de ciencia ficción *Terminator* (James Cameron, 1984) y la irregular *Moscow Zero* (María Lidón, 2007) o simplemente se aísla de los que fueron centros neurálgicos de la especie humana -ahora lares de lo ominoso- para huir de la imagen metamorfoseada de su ser, el monstruo que anula toda actividad y pertinencia humana, como en la ya referida adaptación fílmica de *I am Legend* (1954), de Richard Matheson, dirigida por Francis Lawrence. En este filme, el mundo se ha convertido en un paisaje desolado, sin presencia humana alguna, sin la existencia de Dios, una jungla urbana en la que, Joseph Neville, el último hombre sobre la Tierra, se enfrenta, por subsistir, a la bestia, a los animales salvajes y a esa proyección vírica de su propio ser, las

monstruosas mutaciones que aguardan a la puesta del sol para dominar las extensiones del mundo en el año cero de la nueva era, después del apocalipsis.

- [17] Sumida en un abismo más insondable aún -el universo-, la nave espacial llega a convertirse en trasunto del infierno, físico o psicológico, como estructura de parámetros sublimadores de la soledad, marco de proyección de la mitad oscura del ser humano, multiplicación imaginaria de sus traumas, exilio insane y estado catatónico límite. Así, aparece como “casa encantada” o dédalo avernal en el espacio, correlato del abismo negro o la nada en películas como *Solaris* (Andrei Tarkowski, 1972 y Steven Soderbergh, 2002, adaptaciones de la novela de Stanislaw Lem, 1961), *Esfera* (*Sphere*, Barry Levinson, 1998), *Horizonte final* (*Event Horizon*, Paul Anderson, 1997) o *Sunshine* (Danny Boyle, 2007). Los antagonistas en cada caso, son o la maldad en estado puro o la exteriorización esquizoide del ser.
- [18] Esta perspectivación del victimario se traduce en el escalofriante contrapicado de aproximación desde las profundidades, movimiento de agresión inminente subrayado dramáticamente por la más que conocida banda sonora de John Williams.
- [19] Con todo, la representación más lograda de la ciudad como ámbito epitomizado de la disolución y la muerte en la génesis del pasado siglo la plasmó F.W. Murnau en *Nosferatu* (*Nosferatu, Eine Symphonie Des Grauens*, 1922), con su Bremen asolada por la plaga vampírica y convertida en un cementerio. Los edificios de la población alemana y sus fachadas se asemejan a paredes de nichos, mientras que sus calles se ven continuamente transitadas por el luto y los cortejos fúnebres.
- [20] La invasión alienígena, juntamente con la manipulación del sujeto por parte de organizaciones o corporaciones como las ya referidas, es precisamente una de las metáforas más socorridas y eficaces a la hora de significar la enajenación y privación de nuestra identidad en un futuro más que inmediato. Obviando la incursión en forma de destrucción y vampirización de nuestros cuerpos y espacios por parte de huestes del espacio exterior en *La guerra de los mundos* (Byron Haskin, 1953; Spielberg, 2005, adaptando la obra publicada por H.G. Wells en 1898), hemos de referirnos a la “sintonización” de “los oscuros” en *Dark City*, ese modo de privación de las conciencias que sufren los habitantes de un microcosmos suspendido en la indecisión temporal, los parajes futuristas y retrospectivos dentro de una ciudad que metamorfosea constantemente. Otro ejemplo señero de alienación humana es la abducción a gran escala que constituye el epicentro temático de *Los ladrones de cuerpos* (*Invasion of the Body Snatchers*, Don Siegel, 1956; Philip Kaufman, 1978, Abel Ferrara, 1954 e *Invasion*, Olivier Hirschbiegel, 2007).
- [21] Baladí resulta referirse al mundo, el ámbito de alienación más totalizador en esta escala de desautomatización de entornos o pertinentes humanos que hemos concebido, partiendo de la ciudad, para deconstruir el hogar y afectar, en último término, al individuo. Son muchas las películas que basan su dinámica argumental en el advenimiento o la consumación de una catástrofe que cambia la orografía de nuestro mundo -*El día de mañana* (*The Day After Tomorrow*, Ronald Emmerick, 2004)-, invierte la lógica que dicta nuestra cotidianidad e incluso llega a subyugarnos insólitamente a seres que son parte de nuestra fauna dominada -*El planeta de los simios* (*Planet of the Apes*, Franklin Schaffner, 1968, y Tim Burton, 2001)-.

[22] Indudablemente, los referentes primigenios del espacio encantado son, además de esos castillos propios de la novela gótica -Walpole, Radcliffe o Lewis-, las transmutaciones que de éstos nos presentan autores cimeros de la “ghost story”, como M.R. James o Joseph Sheridan LeFanu. Con ellos, los alcázares fantasmagóricos en confines apartados se convierten en residencias urbanas más cercanas a nuestros ámbitos, favorecedoras de una mayor identificación por parte del lector. A principios del siglo XX, no podemos obviarlo, Algernon Blackwood describió el hogar como nido de espejismos y presencias etéreas en *La casa vacía* (*The Empty House*, 1906), conjura del vacío y lo numinoso.

[23] *La leyenda de la mansión del infierno* (*The Legend of Hell House*, de John Hough, 1973) y *La mansión encantada* (*The Haunting*, 1963, de Robert Wise) respectivamente. Como quiera que tratamos de discernir en nuestras líneas el germen de alienación o desamentización de los espacios domésticos, significamos que en esta obra, a diferencia de la mayoría de las aportaciones literarias y fílmicas relativas a casas encantadas, se nos presenta el marco espacial como organismo maléfico “per se”, arquitectura de la perversión que no necesita de la influencia o “impregnación” de espíritu hostil alguno.

[24] Mención aparte merece la oleada del terror oriental, con hitos como *El Círculo* (*Ringu*, Hideo Nakata, 1998), *Llamada perdida* (*Chakushin Ari*, Takashi Miike, 2003) o *La maldición* (*Ju-on*, Takashi Shimizu 2003). El influjo espectral va más allá de los límites de la mansión familiar y afecta a otros índices de cotidianidad, especialmente aspectos relacionados con las nuevas tecnologías, tales como móviles -caracterizados por tonos siniestros y ondas que matan-, o televisores cuya estática y sustancia catódica sirven como umbral para el retorno de la rediviva. Proyectada y narrada en la memoria y los marcos hiperrealistas, los simulacros de la sociedad de la imagen, la existencia se torna en errática y desesperada lucha contra un destino aciago, el escrito en una cuenta atrás hacia la extinción, en clave de leyenda urbana.

Los códigos estéticos de esta corriente fílmica -la solemnidad, estilización y palidez, cercanos al teatro *bunraku*, junto a la confirmación del silencio ritual y la expresividad de lo implícito sin caer en la truculencia efectista, se desmarcan como sus más característicos estilemas. Constituyen un discurso sobre la evanescencia y la fragmentación del cuerpo, con la mujer como principal actante, víctima de un sistema patriarcal opresivo. De ahí el principal lugar común de estas producciones, la feminidad violentada, confinada al olvido de pozos hediondos, estanques o ámbitos emparedados, tras sufrir la agresión y humillación por parte del hombre. Las aparecidas de largos cabellos negros sobre rostros sin identidad, máscaras grotescas, cuerpos llagados y la omnipresente tecnofobia subrayan un modo cinematográfico en el que la escarificación física, el caos y la inefabilidad de signos de la posmodernidad, además de las pulsiones perversas del ser humano nos abocan a una representación silente de la tragedia existencial.

[25] Ambos directores pergeñan discursos entroncados con el realismo mágico, habilitando escapes de ese estado de sitio que constituye la realidad. Mediante una singular confluencia de realismo y fantasía, desposeído el mundo factible de su centro y coordenadas de la lógica, se subrayan divagaciones de lo telúrico, la sustanciación de mitos *ad hoc* y otros tragaluces hacia mundos paralelos, más allá de lo dogmático.

[26] Se dan ejemplos fundacionales de la violentación y el desmembramiento del cuerpo en la saga de filmes protagonizados por “jigsaw” (*Saw*, James Wan,

2004, y sus secuelas). En esta franquicia cinematográfica, asistimos con delectación morbosa y lúdica -tentación que supera a lo abyecto- a la caída del hombre ante la imposible redención de sus pecados. Presas del afán voyeurista y esa proclividad masoquista que nos es innata, nos desdoblamos en “el asesino del puzzle”, como ya lo hicieramos con Norman Bates durante la escena de la ducha en *Psicosis* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960) y compartimos con el actante victimario el placer de la dominación y con el victimizado, el dolor de la afrenta.

Con todo, es David Fincher quien, en *Seven* (1995), plasma con mayor crudeza y precisión la anatomía de lo percedero, el cuerpo amenazado por la corrupción interior y la agresión externa, diseñando una aciaga historia sobre el sujeto contemporáneo, la condenación y el castigo implacables infligidos a un ser humano que se recrea cometiendo impunemente los siete pecados capitales a cualquier hora y en cualquier rincón de nuestras urbes. El pseudodemiurgo castigador que encarna el antagonista de esta distopía representa con tendenciosidad la imagen de un mesías que no perdona, envidia y se subyuga a la soberbia.

Fincher logra diseccionar el cuerpo y alma contemporáneos, desvelando la angustia y la agonía sin límite dentro de un mundo o paraíso perdido en el que, según el detective William Somerset -precisamente el personaje más juicioso en semejante universo dantesco-, los niños son las principales víctimas, herederos de una realidad malsana y perniciosa. Además, acierta el realizador creando un precedente que emularían otras películas afines: la factura visual enfermiza y decadente, imágenes entre brumas, lluvia y sonidos estridentes.

Resurrección (Russell Mulcahy), plagio insultante del filme de Fincher, según la crítica y el espectador medio, plantea una singular inversión de los presupuestos cristianos de la creación del hombre y revisita el tema de la fragmentación del cuerpo de modo aun más explícito. El detective John Prudhome (Christopher Lambert) trata de resolver el misterio de unos asesinatos en serie, crímenes rituales por medio de los que un psicópata pretende reconstruir la figura de Cristo, creando un rompecabezas cuyas piezas son los miembros que sustrae a cada víctima. Es ésta una construcción y deconstrucción profana, pues, nítido se presenta, no es el hombre el que se crea a imagen y semejanza de Dios sino, muy al contrario, el Mesías el que se constituye a partir de la fisicidad del hombre.

Por último, *El perfume* (*Das Parfum, Die Geschichte eines Mörders*, Patrick Süskind, 1985; adaptación fílmica dirigida en 2006 por Tom Tykwer) constituye otra elocuente visión acerca de cuán contraproducente y letal puede resultar en ocasiones el deseo de clausurar la unidad del ser. En esta obra, Jean Baptiste Grenouille aspira a evocar una suerte de eugenesia aromática, una síntesis de fragancias que lo lleve a la esencia única (hacer converger los índices de lo heterogéneo en la univocidad, poseerla, enfrascarla). El proceso metódico de absorción y destilado es la aniquilación sin contemplaciones de varias víctimas.

[27] El descentramiento de las esencias y la proliferación de enunciaciones sobre mundos posibles nos han abocado al cuestionamiento de las apariencias, a la defamiliarización de lo conceptualmente heredado, tanto como a la desmitificación de la realidad como verdad única. Así se ilustra en *Abre los ojos* (Amenábar, 1997) y *Matrix* (Larry y Andy Wachowski, 1999). La primera es epítome de la multiplicación de identidades y la imposibilidad de una única clausura, mientras que la producción de los hermanos Wachowski

establece una fluida intersección entre realidad y fantasía, incursiones a un lado y otro del espejo como las de Alicia en las obras de Lewis Carroll. Tales trasvases deconstruyen nuestra realidad dogmática, planteándonos que nuestro mundo podría no ser sino un reflejo sin esencia, una simulación o ilusión virtual, la matriz a la que toda la humanidad vive conectada, esclavizada y sometida por las máquinas.

Esta problematización de la realidad está nítidamente expresada en una frase clave de Morfeo en el filme, “bienvenidos al desierto de lo real”, tomada de Jean Baudrillard (concretamente de su obra *Simulacres y simulation*, 1981), e invocada al explicar los modos de existencia e ilusiones relativos a nuestros ámbitos, quedando claro que no existe el espacio, sino sólo su representación. Para Philip K. Dick, sin embargo, es precisamente la desesemantización absoluta de la realidad, nuestra alienación con respecto a ella como marco falible y no constatado, la que, indirectamente, hace que dicha entelequia exista y permanezca, como concepto inefable, pero ubicuo (*Ubik*, 1969)

[28] Más que significativo es el *Habbo Hotel*, juego “on-line” y simulación de existencia en un espacio virtual, ideación deudora de *The Sims* (Electronic Arts & Maxis), ese otro emulador de realidad y vida doméstica que tanto éxito tuviera hace poco menos de una década. El internauta accede a un espacio sintético, una realidad alternativa en la que escoge su apariencia, diseña su entorno, acondiciona su hogar e interacciona, “conoce” a otros usuarios de la red que se encuentran en el mismo plano virtual en ese momento. Al visitar diferentes salas, los jugadores pueden comprar objetos, bienes varios e incluso establecen relaciones sentimentales.

[29] Ejemplos sin discusión son el hombre de hierro mutante en *Tetsuo* (Shinya Tsukamoto, 1988), el híbrido de *Terminator* (James Cameron, 1984) o constructos afines en obras de Philip K. Dick y William Gibson. La secuela del filme de Cameron supuso un avance cualitativo en las técnicas infográficas y el énfasis en la inestabilidad de la esencia humana. Su *Terminator 2 (Terminator 2: Judgement Day)* ilustra en pantalla la basculación entre hombre y robot, metamorfosis entre humano y máquina, alternancias entre una y otra esencia que se representan con hiperrealismo extremo gracias al innovador método del “morphing”.

[30] Tendenciosa es la revisitación de las parábolas de la Creación a cargo de Doris Lessing en *La grieta (The Cleft)*, 2007). La autora, recientemente galardonada con el premio Nobel de Literatura, escribe un discurso sobre la fealdad y deformidad humanas si bien, destacando la primacía de la femineidad en el mundo actual, exhime a ésta de tal definición esperpéntica y establece una nítida división, casi maniquea, entre la mujer grieta -siendo tal matiz orográfico manifiesta metáfora del sexo femenino y su potencial de fertilidad- y los hombres, los auténticos monstruos nacidos de aquéllas con protuberancias frontales y otras disfunciones físicas.

Al hilo de este título, traemos a colación el poemario *Grietas* (2007), de Raúl Quinto, en el que la imagen de la fisura evidencia y denota con mayor crudeza la escisión del ser que nos ocupa. Esta obra frasea una concatenación solemne de voces de la consunción, desvaídas y proyectadas sobre esa “blanca oscuridad” omnipresente en la concienciación sobre el destino trágico. Quinto compone la alquimia de un tratado sinestésico sobre la fragmentación y el resquebrajamiento del yo.

[31] Extensiones mecánicas de lo humano son también la pierna-ametralladora de Cherry, en *Planet Terror* (2007, Quentin Tarantino) y, hasta cierto punto,

el coche que instrumentaliza como máquina de matar el protagonista de esa otra retrospectiva del cine “setentero” y la “exploitation”, *Grindhouse (Death Proof)*, 2007), dirigida por Robert Rodríguez.

[32] Todo un clásico fundacional entroncado con esta temática es “El televisor” (Narciso Ibáñez Serrador, 1974), uno de los últimos capítulos de la serie “Historias para no dormir”. En *Réquiem por un sueño* (2000), el realizador de culto Darren Aronofsky incide también en el efecto maligno de la narratividad catódica y los delirios de grandeza inoculados por su imaginario idealista, estableciendo un claro paralelismo entre la patología que sufre todo aquel que permanece subyugado a la televisión y la drogadicción, dos modos psicotrópicos de existencia que nos llevan al caos y a la locura o muerte, a la disociación con respecto a la realidad, dos formas de adicción y sobredosis enajenadora.

[33] En muchos casos, la pérdida de la identidad viene evidenciada por la desrostrificación, bien por la ausencia plena de expresión, en fisonomías de vacuidad, sin esencia, referentes de lo abisal y la herida sin límite, bien por la mascarada, carnavalización de los índices de identidad. Ingmar Bergman es un realizador que ha sabido proyectar sobre el universo contemplativo de sus filmes la zozobra del rostro sin sustancia, agónico, incluso escindido y enfrentado a su proyección de alteridad, como en *Persona* (1966). Heredero de la poética insular y doliente de Carl Theodor Dreyer, Bergman muestra la intensa dialéctica entre lo agnóstico y el credo testimonial, entre el hedonismo y el estoicismo, concibiendo filmes sobre el desarraigo, la búsqueda de Dios, la degeneración, la escisión de la familia y la anulación del individuo.

Su cine de cámara, de una plasticidad evanescente e inmaterial, sume en un éxtasis desgarrado, merced a esos dípticos ralentizados, su proclividad a exhumar esencias en lo abstracto, sus silencios y caídas al abismo, manifestando, además, derivas de histeria contenida, desviaciones sin posible redención y una profusión de la nada que se nutre de la vaguedad pertinente a sus representaciones.

Pintor de la duda ubícua, Bergman representa en sus “tableaux vivants” la transmutación de la realidad en delirio introspectivo y nos muestra a un ser humano ausente de sí mismo, sumido en las sombras, presa de un dolor casi místico que no purga ni reintegra.

Genéricamente, la máscara, evidente índice de la despersonalización, cobra protagonismo en hitos del cine “slasher” como *Viernes 13* (Jason Voorhees), *La noche de Halloween* (Michael Myers), *Pesadilla en Elm Street* (Freddy Krueger), o la anónima contrafigura de *Scream* (Wes Craven, 1996), en cuyo rostro de la nada se conjuntan trazas en conjunción casi paródica de los anteriores.

[34] Son muchas las películas que aluden a la manipulación genética y a los experimentos que toman al hombre como mera cobaya. La ya citada saga de los muertos vivientes dirigida por Romero -a la que hay que sumar la reciente secuela, *El diario de los muertos (Diary of the Dead)*, 2007)- satiriza sobre el sistema y presenta a los antagonistas redivivos como verdaderas víctimas. Frente a los autómatas sin alma, seres de la pulsión que obedecen impulsos ciegos, se posiciona el hombre, el auténtico ente cruel que, premeditadamente, disfruta y se recrea dando muerte a los “zombies”, como depredador y aniquilador del entorno.

A propósito de la experimentación genética y la anulación de la identidad, citamos la obra de H.G. Wells *La isla del Dr. Moreau*, junto con sus adaptaciones en pantalla (*Island of Dr-Moreau*, Don Taylor, 1977 y la dirigida en 1996 por John Frankenheimer), además de otros ejercicios fílmicos que ilustran la manipulación del cuerpo y la mente, como la asfixiante *Cube* (Vincenzo Natali, 1998), la futurista *Cypher* (también de Natali, 2002) y la sublimación de los modos extorsionadores por parte de “Los oscuros” en *Dark City*. Igualmente versada en la suplantación de la identidad, entroncada con el fanatismo sectario, figura la ópera prima de Jaime Balagueró, *Los sin nombre*, adaptación de la obra homónima de Ramsey Campbell.

- [35] Tomando como base los adelantos técnicos del cineasta experimental John Whitney, Stanley Kubrick logró legar las primeras huellas de animación gráfica en *2001, una odisea del espacio* (*2001, A Space Odyssey*, 1968), film basado en una novela de Arthur C. Clarke. Después seguirían otras modalizaciones digitales de la realidad, como los ámbitos planetarios de la amenaza alienígena en *Alien* o los marcos de acción y estética de fluorescente corporeidad en *Tron* (S. Lisberger, 1982). La clonación digitalizada del hombre, la conjura computerizada especialmente en la fase de posproducción, tiene un momento marcadamente quimérico en la película *El cuervo* (*The Crow*, Alex Proyas, 1994). En ella, la infografía logró “devolver” la vida al actor Brandon Lee, quien la perdiese en un accidente fatal durante el rodaje. Usando el cuerpo de otro actor e “implantándole” la recreación digital del rostro del protagonista, el equipo de filmación pudo reconstruir al finado hijo de Bruce Lee y, así, concluir finalmente el metraje. Después llegaría ese Gollum de *El señor de los anillos* (*The Lord of the Rings*, Peter Jackson, 2001), híbrido entre la animación digital y la corporeidad del actor Andy Serkis.
- [36] La literatura y su potencial escapista constituyen igualmente una fuga revitalizadora y un mecanismo de defensa en *La ladrona de libros* (2007), de Markus Zusak. Pintada sobre la barbarie del holocausto nazi, ante la silueta escarpada y expresionista de las contrafiguras, una niña se refugia en la lectura para construir su propia realidad alternativa al terrible éxodo y la muerte de los judíos.
- [37] Este perturbado nazi, cuya vida sin esencia sólo puede perpetuarse instaurando el horror de los campos de concentración en nuestros días por medio de la actualización constante y vitalicia de la maldad sin límites, está encadenado a un pulmón mecánico y, tratando de hacerse un sitio en el presente, vaga espectralmente por los corredores y torres desangeladas de una mansión sumida en la oscuridad, cayendo una vez tras otra en los abismos de la culpa y diversas tentaciones.
- [38] Irónico nos resulta el juego de asociación de sílabas finales e iniciales entre verdugo y víctima en *Palabras encadenadas* (2002), filme dirigido por Laura Maña y protagonizado por Goya Toledo. Amordazada en un sótano y a la espera del golpe definitivo por parte del victimario, Laura, una especie de Sherezade, intenta evitar o, al menos, postergar su muerte por medio de la argucia e inventiva verbal. Su única posibilidad, pergeñar una afinidad consecutiva entre sílabas, instalar la lógica y la armonía para eclipsar el caos, la sombra y la locura en ese enclave subterráneo que representa la mente esquizoide del ser posmoderno.
- [39] Las circunstancias de cada momento interpelan y producen al sujeto -Louis Althusser-, conforman su impronta volátil, transitoria, momentánea, sólo

válida y pertinente a cada instante, por cuanto, sin inmanencia alguna, la identidad es sólo producto efímero, progresiva e incesantemente actualizado a partir de la práctica social y la dialéctica con el entorno.

[40] Sin lugar a dudas, las técnicas narrativas en la literatura y el cine contemporáneos se alejan de los modos omniscientes o la consagración de la univocidad como únicas instancias narrativas validadas. El espacio y el tiempo se confunden, el relato en tercera persona da paso a la colisión de voces y puntos de vista, múltiples narradores de cuya autoridad y veracidad hemos de desconfiar. En el terreno fílmico, además del énfasis en la caducidad de la imagen analógica como metáfora de la disolución, se poetiza la confusión absoluta, se diluyen las categorizaciones, se produce la dialéctica entre diferentes formatos, la ficción se solapa con el documental, la no ficción con la realidad y el montaje sincopado, al estilo del vídeo-clip, tiende a eclipsar las ideaciones clásicas de la narratividad cinematográfica. Ejemplos de una ramificación laberíntica de las tramas y la narración negada, junto a disociaciones de la lógica sonora (distorsión y desvirtualización de los sonidos), son la mayor parte de las propuestas fílmicas de David Lynch. Cítense *Mulholland Drive* (2001) y su última producción, *Inland Empire* (2006).

[41] La pluralidad significativa de la obra de arte, postulada por Umberto Eco y los críticos de la teoría receptiva, viene a constituir precisamente otro de los fundamentos de vacuidad semántica en el mundo contemporáneo. Caen los supuestos colectivos, se desmonta la idea de la estructura como epicentro unívoco y consustancial para reemplazarla por la noción de “obra abierta” a la que alude Eco (1962). La textualidad es una sucesión de puntos de incertidumbre que el receptor ha de rellenar en un inagotable diálogo con el discurso, actualizando su significado sin dar por concluida la interpelación textual, pues la obra vive en la constante clausura de quien la interpreta. De este modo, la recepción anula al autor, desplaza lo esencial de su intencionalidad, y delega la labor creativa, mediante la relectura, en el receptor. Con todo, precisamente por lo relativo de cada interpretación, la falta de un centro que valide cualquiera de las lecturas como única, el receptor, al igual que el creador, no posee la verdad y, refrendando el valor del sujeto a la baja, se pierde en la infinita multiplicación y democratización de exégesis. Así pues, generalizando la asunción, la esencia es algo volátil sobre lo que perdemos posesión, no quedándonos otra alternativa que instalarnos en la proyección continua de una identidad en progreso.

Centrándose en constantes dentro del mercado artístico, Joost Smiers se refiere también a lo centrífugo y elusivo de la esencia en nuestra contemporaneidad. En *Un mundo sin copyright* (2006), el ensayista postula la necesidad de constituir de nuevo el paradigma de pertinencias e identidad del creador, evitando la dispersión que supone la pérdida de los derechos de autor en favor de las grandes corporaciones, una despersonalización de la expresión artística que no es sino correlato de la propia desemantización del sujeto en general con respecto a su identidad y acciones.

Un modo de disolución autorial evidente fue el promulgado por los surrealistas con el “cadáver exquisito”, la creación de una obra de arte a partir de la suma de conciencias y modos sucesivos, diferenciados, pero no excluyentes, la aportación en cadena de diversos creadores que construyen gradualmente la esencia plural del objeto, posicionándose en un estado transitorio de la producción -la estela de lo ya creado-, proyectándolo a un nuevo perfilado con su adición. En pureza, adoptando un punto de vista receptivo, toda obra, como ámbito abierto a la interpretación, como actualización de su

significado, pervive y se redefine a partir de la lectura eventual de una infinidad de receptores y, por ende, también es fruto de una estela de aproximaciones modeladoras de su esencia voluble.

- [42] Uno de los filmes que con mayor veracidad y desgarramiento trata el tema de la dualidad humana es *Las dos vidas de Audrey Rose* (*Audrey Rose*, Robert Wise, 1977), protagonizado por un jovencísimo, casi irreconocible, Anthony Hopkins. La película es otro discurso desestabilizador del sujeto, el cuestionamiento de su univocidad y personalidad como trazas diferencialmente definidas. Evidencian el argumento y los puntales temáticos que el ser humano podría ser un constructo a modo de palimpsesto, producto de ecos del pasado, en este caso, la reencarnación de una niña muerta en la protagonista, Ivy de nombre, quien se diluye en la dispersión de identidades.

Por otra parte, el sujeto también es vórtice de ambigüedad dual en *El exorcismo de Emily Rose* (*The Exorcism of Emily Rose*, Scott Derrickson, 2002), filme en el que el cuerpo se ve afectado, bien por una posesión diabólica o influencia externa, bien por una enfermedad congénita que la sume en un estado de alteridad.

- [43] El otro, como ilustración epicéntrica de la dislocación del centro pertinente y armónico del ser, ha sido un motivo recurrente en la literatura y el arte desde tiempos inmemoriales. Ese “doppelgänger” o proyección de lo ominoso nos acucia como la imagen de nuestra mitad esquizoide en “El tapiz amarillo” (“The Yellow Wall Paper”, 1892), de Charlotte Perkins Gilman, y se insinúa como voraz predador que eclipsa nuestro entendimiento y razón en otros tantos autores, entre ellos, Guy de Maupassant, la especulación y locuacidad metódico analítica de los dementes esbozados por Edgar Allan Poe, las proyecciones duales de Charles Baudelaire o los testamentos vesánicos y metamórficos de Kafka.

- [44] Aún más acuciantes resultan los retratos del niño asesino en obras como *Tenemos que hablar de Kevin* (*We Need To Talk About Kevin*, 2003), de Lionel Shriver, en la que una madre se debate entre la culpabilidad y la desesperación mientras medita sobre las razones que han llevado a su hijo a matar a varios adolescentes en su instituto. Destacamos al hilo filmes como *¿Quién puede matar a un niño?* (Narciso Ibáñez Serrador, 1976), *Cromosoma 3* (*The Brood*, David Cronenberg, 1979), *El buen hijo* (*The Good Son*, Joseph Ruben, 1993) o los hechos reales recreados en *El niño de barro* (Jorge Algora, 2007), una aproximación a “el Petiso Orejudo”, asesino argentino de muy corta edad.

- [45] Las rayas de ese atuendo que señalaba a las víctimas del genocidio constituía un modo de homogeneización y disolución del individuo en la colectividad, además de representar la fragmentación y escisión en líneas de la unidad del ser a través de esa segunda piel distintiva del sujeto marginado.

- [46] A medio camino entre estos puntales de oscuridad con cierta insinuación de claridad, subrayando la dispersión, involución, pero también con un humanismo a ultranza, destaca esa magnífica y mágica distopía desgarradora en clave de comedia que supone *La vida es bella* (*La Vita é Bella*, 1997), de Roberto Benigni, una bellísima, a la vez que terrible película, en la que, se dan dos posibles interpretaciones de muy diferente signo, constituyendo - como los poemas de Yves Bonnefoy en *Tarea de esperanza* (2007)- una meditación sobre la muerte, alumbrada por el poder sanador de los símbolos. En el filme de Benigni, un padre se propone deconstruir el horror del holocausto y sus consecuencias -la orfandad, la escisión de millones de

familias y la ceniza de muerte aventada a cada confín del mundo-, con la pretensión de fabular la pesadilla como un generoso cuento de hadas a los ojos de su pequeño. Tras el plausible intento, nos queda la pesarosa sensación de permanencia de una realidad de males y espantos asoladores de los que no podemos escapar, sean cuales sean nuestros intentos, aunque, y ésta es la otra lectura de la obra, un paladín de la inocencia queda finalmente preservado de la barbarie, no llega a contagiarse de sus significados irracionales gracias a la meritoria lucha de ese padre por inculcar a su hijo una sanadora perspectivación de los acontecimientos -llámese magia del iluso, si se quiere-. Ese referente, que es simbiosis de la figura de ambos progenitores, vive y muere por el vástago a través del poder de lo figurativo, instaurando la esperanza y la luz de un futuro inmediato.

Alfonso Cuarón sondea la involución límite en *Hijos de los hombres* (*The Children of Men*, 2006), asomándose a un mundo sumido en el caos, el odio y la hostilidad más cruentos, una sociedad envejecida que toca a su fin, acuciada por la infertilidad de las mujeres y, por ende, la ausencia de un mañana.

El vástago sin nombre, epítome de la falta de identidad, la orfandad y vulnerabilidad de nuestro ser, la violación, el tráfico sexual y la desposesión del cuerpo, aparecen significados en *Promesas del este* (*Eastern Promises*, David Cronenberg, 2006). Esta coproducción británico-canadiense nos habla de la comunidad extraterritorial, desfamiliariza la políglota ciudad de Londres -escenario del luto y la diáspora- y reduce la existencia, las vivencias y la personalidad a llamativas escarificaciones o tatuajes en la piel por parte de la hueste mafiosa de los “Vory V Zakone”. La voz en “off” que se inserta en la narración es, asimismo, otra reverberación del fantasma textual, la palabra que, a modo de diario actualizado, se convoca en el desarrollo del discurso fílmico y los planos aciagos del presente como resonancia espectral

A propósito de involución, no podríamos dejar de citar la original y hábil ocurrencia de Jorge G. Aranguren al presentarnos a un homínido como instancia narradora de su relato “Vidas de Lucy”, incluido en *De un abril frío* (2007).

[47] “La cabina” (Antonio Mercero, 1972) y *How To Get Rid of The Others* (Anders Ronnow Klaurund, 2007) son dos ejemplos claramente diferenciados de alegorías fílmicas sobre la discapacidad física y psíquica, además de la senectud, como taras que anulan al individuo, lo desmarcan del funcionamiento lógico, necesario y beneficiario de la estructura social, e impelen al sistema a prescindir de él, como ente deficitario -no produce sino que, por el contrario, obstaculiza y genera gastos-.

[48] El proyectil caído de ese cielo del que ya recelamos denota, con ese latido que aseguran escuchar aún en su corazón de décadas, el horror latente de una memoria que no hemos podido enterrar aún en el ayer, instalado, con su presencia monolítica y gélida, en el patio de un lugar sin nombre, el paraíso de la orfandad y la muerte, abocado a la explosión y lindando con el desierto de la existencia.

[49] John Irvin llevaría la novela a pantalla dos años después. La película (cuyo título se tradujo en español como *Historia macabra*) es un catálogo de despropósitos, partiendo de un guión lleno de incoherencias y una concepción muy deficitaria del desarrollo narrativo.

[50] Para proyectar la presencia de la ausencia, el realizador se vale de una serie de índices metonímicos de lo espectral, alejados de la explícita corporeidad, cuya aportación al discurso es fundacional y exquisitamente escalofriante. Lejos de constituirse en meras adiciones al diseño de producción lóbrego y la ambientación siniestra, sirven, además, para denunciar la disolución prematura del sujeto, la victimización de la inocencia. Así, la presencia de la mecedora restituye imágenes de la incapacidad en vida, los golpes a altas horas de la madrugada remiten al execrable momento de la agresión y el asesinato consumado, mientras que la voz del fantasma expresa la agonía persistente del alma en pena, abocado a nominarse y reinstaurar su identidad.

Por encima de todas estas manifestaciones, sin duda alguna, afín a ciertas enunciaciones melódicas en forma de nana, queda como más representativa, la imagen de la pelotita descendiendo por las escaleras de la casona. Ninguna conjura espectral habría podido superar la sensación de lo ominoso que despierta este objeto cuya caída cíclica, inapelable, peldaño a peldaño -y una vez tras otra-, se desmarca como trasunto de la condena sin fin de un Joseph Carmichael que materialmente es sólo la huella ósea, descarnada y sin forma, en lo más profundo del cieno, además del brillo agónico de una medalla con el nombre de la desposesión.

[51] Esta invisibilidad absoluta del victimario es deudora de contrafiguras decimonónicas como la invocada por Fritz James O'Brien en "¿Qué era aquello?" ("What was it?") o la acuciante abstracción que persigue y somete al narrador de la archiconocida "El Horla" ("L'Horla", 1887), de Guy de Maupassant, más que seguramente inspirado en el anterior escrito.

[52] La navegación a través del ciberespacio, la construcción de una esencia mediante la visita de diversas páginas y vínculos, la aglutinación virtual de información mediante las fugas y la interconexión de una serie asociativa e inacabable de "links" -lógicos en su vínculo, pero resultando imprevisible el mapa u organigrama de diferentes enlaces elegidos en cada caso para la conformación de la sustancia informativa revelada- constituyen un correlato significativo de nuestra identidad suspendida y fragmentada, en fluir constante. El "zapping" televisivo y la pantalla gigante como macrounidad visual o mosaico de marcos menores son otras dos ilustraciones nítidas de la fragmentación, la inestabilidad del individuo y la realidad contemporáneas. Aquél corrobora la segmentación consciente que se ejerce sobre el organismo multidimensional y caótico del flujo informativo o situacional, la incapacidad del ser humano a la hora de clausurar las diversas reverberaciones simultáneas derivadas del eclecticismo de lo real, la necesidad de focalizar y escindir paradigmáticamente, decidirse por uno de los canales dentro del amplio abanico de la heterogeneidad, lo cual constituye un modo selectivo, de exclusión, de censura a partir de la libertad de elección (también latentemente regladas por los parámetros culturales y las normas de la comunidad productiva e interpretativa). La macropantalla, por su parte, convoca también una estructura de simultaneidad y disgregación de matices diferentes en la que, sin embargo, se consigue una armonía y convergencia entre partes, un todo -más apreciado en visualización conjunta, panorámica-, a través de la copresencia sintagmática de los constituyentes de parcialidad.

[53] El sentido de lo ficcional, esa discursividad de la mediatización y la creación en la pantalla fílmica, recorre también y condiciona la producción de las imágenes televisivas. Se establece un guión y una apropiación creativa -el montaje como deconstrucción significativa y explotación ejercida por la escritura de la parcialidad- no sólo para series o películas exhibidas en televisión, sino también para las imágenes de noticiarios o documentales cuya

presunción es la de transmitir información objetiva, actualizar lo real, y devienen confiscación a partir de un archivado y una reproducción sujetos a intereses individuales. Se impone una necesaria alfabetización de la imagen que nos permita, hasta cierto punto, ser conscientes de las representaciones como artefactos o índices de monopolización (recuérdese al respecto el filme *La cortina de humo -Wag the Dog-*, dirigida por Barry Levinson, 1997). En ambos medios, la forma y el contenido son resultado de un proceso de selección y subjetivización del poder mediático (artefactualidad y actuvirtualidad), además de diversos modos de falsificación espectral del hecho (Derrida y Stiegler, 1998: 69) que, a través de la teletecnología, constituyen precisamente la fantasmagoría, el aparecido o simulacro de una imagen, un artefacto o traza de lo artificial (*ibídem*, 15).

[54] Mediante un plano secuencia interminable, hábil y totalizador, Wright nos sumerge en el infierno terrenal. La secuencia en cuestión, piedra angular en el filme, nos presenta el idílico marco de la costa como un purgatorio sin retorno, un enmarque de apocalipsis bíblico en el que las almas de miles de soldados ingleses esperan, sumidos en la alienación y el delirio, la evacuación a su país, el retorno de la cordura y la reintegración de su esencia. Es ésta una estampa insoslayable, nuclear, en la que se sintetizan las mil y una huellas de la pérdida, destrucción, el vacío y desvarío que heredaríamos en décadas posteriores al conflicto bélico. La coral doliente, el barco atracado en mitad de la nada, con su velamen del desgarrar, sin viento ni mar, con el grito alienado de sus marineros fantasma, junto a la noria rotando, solitaria, en el horizonte, representando un movimiento cíclico en torno al vórtice de la locura, sin salida, son algunos de los elementos más significativos y expresivos de este lienzo apocalíptico.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DELEUZE, G. & GUATTARI, F. 1997 [1976], *Rizoma- introducción*. Pretextos: Valencia.

DERRIDA, J. & STIEGLER, B. 1998 [1996], *Ecografías de la televisión*. M. Horacio Pons (trad.) EUDEBA, UBA. Buenos Aires.

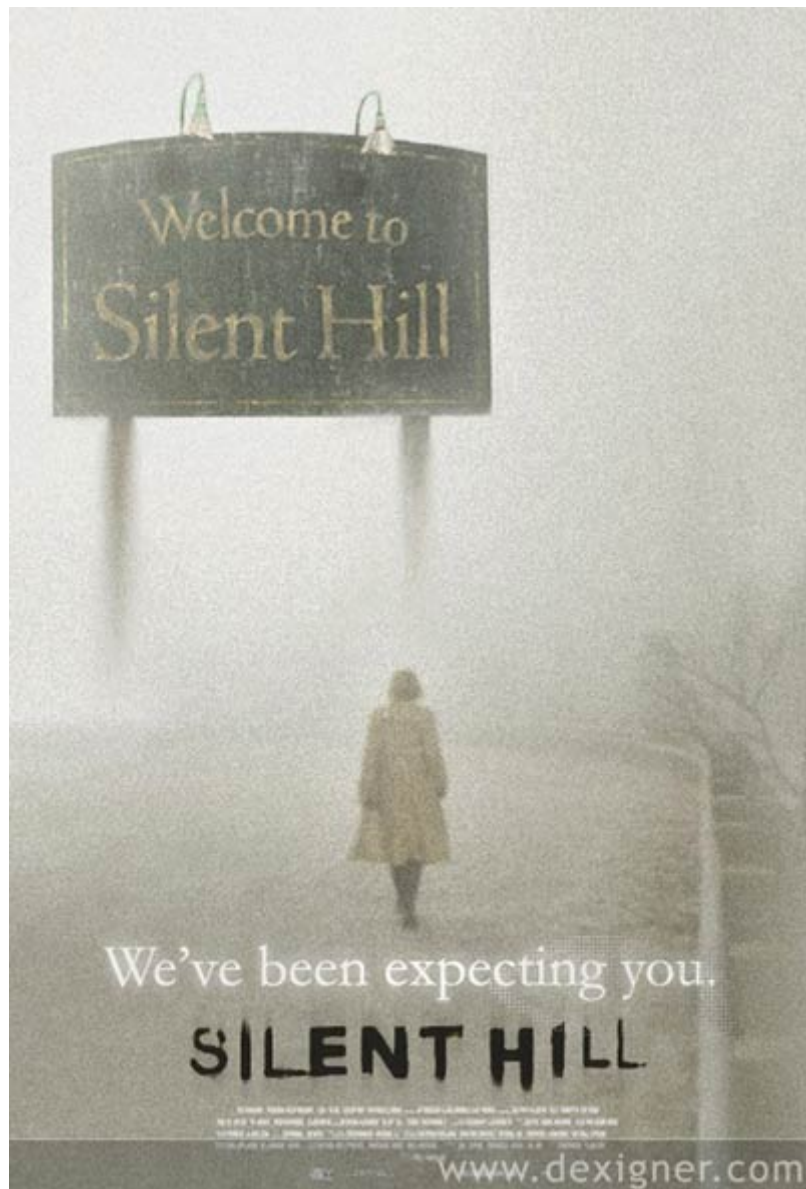
ECO, U. 1999 [1962], *Obra abierta*. Barcelona: Ariel.

HARAWAY, Donna J., "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century", en *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. Routledge: Nueva York. 1991, pp. 149-181.

JAMESON, F. 2001, *Teoría de la postmodernidad*. Madrid: Editorial Trotta.

LYOTARD, F. 1987, *La condición posmoderna*. Madrid: Cátedra.

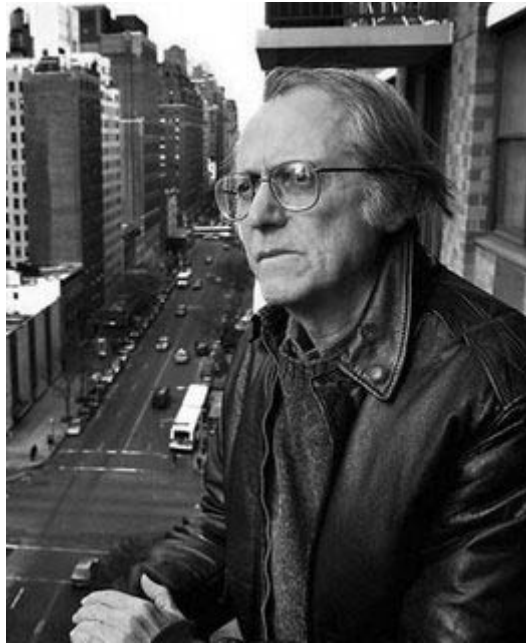
SCHOPENHAUER, A. 1998, *Ensayo sobre las visiones de fantasmas*. Valdemar: Madrid.



Cenicientas en el país de las
pesadillas (*Silent Hill*,
Christopher Gans, 2006)



La decapitación apocalíptica
en *Monstruoso* (*Cloverfield*,
Matt Reeves, 2008)



Saltos al vacío: De Lillo ante
la panorámica de la
dispersión contemporánea



Juan Cobos Wilkins:
barajando mares insondables
y corazones sin palpito



Dejad que los niños se
acerquen a mí: la
victimización de la infancia
en *La ciudad de los niños
perdidos* (Jean-Pierre Jeunet
y Marc Caro, 1995)



Intersecciones babélicas: tres ecos de la globalización en *Babel* (Alejandro González Iñárritu, 2006)



Sin sábana o transparencia:
espectros de la memoria
histórica. Santi en *El
espinazo del diablo*
(Guillermo del Toro,)



Suplantaciones de identidad
y caminos hacia la extinción
(*Al final de la escalera*, Peter
Medak, 1980)



Equipaje hacia la
consunción: *El espíritu de la
colmena* (Víctor Erice, 1973)



Fauces de la fragmentación y
el entorno indómito: la
humanidad ninguneada
(*Tiburón*, Steven Spielberg,
1975)

© *Julio Ángel Olivares Merino 2008*

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

