

LOS DESNUDOS Y LOS MUERTOS: LA REPRESENTACIÓN DE LOS MUERTOS Y LA CONSTRUCCIÓN DEL OTRO EN EL CINE CONTEMPORÁNEO: EL CASO DE M. NIGHT SHYAMALAN

Iván Pintor Irazo

ivan.pintor@upf.edu

RESUMEN

El artículo propone una aproximación hermenéutica a la cinematografía de M. Night Shyamalan a partir del estudio de la convergencia de tres procesos paralelos: la utilización minuciosa de la planificación y, sobre todo, el plano-contraplano y la dialéctica entre campo y fuera de campo; la construcción abstracta de la alteridad y, finalmente, el motivo narrativo del difunto que regresa. El cineasta consigue enlazar esos tres aspectos con una minuciosa indagación en las posibilidades del género fantástico para abordar, de manera metafórica, los problemas de la sociedad contemporánea y una nueva implicación del espectador en la suspensión de la incredulidad que exige la ficción.

PALABRAS CLAVE

Cine, Hermenéutica, Escatología, Manoj Night Shyamalan, Muerte, Entierro, Exequias, Accidente, *Revenant*, Zombi, Otro, Alteridad, Amenaza, Narración, Relato, Plano, Contraplano, Campo, Fuera de campo, Suspense, Resurrección, Tragedia, Gnosis, Ricoeur, Antígona, Orfeo, Eurídice, Dreyer, Lang, Tourneur, Hitchcock, Lynch.

ARTÍCULO

*“esa turba de sombras malhadadas”,
dijo mi guía, “que mirar de frente
no has podido, siguiendo sus pisadas”.*

Y contemplé, desde el antiguo puente,
tropel de sombras por la opuesta banda,
azotadas por látigo inclemente.

Dante, *Divina Comedia, Infierno*, Canto XVIII

Uno de los motivos narrativos e iconográficos fundamentales del género fantástico es el del difunto que regresa desde el más allá para exigir o reivindicar alguna cosa. (1) En un número significativo de filmes contemporáneos en los que lo fantástico ha devenido una segunda naturaleza del melodrama, ese retorno ha adquirido una formulación inusual: el resucitado ha dejado de ser la mera encarnación de una pulsión insatisfecha, de una deuda pendiente, y se ha convertido en el protagonista de una ficción trabada sobre la elipsis fundamental de su propia muerte, por lo común inesperada y violenta. Al haber olvidado el accidente que es la causa de su fallecimiento, el *revenant* no aparece necesariamente como una amenaza ni tampoco desata una ficción retrospectiva urdida a partir de un *flashback*, como sucede en el clásico *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Boulevard*, 1950) de Billy Wilder, sino que suscita la incursión en un espacio paradójico, un intermundo donde el tiempo de los vivos y los muertos se confunde.

A diferencia de lo que ocurre con las sociedades tradicionales y con algunas culturas contemporáneas en las que el imaginario mitológico permanece muy arraigado en las estructuras psicosociales, (2) ese interregno que comparten vivos y muertos no se define en estos filmes como un purgatorio o un espacio de conciliación, sino como una proyección evanescente y precaria de la imaginación del muerto. Para intentar agrupar y definir este tipo de filmes, M. Chion (1983: 39) ha acuñado el término “filmes-bardo”, que hace referencia al *Libro de los muertos* tibetano, el *Bardo-Thödol*. De acuerdo con este texto, después de la muerte, el alma del difunto ignora su condición y permanece errabunda durante un largo periodo, mientras todavía cree estar vivo y percibe a sus familiares y su entorno como si fuesen reales. Con el ánimo de impulsar esa metáfora, otro teórico, E. Bouillot (2002: 9), ha puntualizado que el cine actual aborda las ficciones *post-mortem* bajo la idea de un tiempo reversible, pero no en su duración, sino en su posibilidad.

Este nuevo avatar de la representación del muerto que consiste en indagar en los sueños que anidan tras sus ojos cerrados, el umbral último en la figuración del final en el cine clásico, ha cristalizado en el cambio de siglo. (3) Un nutrido grupo de cineastas como A. Kaurismäki, S. Soderbergh, P. Almodóvar, A. Amenábar, Q. Tarantino, J. Woo, J. Rivette o A. Zvyagintsev (4) han explorado el retorno del muerto o del accidentado sumido en un coma profundo, de tal modo que la muerte, lejos de conllevar la clausura de la fábula, ha quedado convertida en su apertura. También la ficción televisiva ha explotado este mismo

modelo, con series como *A dos metros bajo tierra*, *C. S. I.* y *The Kingdom*. (5) Pero son, sobre todo, dos autores los que han conducido a su expresión más diáfana la mecánica del filme-bardo al plantear la muerte como una fisura simbólica provocada por el encuentro con lo real en una sociedad tan “analgésica” (6) como la actual, y al invertir la tradicional correspondencia de los pares vivo-muerto y campo-fuera de campo: David Lynch, en *Mulholland Drive* (2001) y M. Night Shyamalan en *El sexto sentido* (*The Sixth Sense*).

Con el estreno de esta última película en 1999 quedó afianzada, además, la trayectoria del joven cineasta Night Shyamalan, cuyos filmes posteriores revelan una extraordinaria coherencia formal y narrativa. (7) A amén de ciertas figuras de estilo como la movilidad lenta y continuada de la cámara y el sagaz uso de las perspectivas cenitales y los reencuadres dentro del plano, *El sexto sentido*, *El protegido* (*Unbreakable*, 2000), *Señales* (*Signs*, 2002) y *El bosque* (*The Village*, 2004) son películas imbuidas por un fuerte sentimiento moral, que supeditan lo mitológico de su estructura a lo cotidiano a través de un subrayado del gesto trágico. Proponen, además, una reflexión irónica sobre el régimen de creencia y la suspensión de la incredulidad, tanto del espectador como de los personajes protagonistas. Y, en todos los casos, libran la puesta en escena a una exploración sistemática de la construcción del otro o, más ampliamente, de la alteridad, cuya manifestación más importante se revela en la polaridad entre vivos y muertos.

El presente artículo da cuenta de una investigación sobre la representación del otro en el cine de Night Shyamalan a partir de una metodología hermenéutica, uno de cuyos preceptos fundamentales es que los relatos no son formas rígidas, sino construcciones dinámicas capaces de ordenar la experiencia del espacio y el tiempo humano: “entre la actividad de narrar una historia –señala el filósofo Paul Ricoeur- y el carácter temporal de la existencia humana existe una correlación que no es puramente accidental, sino que presenta la forma de una necesidad transcultural. Con otras palabras: el tiempo se hace tiempo humano en la medida en que se articula en un modo narrativo, y la narración alcanza su plena significación cuando se convierte en una condición de la existencia temporal” (Ricoeur, 1987: 117). El cine de Night Shyamalan no sólo modela el tiempo de un modo muy específico, sino que lo hace de acuerdo a un “encaje” deliberado con la realidad histórica y con la memoria del cine. (8) Puesto que el estudio exhaustivo de ese encaje excedería el alcance de estas líneas, el ejercicio que se propone, mucho más humilde, es el de describir algunos de los procesos que lo hacen posible.

La muerte en tercera persona

En tanto que los relatos constituyen vehículos para comunicar experiencia, una de sus funciones más relevantes a lo largo de todas las épocas ha sido paliar el temor a la destrucción de esa experiencia comunicable o, lo que es lo mismo, atemperar el miedo a la muerte. Al crear cadenas causales dotadas de un sentido último, los relatos establecen una concordancia entre principio y final y, por consiguiente,

transfieren ese sentido pregnante al trayecto intermedio, que en el acto de la recepción se convierte en una metáfora y una suspensión de la propia vida de quien atiende a la historia narrada. (9) Mediante el acto de la narración, se conjura la amenaza del tiempo devorador y ese exorcismo, que las diferentes ramas de la hermenéutica encarnadas en Ricoeur, Gadamer, Cassirer, Durand o el Círculo Eranos (10) identifican como el motor de las creaciones simbólicas del ser humano, revela una estrecha identificación entre la problemática de la representación de la muerte y la del cierre o clausura de los relatos.

Como Ricoeur ha demostrado a partir de la labor del crítico literario Frank Kermode, cabe tener en cuenta que se ha producido un paulatino deterioro de la noción de trama cerrada y capaz de originar una clausura plena de la dimensión temporal del relato sobre sí misma. Los relatos, entendidos como formas ligadas a la expresión de un imaginario temporal determinado, fueron abriéndose a la discontinuidad, primero con la sustitución de formas plenas como la épica por parte de la novela y, más tarde, merced a planteamientos rupturistas como los de algunos literatos y pensadores de finales del siglo XIX y principios del XX: Proust, Mann, Joyce, Woolf, Pessoa y, sobre todo, el conjunto de las narrativas vinculadas al clima literario vienés, entre las que destacan Musil, Kafka, Canetti o Walser. Todos ellos supieron expresar una común dificultad para “apalabrar” la realidad, una crisis de mutismo (Duch, 2000) ocasionada por la quiebra de la relacionalidad del individuo con el mundo, es decir, por efecto de una “ruptura de la confianza” (Schütz, A., 1987).

Las obras de estos autores, que dieron testimonio de una brusca ruptura de epistema en la cultura occidental como consecuencia del agotamiento del modelo ilustrado y la implantación de la modernidad, supieron señalar, en realidad, el desacoplamiento entre el tiempo, la narración y los estratos que median entre ambas categorías: la memoria, la historia y el olvido. (11) Desde la praxis del relato, se adelantaron a las teorías de la postmodernidad y su denuncia de la quiebra de los “metarrelatos” o grandes discursos legitimadores, uno de los cuales es la integración de la vivencia de la muerte. Casi a la vez que esos literatos creaban personajes desasosegados, metamórficos, “sin atributos”, muertos e incapaces de vivir, Walter Benjamin observaba a través de sus narrativas “cómo la conciencia colectiva del concepto de muerte ha sufrido una pérdida de omnipresencia y plasticidad. En sus últimas etapas, este proceso se ha acelerado. Y en el transcurso del siglo diecinueve, la sociedad burguesa, mediante dispositivos higiénicos y sociales, privados y públicos, produjo un efecto secundario, probablemente su verdadero subconsciente: facilitar a la gente la posibilidad de evitar la visión de los moribundos”. (12)

El destierro de la muerte, que en las sociedades campesinas y tradicionales constituía una parte, por dramática que fuese, del ciclo vital, se ha ido acentuando desde que Benjamin realizara esta apreciación en 1933, y en la actualidad ha adquirido los tintes de una completa asepsia. Sólo sobre la negación de la muerte puede edificarse un sistema como el que vertebra las sociedades capitalistas contemporáneas, basado en el consumo y la creación de necesidades. A la denegación de la muerte le ha acompañado incluso, el acoso a la madurez y la identificación del yo ideal con el púber como emblema de un sistema

que, a diferencia de las sociedades tradicionales, ha eliminado los ritos de paso a la edad adulta y los ha sustituido por una dilatación insólita de la adolescencia. Esa es la razón de que diferentes estudios sobre la iconografía del morir en el orbe occidental hablen de “muerte invertida” (Arlès, 1975, 1977), “muerte escamoteada” (Thomas, 1991), “muerte en tercera persona” (Jankélévitch, 1977) o arguyan, incluso, que “el hombre occidental (...) muere de manera desigual, muere mal y ya no sabe morir”. (13)

Asimilada a una avería o una falla, concebida dentro del marco clínico e imbricada en una concepción mecánica del cuerpo, la extinción de la vida del individuo se acompaña, además, de una progresiva inhibición del duelo. Pero por más que se intente omitir su figura, como indica Sánchez-Biosca (1995a: 30) “el moribundo sería la silueta sobre la cual toma forma ideal un relato. La muerte es la sanción de todo lo que el narrador puede referir y es ella la que le presta autoridad”. Por esa razón, se infiltra en los relatos y genera una tensión que se manifiesta de modos diversos, desde la estructura iterativa de ciertas historias y la lógica asociativa del sueño hasta la escatología de las narraciones apocalípticas y de subgéneros de terror como el de los asesinos en serie. (14) De lo que no cabe duda es que, así como el núcleo de la reflexión sobre la crisis del imaginario temporal y la situación del ser en el mundo en el tránsito entre los siglos XIX y XX fue la novela, en la actualidad es la cultura popular y, sobre todo el cine, con su facultad de “mostrar la muerte trabajando” (15) y, más ampliamente, los relatos audiovisuales, que configuran uno de los espacios más sensibles y fecundos para el estudio antropológico y hermenéutico del relato. (16)

Retornos de lo trágico

De igual modo que los novelistas antes citados acusaron la crisis de mutismo occidental, el *finis europae*, inoculando el virus del tiempo en unas formas narrativas hasta entonces arraigadas en la preocupación por el espacio, algunos directores abrieron un camino semejante en el cine. Conscientes de la potencialidad de este medio para transformar las apariencias en espectros hurtados al tiempo, intentaron despojar las imágenes del naturalismo heredado de la novela y el drama decimonónicos. Cineastas como Dreyer, en *Vampyr* (1932), se percataron de que el tránsito al sonoro, lejos de acabar con el “reino de las sombras” del cine mudo, mostraba un abismo que, en forma de murmullo silencioso, latía bajo la locuacidad que había colonizado ciertos géneros e historias a los que les faltaba la palabra desde la invención del cinematógrafo. Casi a la vez que Dreyer, Fritz Lang en *Dr. Mabuse (Das testament des Dr. Mabuse)*, 1933) demostraba que, separados de su fuente de emisión, los balbuceos que constituyen la banda sonora del filme subrayan aún más el carácter fantasmal de las sombras.

Esa brecha por la que se introduce el murmullo de las sombras reaparece en cineastas de los años cuarenta como Tourneur y el propio Lang y se convierte en el espejo en el que, a partir de los noventa, se miran cinematografías tan diferentes como las de Shyamalan, Cronenberg o Lynch. Pero junto a esta

presencia de la sombra, la representación contemporánea del muerto se imbrica, además, con un segundo discurso, también enraizado en la literatura moderna: el de los cines de la modernidad europea. De este modo, un motivo narrativo como la muerte del hijo, que arraigó en el cine tras el trauma de la Segunda Guerra Mundial a través de filmes como *Germania, anno zero* (1947) y *Europa '51* (1952), de Roberto Rossellini, (17) ha cundido en un buen número de filmes de los años noventa y del cambio de milenio: cineastas como Kieslowski, Almodóvar, Oliveira o Clint Eastwood plantean la traumática irrupción de lo real a través de la muerte accidental del hijo, de un modo que cristaliza con la cruda y dilatada imagen de los destornilladores eléctricos sellando el ataúd del joven Andrea en *La habitación del hijo* (2001) de Nanni Moretti. (18)

Con sus diferentes planteamientos, los filmes sobre el retorno del muerto rastrean el lado de la sombra allí donde concluye la seca exposición de la muerte del hijo, en la dolorosa marca de irreversibilidad del ataúd sellado, incapaz de devolver la mirada al contraplano del rostro de los padres. Situado al otro lado de ese último lindar prohibido que los griegos denominaban *átê*, es decir, perdición o devastación, el difunto no recuerda su rito de inhumación, cuya utilidad tradicional siempre ha sido doble: “proteger a los vivos de la acción de los muertos y garantizar una supervivencia a las almas de los muertos” (Canetti, 1985: 265). El regreso del muerto en el fantástico cinematográfico clásico suele ser consecuencia de la concepción de que casi todas las culturas tienen al finado como alguien sobrevivido, capaz de mostrarse descontento y lleno de envidia hacia los suyos, si no se le apacigua con sacrificios. Pero la persistencia de la idea de accidente en el cine contemporáneo ha facilitado la ausencia de un reconocimiento del deceso y el desarrollo de lo que el pensador esloveno Slavoj Žižek (2000), amparándose en un aparato interpretativo lacaniano, denomina “entre dos muertes”.

De tal modo, si los espectros clásicos, que pueden encontrar su paradigma en el padre de Hamlet, vuelven para saldar alguna cuenta pendiente como encarnación de una pulsión única y concreta, (19) el cine contemporáneo, después de asistir con cineastas como Antonioni a la desaparición en el fuera de campo como expresión de la “muerte en tercera persona”, se ha librado a la exploración de este nuevo territorio fantasmal. Algunas de las aportaciones más relevantes a este esquema se encuentran en el género de terror, tanto en la novela como en la historieta y el cine, donde la figura clásica de Antígona, reclamando unas exequias dignas para su hermano, ha sido sustituida por individuos capaces de sabotear el entierro normal de sus allegados con un rito funerario pervertido para que el difunto regrese, aunque sea convertido en un monstruo. Este es el caso de Creed, el protagonista del relato *Cementerio de elefantes* de Stephen King, y obedece a una elaboración de la figura del zombi, que ya fue abordada por el insólito cine negro y fantástico de serie B de los años cuarenta.

Lang, Tourneur y otros cineastas ahondaron en la figura del zombi y en la creación de atmósferas descronologizadas, (20) donde el tiempo, el sentido y el cierre del relato quedan suspendidos de un modo que reverbera en el cine de Night Shyamalan. Cabría pensar que el auge del psicoanálisis y la situación

bélica del momento catalizaron lo que Canetti (1985) denominaría un reforzamiento de la segunda masa, la masa de los muertos, como contrapeso y proyección de los vivos. Pero en cualquier caso, la recuperación de esa poética del sentido suspendido permite arriesgar nuevas cuestiones: la pregunta “¿Por qué vuelven los muertos?”, que puede responderse con un sucinto “porque no han sido bien enterrados; porque han dejado algún asunto sin resolver”, ha dado paso a otras: ¿Qué hacemos con los muertos?, (21) ¿Qué quieren los vivos de los muertos? e incluso ¿Conocen los muertos su condición? En esta secuencia de interrogantes y como ya puso al descubierto Hitchcock en *Vértigo* (1958), se adivina una reorientación desde el paradigma mítico de Antígona hacia el de Orfeo, enfrentado a los dioses para adentrarse en el páramo de la devastación en pos de su difunta amada, Eurídice. (22)

Al trocar la heroica labor de Orfeo en la “odisea de un engaño”, (23) *Vértigo* confrontó la frágil desnudez de los vivos con la falsedad de un espectro incapaz de invocar la presencia del pasado –como implicaría el tratamiento gótico de la *revenant*. (24) Su influjo no sólo se trasluce en *El sexto sentido*, que aparece despojado de cualquier retórica gótica, sino también en la estructura trágica del resto de filmes de Night Shyamalan y en la seca presentación de las intrusiones sobrenaturales, que pone al descubierto el mecanismo esencial del género fantástico. (25) Pero la principal aportación del cineasta estriba en haber convertido los interrogantes antes formulados en “formas simbólicas” (26) merced a un control minucioso de la planificación y, en particular del plano-contraplano y la dialéctica entre campo y fuera de campo. Si se tiene en cuenta que el plano-contraplano supone una incorporación del espectador en el espacio tridimensional de la acción, no debería extrañar que sus filmes muestren una notable restricción de esta figura visual pues, en el contexto de su poética, supone siempre trasladar al espectador “al otro lado” y, asimismo, horadar una grieta entre mundos o enfrentar al personaje con el abismo de un fuera de campo que es el vacío, la conciencia de la propia muerte.

Un espectador que ronda las cosas del otro lado

De todas las películas de Night Shyamalan, *El sexto sentido* es la que se adscribe con mayor rigor al modelo filme-bardo. El hecho de que, además, sea la que emplea un mayor número de veces el plano-contraplano no debe entenderse como una paradoja, ya que los filmes posteriores pueden leerse como excursiones al mundo de las sombras comparables a la realizada por Dreyer en *Vampyr*. De este director danés, Night Shyamalan ha aprendido a acompañar los planos de un constante e hipnótico deslizamiento (27) que registra su epifanía en el primer plano-contraplano del psicólogo infantil M. Crowe (Bruce Willis) y su asesino, Vincent, que le dispara al grito de “Tú me fallaste”. La cámara se desplaza en sentidos opuestos al registrar el encuentro de sus miradas, como si resbalase sobre una superficie invisible, y Vincent se presenta como un *revenant* dispuesto a arrastrar a Crowe a su mundo por no haberle ayudado cuando era niño. El suicidio de Vincent queda oculto gracias a otro movimiento de cámara, y da paso a la

elipsis del fallecimiento de Crowe, que queda confinado de manera inexorable al otro lado de esa superficie invisible.

Desde ese momento hasta el final de la película, el cineasta utiliza diferentes estrategias para no ofrecer pruebas concluyentes sobre el estado del protagonista y, a la vez permitir que, releído desde el final, su periplo le revele –a él y al espectador, que asume su punto de vista- que está muerto. Para empezar, Crowe sólo dialoga con el pequeño Cole (H. J. Osment), en el que busca una segunda oportunidad que le redima del fracaso con el tratamiento de Vincent. Pero incluso Cole, que tiene la facultad de ver muertos, no puede mirar de inmediato a Crowe, sino que Night Shyamalan muestra primero al muchacho seguido por el doctor (secuencia 4), más tarde eludiendo levantar la mirada hacia él en la Iglesia (sec. 8), (28) hablándole sin mostrársele desde el fuera de campo marcado por un sofá (sec. 14) o relegándole a la figura de un testigo presencial que no puede interrelacionarse con el resto de personajes (secs. 10 y 18), hasta que establece un diálogo neto entre los rostros en la sec. 22. En ella, el niño, arropado en su cama, amonesta al doctor por no ser buen narrador y no saber introducir sorpresas en su relato y finalmente le confiesa que posee el don de ver muertos.

La inversión de las polaridades “vivo-campo” y “muerto-fuera de campo amenazante” establecidas por la codificación clásica del fantástico alcanza su cenit cuando Cole acusa a Crowe de no ayudarlo porque no cree en él (sec. 34). (29) Que sean los muertos quienes no pueden dar forma a los vivos porque no creen en ellos constituye una novedad acorde con la representación de los flujos de comunicación, que van desde los muertos hacia los vivos y no al revés. Ejemplo de ello es la función que cumple el vídeo: la grabación de la boda de Crowe es la única respuesta que obtiene la mirada de su viuda y, de igual modo, el vídeo se revela como vehículo de la voz de los muertos en la secuencia del funeral de una amiga de Cole. En ella, es una filmación doméstica la que permite a la pequeña difunta desvelar que ha sido envenenada por su madrastra, durante un funeral cuya construcción espacial recuerda a la del epílogo del filme *Ordet* (1955) de Dreyer, que culmina con la resurrección de la muerta Inger. Pero la resurrección, en el contexto de los códigos establecidos por Night Shyamalan, sólo se hace posible a través de la imagen, en segundo grado, de los vídeos, ya sea el de la boda o el del funeral.

De modo semejante, la única comunicación que puede tener Crowe con su esposa se produce cuando ya ha tomado conciencia de su estado y le habla en sueños, sobre sus ojos cerrados, desde ese otro lado, (30) que provoca un escalofrío en los vivos. (31) Se produce aquí una inversión completa del motivo iconográfico del vivo perplejo ante el enigma de los ojos cerrados del muerto y, sólo en ese momento, la película puede cerrarse. Apela, para ello, al paradigma clásico de la representación cinematográfica de la pasión, que, de acuerdo con Núria Bou (2002), cristaliza en el dispositivo del plano-contraplano como encuentro de dos miradas que se han buscado y finalmente se encuentran, pero a esas alturas se trata ya de una pasión quebrada que sólo puede leerse de manera retrospectiva y en fuera de campo. (32) De igual manera, en fuera de campo, transcurre la construcción del héroe en *El protegido*, donde el cineasta

utiliza la búsqueda del antagonista, el supervillano Elijah (S. L. Jackson) con cuyo nacimiento se abre el filme, para explicar la toma de conciencia sobre los poderes de David Dunn (B. Willis).

Todos los filmes de Night Shyamalan se abren con un accidente que posee, al menos, la triple funcionalidad de inaugurar un peculiar ciclo heroico, subrayar la entrada metafórica en el mundo de las sombras y, como consecuencia de ello, establecer con el espectador un contrato basado en el replanteamiento de su propio régimen de creencia en la historia: el asesinato de Crowe en *El sexto sentido*, el descarrilamiento de un tren en *El protegido*, el atropello de la esposa en *Señales* y, en el caso de *El bosque*, el doble sacrificio constituido por la muerte del niño con cuyo sepelio comienza el filme y la agonía de Lucius (J. Phoenix) como consecuencia de la cuchillada de Noah (A. Brody). En *El protegido*, la catástrofe ferroviaria posibilita el paso de un mundo a otro, del universo discontinuo y aéreo de las viñetas de historieta a la viscosidad líquida del plano-secuencia, que se convierte en el eje estilístico de este filme. (33) Por eso, la secuencia previa al accidente (sec. 2) juega a enfrentar los dos mundos mediante el recurso de planificar una conversación a partir de un *travelling* panorámico que oscila a derecha e izquierda, sin cortes, sobre el intersticio entre dos asientos de tren, eludiendo una vez más el contraplano y evocando el segmento blanco entre las viñetas.

Después de la catástrofe ferroviaria, sólo David sobrevive y se levanta de la camilla en una imagen de resurrección semejante a las que desatan la acción en *Kill Bill* (2003) y *El hombre sin pasado* (2002). Como señala Joseph Campbell en su descripción del monomito, es decir, del esquema heroico elemental, “una vez atravesado el umbral, el héroe se mueve en un paisaje de sueño poblado de formas curiosamente fluidas y ambiguas, donde debe pasar por una serie de pruebas” (Campbell, 1959: 94). A partir de ese momento y guiado por la mirada de su adversario, Elijah, David emprende lo que Xavier Pérez ha denominado “un aprendizaje trágico” (2002) que consiste no sólo en el desarrollo de una anagnórisis de su supervivencia equiparable a la que debía desarrollar Crowe a partir de su muerte en *El sexto sentido*, sino también en un crudo enfrentamiento con la pesadez del tiempo que permite una relectura dramática del superhéroe de historieta. Sólo al final del filme y, tras haberse enfrentado a su talón de Aquiles, el agua pesada y estancada, David puede reconocerse en las miradas de su hijo y de Elijah en sendos usos del plano-contraplano (secs. 36 y 37) que adquieren, por lo dilatado de su espera, un valor espacial y emotivo inusitado.

La disposición de Shyamalan al abordar una historia de superhéroes, con las expectativas de acción que ello encierra, desde el fuera de campo de la asunción de los superpoderes y la melancólica condena que le supone al héroe saberse deudor de la acción del supervillano, se repite, en términos semejantes en *Señales*. En ella, Night Shyamalan elude la mostración convencional de los alienígenas y, conforme a la lección de Tourneur y del Hitchcock de *Los pájaros* (*The Birds*, 1963), los convierte en una pura alteridad abstracta que, no obstante, tiene mirada, ya que, como recuerda Derrida en su aproximación a la noción del fantasma “*Le spectre, ce n’est pas simplement quelqu’un que nous voyons venir revenir, c’est*

quelqu'un par qui nous nous sentons regardés, observés, surveillés, comme par la loi".(34) Esa mirada sin respuesta es, además, la que provoca la transformación, el aprendizaje trágico en este filme cuya puesta en escena elude los movimientos de cámara que tan apropiados resultan en *El protegido*. Aunque como en ella y en *El sexto sentido*, tal transformación sólo se produce conforme al esquema espacial del descenso hasta las profundidades nocturnas.

En efecto, este filme, que permitiría sustentar la etiqueta "fantástico trascendental" (Navarro, 2004) con que ha sido definido el cine de Night Shyamalan, se centra en la recuperación de la fe perdida por el reverendo Graham (Mel Gibson) como consecuencia de la muerte de su esposa. Sólo a través de la reclusión en el espacio uterino y profundo del sótano de la casa, acosado por la invasión alienígena, Graham deja de ser un muerto en vida, vuelve a creer y, como consecuencia de ello, a recuperar la posibilidad de mirar, pues después de asistir a la agonía de su mujer rehuye cualquier otra mirada a lo largo del filme. Esta incursión en la profundidad materna constituye una constante que queda refrendada por el descubrimiento del agua –bendita- que acaba con los extraterrestres: el sótano de *El sexto sentido*, las aguas nocturnas de *El protegido* y la floresta de *El bosque* son los espacios de redención que posibilitan el renacimiento de los protagonistas ante la alteridad, así como el cierre de una serie de relatos en los que, curiosamente, siempre está ausente la figura materna. (35)

La mencionada secuencia en la que Graham, sus hijos y su hermano se quedan aislados en el sótano de la casa es una lección magistral de suspense y de creación de terror. En conjunto, la cinematografía de Night Shyamalan rubrica algo antes demostrado por Dreyer, Tourneur, Kubrick, Polansky, Lynch o Cronenberg: que la inducción del miedo en el espectador no surge tanto de la exhibición de lo horrible como del desasosiego ocasionado por la ruptura de las cadenas causales que, en el modelo clásico, afianzan el avance de una narración que se configura como una articulación de preguntas y respuestas orientadas hacia una clausura final. (36) Pero esta secuencia en particular, como la que presenta a David descubriendo su fuerza al levantar pesas en *El protegido* (sec. 20) demuestra un sutil control del manejo retórico del espacio, que se convierte por sí mismo en una amenaza y desvela la nada que es el miedo, ya que el mayor miedo de todos es el miedo al miedo, es decir el campo cinematográfico vacío en el que todavía no ha penetrado la imagen del otro.

La persistencia de constantes narrativas e iconográficas en el cine de Night Shyamalan queda subrayada por la reiteración de una secuencia semejante a la de *Señales* en *El bosque*. En una localidad como la que se presenta en este filme, delimitada por la idea de desvelar la tramoya vacía del miedo y encarnarla en la falsa amenaza de "aquellos de los que no se habla", el mayor reto que afrontan los jóvenes que ignoran la trampa de sus mayores consiste en erguirse lo más cerca posible de las lindes de la aldea con los brazos abiertos. Al hacerlo, se sitúan en el último umbral de la alteridad y del campo y sólo una persona es capaz de desafiar esa encarnación total de lo otro y, más tarde, de atravesar el bosque: Ivy (B. D. Howard), cuya ceguera convierte todo su entorno en un enorme fuera de campo. Aguarda a Lucius

en una secuencia extática, a cámara lenta y con una música muy enunciada, y le tiende la mano para llevarle a ese sótano que se identifica con la única salvación posible (sec. 26), el lugar necesario para todos menos para Ivy, donde la mirada no puede ser devuelta, ni la potencia del temor resuelta.

En el marco de la lógica del miedo que rige el filme, la confesión que Lucius realiza ante el tribunal de los Mayores (sec. 7) arguyendo que no alberga ningún temor le conduce inevitablemente a la muerte. Esa misma lógica convierte a Ivy en la heroína que toma conciencia de que la identidad de la comunidad ha sido edificada sobre una falsa imagen del otro, que está inevitablemente unida al estéril sacrificio de un niño que contamina la apertura de la historia. (37) Sólo Ivy puede dejar atrás la puerta de marfil del falso sueño, y la habilidad de Night Shyamalan para controlar las identificaciones facilita una empatía entre el espectador y ella, que sostiene el miedo más allá de la revelación de la falsedad de su propio entramado, en todo el trayecto final a través de las frondas boscosas que rodean la comunidad. (38) Al alcanzar su destino, se produce la revelación de que la frontera de la aldea, como la de la ficción, no es la densa arboleda de Pennsylvania, acunada por una bruma perpetua, ni tampoco la amenaza de “aquellos de los que no se habla”, sino un sólido cercado de hormigón.

Al otro lado de los altos muros patrullan los custodios del sueño: un escuadrón de guardas uniformados comandados por el demiurgo Night Shyamalan, convertido en guardián del secreto, que evitan la irrupción de un otro verdaderamente exterior, la imagen del mundo, su encaje histórico. (39) Así, el espectador que comienza siendo “un pulso herido que ronda las cosas del otro lado”, (40) una intrusión en la mente del muerto en *El sexto sentido* –apenas un poco más que el espectador de *Mulholland Drive* de Lynch, convertido en el gusano que roe los sueños de una muerta- (41) acaba enfrentando su propia alteridad como ser en el tiempo, como individuo en la historia. Porque Night Shyamalan, además de invocar la historia del cine, desde Hitchcock al John Ford de *Centauros del desierto* (*The Searchers*, 1956) y *Qué verde era mi valle* (*How Green was my Valley*, 1941) convoca en *El bosque* la historia reciente para retratar las funestas consecuencias que surgen de una mistificación de la nostalgia edénica por la que Estados Unidos pugna en una completa negación de la imagen del otro a partir de la cual se recorta el molde de su identidad.

Night Shyamalan logra trasladar al ámbito histórico la reflexión sobre la impotencia del subconsciente para asumir la muerte propia. (42) Al elegir entre dos violencias, una real e incontrolable y otra acotada por la invención de los Mayores, se demuestra que lo que agrieta el edificio de la ficción, convertido en metáfora de los Estados Unidos, no es lo otro exterior, sino su reinención de la alteridad, que inunda la atmósfera de temores. Con ello, la aldea aparece convertida en un territorio intermedio entre vida y muerte, en estado de excepción. La perennidad del miedo que quieren fomentar los Mayores establece una distancia que presenta a los personajes como zombis y vuelve a recordar al espectador los endeblecimientos sobre los que se sustenta cualquier ficción. La necesidad de creer que tiene su imagen en Ivy –ese “lo se, pero...” que queda justificado por su ceguera- queda apuntalada por la muerte de Noah, que

viene a saldar la muerte inicial del niño. (43) Así, la salida gnóstica de autoconocimiento que proponían los filmes anteriores adquiere en *El bosque* un mayor calado al enfrentarse con el pasillo sin salida de la historia.

A diferencia de *Dogville* (2001), de Lars von Trier, *El bosque* no propone una crítica redencionista de Estados Unidos, sino que inscribe su interpelación en un afán por rescatar las fuentes de lo moral (44) y situar al individuo frente al *pathos* trágico que le supone aceptar su destino. Aunque todos los filmes de Night Shyamalan están plagados de referencias cristianas, desde la Iglesia de *El sexto sentido* hasta las marcas en las puertas de la comunidad puritana de *El bosque*, no hay en ellos un teísmo dogmático, sino un intento de rescatar en el ser humano perplejo la primigenia intuición cosmoteándrica, (45) el misterio. El cineasta parece vindicar que, como quería Borges, el género que define a la existencia es el fantástico. Por eso, la lectura de estos filmes como ficciones *post-mortem* permite realizar una incursión en el tejido de susurros por el que se mueven personajes que, como los de Musil, Canetti, Lang o Lynch, son marionetas trágicas en busca de un sentido que les rescate de la contingencia en la que viven. Sólo pueden encontrarlo cuando emergen de ese mundo de tinieblas y recuperan la mirada para enfrentarse al otro, para integrar al contrario y despertar de un sueño en el que reverberan los ecos de toda la historia del cine.

NOTAS

(1) La noción de motivo, que ha sido formulada en el campo de la iconografía y la iconología por autores como Aby Warburg o Erwin Panofsky y en el terreno de la literatura a través de los formalistas y estudiosos del cuento como Wladimir Propp, también ha sido concebida dentro del marco específico del cine. Véase: Balló, J., *Imatges del silenci* (2000) y, desde el punto de vista de las grandes estructuras argumentales: Balló, J. y X. Pérez, *La llavor immortal* (1995).

(2) Se entiende aquí esta unión entre lo mitológico y las estructuras psico-sociales en un sentido análogo al que le confieren Andrés Ortiz-Osés y Friedrich Karl-Mayr al aproximarse al estudio de la cultura y la mitología vascas desde la hermenéutica simbólica en las diferentes obras que se consignan en la bibliografía. Por otra parte, resulta interesante para entender la pervivencia de un determinado imaginario de la muerte en sociedades donde ha tenido lugar esta pervivencia el trabajo de José M. Andrade Cernadas *Lo imaginario de la muerte en Galicia de los siglos IX al XI* (1992).

(3) Uno de los escasos e insólitos filmes que apuntan hacia una incursión en el sueño de los muertos dentro del clasicismo es *Sueño de amor eterno* (*Peter Ibbetson*, 1935), de Henry Hathaway e inspirada en una obra de Daphne du Maurier. Se trata de un melodrama de romanticismo exacerbado que complacía a

los surrealistas, en el cual Mary (Anne Harding) y Peter (Gary Cooper) son separados por el confinamiento de este último en la cárcel. Pero ambos consiguen desafiar esa separación encontrándose en sus sueños, primero, y finalmente en un definitivo sueño post-mortem.

(4) En sus respectivos filmes *El hombre sin pasado* (*Mies vailla menneisyttä*, 2002), *Solaris* (2002) –un remake del filme homónimo de Andrei Tarkovsky-, *Hable con ella* (2002), *Los otros* (2001), *Kill Bill* (2003-2004), *Paycheck* (2003), *Histoire de Marie et Julian* (2003), *El regreso* (2003).

(5) *A dos metros bajo tierra* (*Six Feet Under*) desarrolla el espacio de contacto entre vivos y muertos a partir de las andanzas que se desarrollan en torno a un negocio funerario. *The Kingdom* (*Riget*), dirigida por Lars von Trier, adentra al espectador en un hospital que se convierte en una adaptación contemporánea de la mansión gótica donde un niño “mal enterrado” es el origen de un espacio de diálogo entre vivos y muertos que ensambla diferentes géneros y encuentra notables paralelismos con la serie *Twin Peaks* de David Lynch. Y tanto en *C.S.I.*, como en su secuela, *C.S.I. Miami*, el esquema narrativo de la autopsia y la figura del forense es la manera de llevar a su extremo la idea de las posibilidades temporales reversibles, al exhibirse filmadas las diferentes posibilidades que explican el fallecimiento del cadáver en un completo desquiciamiento de la narración.

(6) Según la expresión empleada por Sánchez-Biosca (1995a) en un sentido muy próximo a la noción de “sociedad terapéutica” o sociedad de la gnosis individual a la que hace referencia Lluís Duch en varias de sus obras, como por ejemplo *Estaciones del laberinto* (2004).

(7) Existen dos largometrajes anteriores de M. Night Shyamalan, *Praying with Anger* (1992), producida en régimen casi *amateur*, y *Los primeros amigos* (*Wide Awake*, 1997). La primera consiste en una historia casi autobiográfica sobre un adolescente indo-estadounidense y la segunda cuenta la historia de un niño sumido en la melancolía por la muerte de su abuelo materno que decide encontrar a Dios para interrogarle sobre el difunto. Las preocupaciones del cineasta son semejantes a las que ha desarrollado con posterioridad: los límites del otro, el encuentro con uno mismo, el descubrimiento de la misión que se debe cumplir en el mundo y un vago sentimiento moral y teísta hacia el que se encamina el desenlace. Sin embargo, no se han incluido en el corpus analizado por no guardar la unidad y coherencia formal y estilística que manifiestan los filmes posteriores, de los que se puede hablar como un conjunto perfectamente ensamblado.

(8) Se entiende, en este caso, el término “encaje” en el sentido que le otorga Andrés Ortiz-Osés como “rastreo del sentido interpretado como ensamblaje de la realidad” al presentar la hermenéutica del Círculo Eranos en el prólogo de *Los dioses ocultos* (1997).

(9) Véase Kermode, F., *El sentido de un final* (1983) y Ricoeur, P., *Tiempo y narración*. Vol. I, II, III (1987).

(10) Para una aproximación, véanse las obras de Durand señaladas en la bibliografía, así como: VV.AA., *Suplementos. Materiales de trabajo intelectual* (1994). Además, se ha desarrollado este corpus teórico y metodológico en otro lugar. Véase: Pintor, I. (2000). Por otra parte, cabe señalar que existe una fuerte connivencia entre los planteamientos de algunas de estas líneas de investigación hermenéutica y autores ligados al estudio del mito y las religiones como Mircea Eliade (1955, 1981) o Hans Blumenberg (1991, 2004).

(11) De acuerdo con Ricoeur, el acto narrativo invoca la característica esencial de la “temporalidad profunda” que, según las tesis de Heidegger (1971), se cifra en una íntima unidad de las tres dimensiones que se conocen como pasado, presente y futuro: el “haber-sido”, el “hacer-presente” y el “por-venir”. Pero como Ricoeur ha desarrollado en sus últimos trabajos (2000, 2004), entre la experiencia temporal y la operación narrativa median tres grandes instancias: la memoria, la historia y el olvido, que posibilitan la inscripción del relato en la vida.

(12) “El Narrador” (*Der Erzähler*, 1933), en: *Para una crítica de la violencia y otros ensayos* (1991).

(13) Tal como señala Trinh van Thao (1977: 11). Apud. Sánchez-Biosca, 1995a: 59.

(14) Vicente Sánchez-Biosca (1995b, 1995a: 46) desarrolla esta cuestión y examina también los *stalker-filmes*, la narrativa de Brett-Easton Ellis y la explica a partir de una fenomenología narrativa que potencia la economía visual del asesino como un órgano sin cuerpo, de un modo en parte semejante al abordaje que Slavoj Žižek (2004) ha realizado de esta misma cuestión.

(15) Según la célebre frase de Jean Cocteau. Un desarrollo de esta idea del cine como potencia de embalsamamiento de las apariencias puede verse en los artículos de André Bazin “Ontología de la imagen fotográfica” (1990) y “Mort tous les après-midi” (1951).

(16) Es necesario señalar que Ángel Quintana (2004) identifica la génesis de los filmes sobre el retorno del muerto con la convergencia entre el tabú de la muerte y un proceso de reformulación de la identidad del cine ante las nuevas tecnologías.

(17) Existen precedentes en ámbitos como en el cine épico soviético, o incluso en el melodrama clásico, como *The Crowd* (1928), de King Vidor, pero aún así es un motivo narrativo delicado y tratado de una manera tangencial en el sistema clásico. En el cine de Rossellini, la esterilidad de la muerte del hijo se presenta como una fractura en el armazón simbólico que no es sólo individual, sino que implica una

quiebra en la historia, motivo por el cual puede hablarse en este caso de un trayecto entre lo mitológico y lo trágico histórico –fuertemente influido por la religión cristiana, cuyo dogma arraiga en la tragedia y cuyo libro sagrado dista de ser una forma mitológica comparable a los de otras religiones, cosa que se aprecia, incluso, en el hecho de que tome la forma de cuatro versiones de la tragedia encarnadas en los Evangelios-. Pero cabe tener en cuenta que, en el cine de la modernidad, esa muerte puede tomar otras formas, tal como se puede apreciar en filmes como *Mouchette* (1969) de Bresson o *Eraserhead* (1976) de Lynch, donde la muerte del hijo se entrelaza con un temor esencial al engendramiento.

(18) Kieslowski en el primer episodio del *Decálogo* (1989) y en *Azul* (1993), Almodóvar en *Todo sobre mi madre* (1999) y *La mala educación* (2004), Atom Egoyan en *El dulce porvenir* (1997), Ang Lee en *La tormenta de hielo* (1997), Manoel de Oliveira en *Je rentre à la maison* (2001), Steven Spielberg en *A.I.* (2001) y Clint Eastwood en *Mystic River* (2003). La frecuencia de aparición de este motivo ha superado incluso a otros argumentos heredados de la modernidad, como por ejemplo la orfandad y el intento de conciliación con la memoria paterna, cuestión que, como desvela la monografía de Domènec Font *Paisajes de la modernidad. Cine europeo, 1960-1980* (2002), constituyó una de las tensiones básicas entre el cine clásico de Hollywood y los cines de la modernidad, cuestión que puede rastrearse a través de la huella del relato *Los muertos*, de Joyce en diferentes piezas clave del cine moderno, desde *Viaggio in Italia* (1953) de Rossellini hasta *La noche* (1961) de Antonioni o *La chambre verte* (1978) de Truffaut.

(19) De acuerdo con Lacan y Žižek, el término “pulsión” se entiende como una demanda no atrapada en la dialéctica de complejidad del deseo. “La pulsión persiste en una demanda segura, es una insistencia ‘mecánica’ que no puede ser apresada con ningún artificio dialéctico: demandando algo y persistiendo en ello hasta el final” (Žižek, 2000: 46).

(20) Santiago Fillol (2004) ha analizado exhaustivamente el uso del fuera de campo cinematográfico a través de la complejidad que registra en los filmes de Jacques Tourneur realizados en el contexto de la RKO. De acuerdo con sus tesis, la construcción de este fuera de campo es pionera en un tipo de enfrentamiento con el plano vacío que se desarrolla con el cine de la modernidad y registra importantes consecuencias en cinematografías como la de Shyamalan.

(21) El reciente filme de Robin Campillo titulado *Les revenants* (2003) plantea abiertamente este interrogante al centrar su argumento en una oleada de regresos de los muertos más recientes, con el inconveniente que eso comporta para las vidas de los vivos.

(22) Además de toda la bibliografía afín al territorio de la hermenéutica simbólica acerca del retorno de lo trágico en las sociedades modernas (Maffesoli, 2000; Lanceros, 1997), George Steiner ha analizado con sagacidad cómo la tragedia ha impregnado cada vez más el pensamiento filosófico durante los últimos

siglos a medida que parecía escindirse de la sociedad, en *La muerte de la tragedia* (1993) y *Antígonas* (1991).

(23) En el mismo sentido que Claudio Magris (1993: 24) confiere a esta expresión al aplicarla a la novela moderna.

(24) No sólo Judy Barton (Kim Novak) finge ser otra mujer, Madeleine Elster, a los ojos de Scottie Ferguson (James Stewart) y lleva a cabo un simulacro de su propia muerte, sino que además dice estar poseída por el espíritu de Carlota Valdés, una mujer muerta que encarna el pasado español de San Francisco. Por consiguiente, cuando Scottie intenta recuperar a Madeleine, busca un falso espectro –la verdadera Madeleine ha sido asesinada por su marido- poseído por otro falso espectro. Para un análisis exhaustivo de la figura de la *revenant*, véase: Pedraza, Pilar, *Espectra, descenso a las criptas de la literatura y el cine* (2004).

(25) Como señala Tzvetan Todorov en su *Introducción a la literatura fantástica* (1980), el género fantástico puede definirse como un acto de lenguaje en función de la explicación, natural o sobrenatural, que se da al acontecimiento extraordinario. De tal forma, existe una gradación de lo fantástico entre lo misterioso y lo maravilloso.

(26) De acuerdo con Ernst Cassirer (1945, 1951, 1971-76), desde el campo de la antropología filosófica, y con Erwin Panofsky (1995) desde los estudios iconográficos, cabe entender la forma simbólica como la unión íntima entre un particular contenido espiritual y un signo sensible. Panofsky utiliza este término al respecto de la perspectiva *artificialis* en la pintura occidental, como ejemplo de una forma simbólica de gran trascendencia y estabilidad en las representaciones visuales.

(27) Véase los diferentes textos de Carl Theodor Dreyer reunidos en: Dreyer, C. Th., *Sobre el cine* (1995).

(28) Cada una de las secuencias contempla infinidad de pequeñas pistas, indicios sin resolver o *non sequiturs* que, no obstante, obtienen una explicación global a la luz de la relectura proporcionada por la revelación final de que Crowe está muerto. En este caso, por ejemplo, Cole le dice una significativa frase en latín al Dr. Crowe –“*De profundis clamo ad te Domini*”- y, asimismo, explica sus gafas sin cristales diciendo “Con cristales no veo”.

(29) Para un análisis de la codificación clásica del campo-fuera de campo, véase: Sánchez-Biosca, V. “El cadáver y el cuerpo en el cine clásico de Hollywood. *The Body Snatcher* (Val Lewton/Robert Wise, 1945)” (1993).

(30) Son muy destacables las secuencias en las que se muestra la relación entre el Dr. Crowe y su esposa, eludiendo la comunicación entre ambos y manteniendo un controlado nivel de ambigüedad entre la explicación fantástica y el registro de lo que puede interpretarse como una presunta crisis matrimonial de la pareja. Resulta ejemplar, en ese sentido, la secuencia (sec.11) en la que el Dr. Crowe llega tarde a una cita con su esposa en el restaurante, se disculpa y le dice “Es que siento que se me ha dado una segunda oportunidad y no quiero que se me escape”. Sin mirar, ella dice “feliz aniversario”, paga y se marcha. Con ello se inicia una progresión en la que, a través de secuencias posteriores, puede pensarse que ella empieza a mantener una relación con otro hombre.

(31) Incluso en esos pequeños detalles con los que se presenta el muerto, Night Shyamalan incorpora la historia del cine. El escalofrío que provoca el descenso de temperatura de los *revenants*, muertos o condenados a la muerte evoca, en este caso, el que sentía el protagonista de *La noche del diablo* (*Night of the Devil*) de Jacques Tourneur.

(32) Se produce, además, una reduplicación de este recurso como paradigma de terminación en tanto que Cole y su madre, cuyas miradas no se han encontrado en ningún plano-contraplano a lo largo del filme, lo hacen finalmente durante el atasco provocado por un accidente de tráfico en la carretera. La tensión emocional entre madre e hijo contenida durante todo el filme estalla en una secuencia catártica (sec.46) que confirma, ante los ojos de la madre, la conexión de su hijo con el mundo de los muertos: Cole le comunica el perdón de la abuela por algo que sólo ellas dos podían saber.

(33) Para una indagación en la fenomenología poética del agua, véase: Bachelard, G., *El agua y los sueños* (1988).

(34) Derrida, Jacques, y Bernard Stiegler, *Echographies de la télévision*, 1996: 135. Apud. Bullot, Eric, 2000: 10. Véase también Derrida, 2001: 75-85.

(35) Como señalan Núria Bou y Xavier Pérez en su artículo “Los milagros de Night Shyamalan” (2002).

(36) Esta noción del relato clásico como suma de concatenaciones causales que encuentran un cierre final completo ha sido definida, desde un punto de vista formal, por David Bordwell (1995, 1997), como un “winding corridor” que acaba definiéndose en una estructura plena.

(37) Como ha señalado Mircea Eliade en diversos trabajos, en la antigüedad algunas culturas realizaban un sacrificio infantil al fundar una ciudad, que consistía en el desmembramiento de un niño y su inhumación debajo del lugar donde se enclavaría la población. Véase: Eliade, 1955.

(38) Resulta revelador comparar la densidad de la construcción de la comunidad y el bosque en este filme con la aldea y los bosques de *Big Fish* (2004), de Tim Burton, marcados por un tono de fábula, o con las arboledas que son el camino hacia una muerte ritual en *Dead Man* (1995), de Jim Jarmusch.

(39) Núria Bou y Xavier Pérez señalan el carácter cinematográfico de este filme y desglosan su complejidad en el artículo "Dominios del miedo" (2004).

(40) Este verso de Federico García Lorca (*Poema doble del lago Eden*, de *Poeta en Nueva York*, 1929) parece apropiado para definir el nuevo estatuto del espectador que proponen cinematografías como las de Shyamalan, Lynch, Cronenberg y, episódicamente, algunos cineastas como Atom Egoyan, Ang Lee o Steven Soderbergh, a partir de la década de los noventa del siglo XX.

(41) La opción de Lynch es más radical que la de Shyamalan en tanto que nunca intenta religar, al final del filme, todas las cadenas causales e interrogantes que se han abierto a lo largo del relato. En *Mulholland Drive*, como en *Carretera Perdida* (*Lost Highway*, 1998) confluyen de manera radical las dos fuentes antes enunciadas: la vanguardia europea y la exploración del cine como apertura a un mundo de sombras ajeno al drama naturalista, y la irrupción de la suspensión del sentido y la espacialización del tiempo que se adentra en el seno del clasicismo desde los años cuarenta.

(42) Freud (1915) señala, en este sentido, que el subconsciente no conoce la idea de su propia extinción, esto es, que se piensa eterno, noción que adquiere una importancia capital en tanto en cuanto se incurre en el recurso narrativo de abrir la ficción con una muerte e indagar en una hipotética existencia *post-mortem*.

(43) Night Shyamalan manifiesta una atención hacia los diferentes avatares del motivo iconográfico de la tumba comparable a la de Ford. Son dos tumbas, la del niño y la de Noah, las que guían el recorrido de este filme. Cabría, además, extrapolar el papel dentro de la ficción que cumple Noah y la construcción mediática de algunos personajes en los que Estados Unidos ha encarnado la amenaza exterior a partir del trágico episodio del 11-S.

(44) De acuerdo con la expresión de Charles Taylor (1994).

(45) De acuerdo con Raimon Panikkar (1977, 1991, 1996), puede entenderse este término como la intuición holística o toma de conciencia unitaria, de "lo que conoce", lo conocido y el conocimiento; lo metafísico, lo noético y lo empírico; lo divino, lo humano y lo terreno, en un lenguaje religioso.

BIBLIOGRAFÍA

ANDRADE CERNADAS, J.M. *Lo Imaginario de la muerte en Galicia de los siglos IX a XI*. [S.l.]: Ediciós do Castro, 1992.

ARLES, Ph. *Essais sur l'histoire de la mort en Occident, du Moyen Age à nos jours*. París: Seuil, 1975.

ARLES, Ph. *L'Homme devant la mort*. París: Seuil, 1977.

BACHELARD, G. *El Agua y los sueños*. México D.F.: Fondo de Cultura Económico, 1988.

BALLÓ, J. *Imatges del silenci: els motius visuals en el cinema*. Barcelona: Empúries, 2000. (Biblioteca Universal; 142)

BALLÓ, J.; PÉREZ, X. *La Llavor immortal: els arguments universals en el cinema*. Barcelona: Empúries, 1995.

BAZIN, A. "Mort tous les après-midi". En: *Le Cinéma français de la libération à la Nouvelle Vague*. París: Cahiers du cinéma, 1998. p. 372

BAZIN, A. "Ontología de la imagen fotográfica". En: BAZIN, A. *¿Qué es el Cine?*. Madrid: Rialp, 1990.

BENJAMIN, W. *Para una Crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid: Taurus, 1991. (Iluminaciones IV. Taurus Humanidades; 323)

BLUMENBERG, H. *El Mito y el concepto de realidad*. Barcelona: Herder, 2004.

BLUMENBERG, H. *Elaborazione del mito*. Bolonia: Il Mulino, 1991.

BORDWELL, D.; THOMPSON, K. *El Arte cinematográfico: una introducción*. Barcelona: Paidós, 1995.

BORDWELL, D.; STAIGER, J.; THOMPSON, K. *El Cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona; Buenos Aires; México: Ediciones Paidós, 1997.

BOU, N.; PÉREZ, X. "Dominios del miedo". *Cultura/s*, suplemento cultural de *La Vanguardia* [Barcelona] (20 octubre 2004), nº 122, p. 24

BOU, N.; PÉREZ, X. "Los Milagros de Night Shyamalan". *Cultura/s*, suplemento cultural de *La Vanguardia* [Barcelona] (09 septiembre 2002)

BOU, N. *Plano / contraplano: de la mirada clásica al universo de Michelangelo Antonioni*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002.

BOULLLOT, E. "Le Cinéma est une invention post-mortem". *Traffic* (Otoño de 2002), nº 43, p. 5-18.

CAMPBELL, J. *El Héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1959.

CANETTI, E. *Masa y poder*. Madrid: Muchnik, 1985.

CASSIRER, E. *Antropología filosófica: introducción a una filosofía de la cultura*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1997.

CASSIRER, E. *Filosofía de las formas simbólicas*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1971-1976. 3 v.

CASSIRER, E. *Las Ciencias de la cultura*. México: Fondo de Cultura Económica, 1951.

CHION, M. "Un Bardo-film". *Cahiers du cinéma (spécial Raoul Ruiz)*. (marzo de 1983), nº 345, p. 39-40.

DERRIDA, J. "Le Cinéma et ses fantômes" [entrevista con Jacques Derrida, por Antoine de Baecque y Thierry Jousse]. *Cahiers du cinéma* (abril de 2001), nº 556, p. 75-85.

DERRIDA, J.; STIEGLER, B. *Echographies de la télévision*. París: Galilée, 1996

DREYER, C.TH. *Sobre el Cine*. Valladolid: 40 Semana internacional de cine, 1995.

DUCH, L. "Literatura i crisi". En: *L'Enigma del temps: assaigs sobre la inconsistència del temps present*. Barcelona: Publicacions de l'abadia de Montserrat, 1997.

DUCH, L. *Estaciones del laberinto*. Barcelona: Herder, 2004.

DURAND, G. *Lo Imaginario*. Barcelona: Ediciones del Bronce, 2000.

DURAND, G. *Introduction à la mythodologie: mythes et société*. París: Albin Michel, 1996.

DURAND, G. *Las Estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid: Taurus, 1982.

DURAND, G. *L'Imagination symbolique*. París: PUF, 1964.

DURAND, G.; SUN CAOYING. *Mythes, thèmes et variations*. París: Desclee, 2000.

ELIADE, M. *Imágenes y símbolos: ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso*. Madrid: Taurus, 1955.

- ELIADE, M. *Tratado de historia de las religiones: morfología y dialéctica de lo sagrado*. Madrid: Cristiandad, 1981.
- FILLOL, S. *Manifestaciones de una lejanía, por cercana que pueda estar* [Trabajo de investigación inédito]. Barcelona: Universidad Pompeu Fabra, 2004.
- FONT, D. *Paisajes de la modernidad: cine europeo, 1960-1980*. Barcelona: Paidós, 2002.
- FREUD, S. "Consideraciones acerca de la guerra y la muerte". En: FREUD, S. *El Por qué de la guerra: obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1973.
- HEIDEGGER, M. *El Ser y el tiempo*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1971.
- JANKELEVITCH, V. *La Mort*. París: Flammarion, 1977.
- KERMODE, F. *El Sentido de un final: estudios sobre la teoría de la ficción*. Barcelona: Gedisa, 1983.
- LANCEROS, P. *La Herida trágica: el pensamiento simbólico tras Hölderlin, Nietzsche, Goya y Rilke*. Barcelona: Anthropos, 1997. (Hermeneusis)
- MAFFESOLI, M. *L'Instant eternal: le retour du tragique dans les sociétés postmodernes*. París: Denoel, 2000.
- MAGRIS, C. *El Anillo de Clarisse: tradición y nihilismo en la literatura moderna*. Barcelona: Edicions 62, 1993.
- NAVARRO, A.J. "El Fantástico trascendental: M. Night Shyamalan". *Dirigido Por*. (Septiembre de 2004), p. 44-58.
- ORTIZ-OSÉS, A. *Visiones del mundo: interpretaciones del sentido*. Bilbao: Universidad de Deusto, 1995.
- ORTIZ-OSÉS, A. "Eranos y el 'Encaje' de la realidad". En: NEUMANN, E. [et. al.] *Los Dioses ocultos: Círculo Eranos II*. Barcelona: Anthropos, 1997.
- ORTIZ-OSÉS, A. C. G. *Jung: arquetipos y salud*. Bilbao: Universidad de Deusto, 1988.
- ORTIZ-OSÉS, A. *Cuestiones fronterizas: una filosofía simbólica*. Barcelona: Anthropos, 1999.
- ORTIZ-OSÉS, A. *La Diosa madre: interpretación desde la mitología vasca*. Madrid: Trotta, 1996.
- ORTIZ-OSÉS, A. *La Nueva filosofía hermenéutica: hacia una razón axiológica postmoderna*. Barcelona: Anthropos, 1986.

ORTIZ-OSÉS, A. *Las Claves simbólicas de nuestra cultura: matriarcalismo, patriarcalismo, fratriarcalismo*. Barcelona: Anthropos, 1993. (Hermeneusis)

ORTIZ-OSÉS, A. *Mitología cultural y memorias antropológicas*. Barcelona: Anthropos, 1987.

ORTIZ-OSÉS, A.; MAYR, F.K. *El Matriarcalismo vasco: reinterpretación de la cultura vasca*. Bilbao: Publicaciones de la Universidad de Deusto, 1980.

PANIKKAR, R. *El Silencio del Buda: una introducción al ateísmo religioso*. Madrid: Siruela, 1996.

PANIKKAR, R. *La Nova innocència*. Barcelona: La llar del llibre, 1991. (Col. Vivàrium)

PANIKKAR, R. "Colligate Fragmenta: for an integration of reality". En: EIGO, F.A., ed. *From Alienation to at-oneness: Proceedings of the Theology Institute of Villanova University*. [S.l.]: The Villanova University Press, 1977.

PANOFSKY, E. *La Perspectiva como forma simbólica*. 7ª Edición. Barcelona: Tutsquets Editores, 1995.

PEDRAZA, P. *Espectra: descenso a las criptas de la literatura y el cine*. Madrid: Valdemar, 2004.

PINTOR, I. "A Propósito de lo imaginario". *Formats, revista de Comunicación Audiovisual* [en línea], 2000.

<http://www.iua.upf.es/formats/formats3/pin1_e.htm>

QUINTANA, A. "En la Hora de la resurrección". *Cultura/s*, suplemento cultural de *La Vanguardia*. [Barcelona] (11 agosto 2004), n° 112, p. 20.

RICOEUR, P. *Finitud y culpabilidad*. Madrid: Trotta, 2004.

RICOEUR, P. *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*. París: Seuil, 2000.

SÁNCHEZ BIOSCA, V. "Muerte del relato y muerte en el relato: el nuevo psicópata como héroe trágico y la antropología de la muerte". En: SÁNCHEZ BIOSCA, V. *Una cultura de la fragmentación: pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión*. València: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1995. p. 95-118.

SÁNCHEZ BIOSCA, V. "Saber morir: antropología de la muerte y relatos de psicópatas en el cine". *Archivos de la Filmoteca [Destinos del relato al filo del milenio]*. (Octubre de 1995), n° 41, p. 25-64.

SÁNCHEZ-BIOSCA, V. "El Cadáver y el cuerpo en el cine clásico de Hollywood: the Body Snatcher (Val Lewton/Robert Wise, 1945)". *Archivos de la Filmoteca* (1993), n° 14.

SCHÜTZ, A. *Le Chercheur et le quotidien: phénoménologie des sciences sociales*. París: Méridiens Klincksieck, 1987.

TAYLOR, C. *La Ética de la autenticidad*. Barcelona: Paidós: I.C.E. de la Universidad de Barcelona, 1994.

THOMAS, L.V. *La Mort en question: traces de mort, mort des traces*. París: L'Harmattan, 1991.

THOMAS, L.V. *Rites de mort: pour la paix des vivants*. París: Fayard, 1985.

TODOROV, T. *Introducción a la literatura fantástica*. México: Premia, 1981.

VAN THAO, T. "Avant-propos". En: *La Mort aujourd'hui*. París: Anthropos, 1977. p. 11.

VV.AA. *Suplementos n°42*. Materiales de trabajo intelectual. Una interpretación evaluativa de nuestra cultura. *Análisis y lectura del almacén simbólico de Eranos*. Barcelona: Anthropos, 1994.

ZIZEK, S. *Mirando al sesgo: una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Buenos Aires: Paidós, 2000.

ZIZEK, S. *Organs without bodies: Deleuze and consequences*. New York; Londres: Routledge, 2004.

Iván Pintor Iranzo es profesor de la Facultad de Comunicación Audiovisual de la Universidad Pompeu Fabra, donde ha impartido asignaturas como Tendencias del Cine Contemporáneo, Historia del Cómic y Análisis de la Ficción Televisiva. Bajo la coordinación del doctor Antonio Monegal ha colaborado en la docencia de las asignaturas Historia del Cine Norteamericano e Historia del Cine Europeo de la Facultad de Humanidades de la Universidad Pompeu Fabra, asimismo, en el Institut d'Educació Contínua (IDEC) ha realizado el curso Análisis del Guión dentro del Seminario de Análisis de Proyectos Audiovisuales (2002). También ha participado en congresos, ha colaborado con varias investigaciones subvencionadas relacionadas con la Comunicación Audiovisual, y ha sido ayudante de cátedra en universidades de Argentina y Colombia.

Por lo que respecta a su labor profesional, Iván Pintor es guionista de televisión, analista de guiones y, a su vez, realiza los guiones de los vídeos de las exposiciones de artes plásticas de la Fundació La Caixa. Escribe ocasionalmente en el suplemento "Cultura/s" de *La Vanguardia*, en *El Viejo Topo*, y publica artículos en revistas como *Formats*, *Idees* y *Quaderns del CAC*. Ha dirigido varias producciones videográficas relacionadas con el cine, la poesía y la historieta, ha sido asesor y documentalista en series de televisión de ámbito nacional e internacional, y ha coordinado el área audiovisual y los contenidos relacionados con la historia del cine y la televisión en enciclopedias multimedia como *Focus 99* y *Planeta Larousse 2000*.