

Otra vuelta de tuerca: el espectral ambiguo en *River*

María Brunella Tedesco Barlocco

Profesor: Iván Pintor Iranzo

**Asignatura: Intersecciones Contemporáneas entre Cine, Televisión
y Cómic**

Máster en Estudios de Cine y Audiovisual Contemporáneos

1er trimestre, Curso 2016-2017

Facultad de Comunicación

Universidad Pompeu Fabra

Resumen: Un cráneo horadado que revela la cualidad espectral de un personaje es el punto de contacto más visual entre el filme *The Sixth Sense* y la ficción televisiva *River*. No obstante, con 15 años entre el primero y la segunda, el “veo gente muerta” de Cole Sear devino cliché cultural, y, arguye este ensayo, convirtió el valor de shock de la revelación en uno entre otros recursos de *River*, que prefiere valerse de la parca fiabilidad narrativa del personaje principal y de la fantasmagoría metafórica de sujetos invisibilizados por la marginación social.

Palabras clave: The Sixth Sense, Espectralidad, Fantasmas, Henry James, *Spectral Turn*, *Nordic Noir*, Drama Policial, Muerte, Fantasmas Figurativos, Invisibilización, Marginación

Abstract: A hollowed cranium that reveals a character’s spectral quality is the strongest visual contact point between the film *The Sixth Sense* and the television fiction *River*. Nonetheless, with 15 years between the first and the latter, Cole Sear’s “I see dead people” became a cultural cliché, and, this essay argues, turned the shock value of the revelation into one amongst other resources for *River*, which prefers to rest on its main character’s narrative unreliability and on the spectral metaphor of people who have been turned invisible by social margination.

Keywords: The Sixth Sense, Spectrality, Phantoms, Ghosts, Henry James, *Spectral Turn*, *Nordic Noir*, Police Drama, Death, Figurative Ghosts, Invisibilization, Margination



The Sixth Sense (1999)

River (2015)

Aunque los fantasmas de *The Sixth Sense* (1999), de M. Night Shyamalan, no se percaten, su espectralidad es delatada en un giro del cuerpo. No una contorsión, per se, más digna de una Linda Blair poseída, sino movimientos naturales empero significativos para los espectadores y para Cole, el atormentado niño que ve “gente muerta” (Scheuer, 2014). “La mujer en la cocina, a quien Cole y la audiencia perciben inicialmente como su madre, despliega sus venas cortadas a medida que se da vuelta” (op. cit., p. 184); la niña que vomita refleja en ese flujo la lucha contra su propio envenenamiento; la mujer en el vestuario muestra a la cámara el otro lado de su rostro para revelar sus quemaduras.

Entre ellas, un muchacho invita a Cole a ver la escopeta de su padre. En él, es un literal giro del cuerpo el que revela la duplicidad, el engaño que se esconde tras el rostro intacto: una nuca sangrienta, perforada por la misma arma de la que habla. Más de quince años después, otra figura, inserta en otra narrativa, revela las marcas de aquel joven, con el mismo giro del cuerpo. Esta vez, en la miniserie policial *River* (BBC1, 2015), el pasaje del rostro pulcro al cráneo horadado señala la espectralidad de uno de los personajes principales del programa, la detective Stevie, quien parecía un ser de carne y hueso durante los primeros diez minutos del episodio inaugural del programa, con pocas señas que indicaran lo contrario¹.

En lo que puede considerarse una cita explícita al filme de Shyamalan, el plano no sirve únicamente para sobresaltar al espectador desprevenido, sino que marca un punto de inflexión en la trama, aunque con distintos propósitos y efectos que en *The Sixth Sense*. La imagen, además, permitirá en este ensayo comprender cómo configura nuevos espectros una época en

¹ La última escena de *The Sixth Sense*, afirma Briefel (2009) compele al espectador a revisitarse el filme y mirarlo desde la perspectiva de alguien que ya sabe el resultado, y, por lo tanto, puede pasar a concentrarse en los elementos que delatan la espectralidad de Malcolm a lo largo del filme: nunca entabla intercambios verbales con nadie que sea Cole; le relata un cuento elíptico a Cole que, sin saberlo, simboliza su propia condición; nunca mueve objetos delante de otras personas; y su esposa repite una y otra vez su video de bodas, como el espectador debería con el filme.

la que “veo gente muerta” se ha convertido en un cliché cultural (Briefel, 2009), y en la que la suspicacia de los espectadores los lleva a desconfiar de la fiabilidad de las narraciones que ven, gracias también a la popularidad de otros relatos de narradores no fiables, como *Fight Club* (1999) y *A beautiful mind* (2001). A través de una breve recorrido de la espectralidad en el cine y la televisión, el ensayo propondrá ver en *River* las señas de un cambio en la representación de los espectros, en la que el valor de shock de la revelación ya no logra sostener la narrativa (como sí lo hacía en *The Sixth Sense* y *The Others*), sino que se convierte en uno de muchos recursos, haciendo necesario, en cambio, instalar la ambigüedad esencial a los fantasmas en otros términos, metafóricos, inclusive.

El fantasma en la máquina

“Aunque la representación de la vida después de la muerte ha sido un tema perenne para el cine, ha sido escuetamente examinado”, afirma Ruffles (2004, p. 1), apelando a una literatura tanto reciente como finita, que no llega a reflejar en su número ni sus fechas la persistencia del espectro en el imaginario, dentro y fuera de lo puramente folclórico. “Esto es en parte debido a la ambivalencia con la que la sociedad occidental ve a la muerte”, explica el autor (op. cit.), mientras que otra parte se corresponde a “una asociación [del fantasma/espectro] con lo que han sido consideradas formas sub-literarias e insalubres –la literatura de horror y la gótica, y, subsiguientemente, los filmes de horror y los cómics” (op. cit.).

Actualmente, no obstante, los espectros han logrado constituirse como objeto legítimo de estudio desde el análisis fílmico, e incluso han atravesado muros hacia la crítica cultural en general. En sus obras *Popular Ghosts* (2010) y *The Spectralities Reader* (2013), las editoras y autoras Blanco y Peeren identificaron y consolidaron ensayos en torno a un *spectral turn* teórico, que definen como “una metamorfosis (...) de los fantasmas desde posibles entidades, dispositivos de trama y clichés del habla hacia metáforas conceptuales influyentes que se permean de igual forma en la cultura y la academia” (Blanco & Peeren, 2013, p. 1), siguiendo un camino iniciado por Jacques Derrida, con su *Spectres de Marx* (1993). Privilegiados por el postestructuralismo, “los fantasmas (...) violan el pensamiento conceptual basado en oposiciones dicotómicas. Nunca están completamente presentes o ausentes, vivos ni muertos. El fantasma es la marca o el rastro de una ausencia” (Weinstock, 2004, p. 6-7).

Como poderosa metáfora conceptual, la espectralidad ha permitido discutir fantasmas no-figurativos, “manifestaciones, de una forma u otra, de los muertos que vuelven, y otras criaturas fantasmales o imágenes que emanan de planos más allá del considerado ‘real’” (Blanco & Peeren, 2010, S/P), y fantasmas figurativos, como ciudadanos marginados

(inmigrantes ilegales, desaparecidos, indigentes o prisioneros), personas irreductibles a las dicotomías de género, amenazas de terror invisibles y presencias ilusorias de imágenes generadas por computadora, entre otras tantas aplicaciones que se evidencian en las colecciones editadas por Blanco y Peeren.

La noción de que cada época tiene sus propios fantasmas fue enarbolada por Derrida mismo, y permite analizar, en el campo fílmico, cómo la representación de la figura no solo sirve por su valor de shock, sino también por su reflejo de los tiempos en los que emerge. Como un ejemplo que ayuda a trazar una evolución del fantasma en el cine, Emily Edwards sostiene que una de las primeras apariciones del espectro fílmico fue en las “séances”, o sesiones de espiritismo, instancias en las que se proyectaban imágenes de personas fallecidas en columnas de humo o paredes para crear la ilusión de un contacto con los espíritus. “La expectativa [del desarrollo tecnológico] era que, a medida que el hombre pisaba un nuevo siglo, nuestros fantasmas y nuestras imaginaciones no iban a seguir persiguiéndonos (...). Sin embargo, las películas siguieron representando crónicas de fantasmas, médiums y casas embrujadas (...). Las audiencias que abandonaron a los hechiceros apócrifos [de las séances] abrazaron el filme de fantasmas” (2001, p. 82).

Aunque el teórico David Hess (en Edwards, 2001, op. cit.) considere a Hollywood como un defensor de lo paranormal, que hace ostensible su rechazo al escepticismo al pedir a los espectadores que acepten narrativas fantásticas, la industria no soslayó la posibilidad de fantasmas imaginarios o casas embrujadas fraudulentas. Edwards enumera varios filmes en esa línea, el primero de los cuales es *The House of a Thousand Candles* (1915) y el último *Daughter of the mind* (1969), narrativas según las cuales “la creencia en los fantasmas supone un detrimento al bienestar del personaje, y es a veces el producto de una mente desequilibrada, ignorante o crédula” (op. cit., p. 86). Concomitantemente, no obstante, hacia 1940 fue notorio un incremento en las películas románticas de fantasmas. Visto por Edwards como “la respuesta indocta de la industria del cine a las necesidades sociales” (op. cit.), filmes como *Portrait of Jennie* (1948), *Letter from an Unknown Woman* (1948) y *The Ghost and Mrs. Muir* (1947) sirvieron para aplacar la visión oscurecida del mundo que proponían tanto los filmes noir como la Segunda Guerra Mundial, al tiempo que esa misma espectralidad podía llegar a reconfortar a quienes perdieron a sus amados en el campo de batalla. Para Edwards, el declive de esos filmes en las dos décadas siguientes significó un viraje que se alejó de las preguntas metafísicas y se acercó a los intereses materiales.

Aunque los fantasmas se mantuvieron presentes, yendo desde los filmes bélicos, de ciencia ficción, melodramas y comedias, a, claro está, el horror², la explosión espectral de 1940 solo encontró su par en los últimos años de la década de 1990 (op. cit.)³. Según Weinstock, esa consolidación se explica por “una suspicacia posmoderna de las meta-narrativas acentuadas por la *ansiedad de fin del milenio*” (2004, p. 5, cursiva propia). “La ubicuidad de los filmes de fantasmas en nuestro momento cultural particular”, agrega el autor, “está conectada al reconocimiento de que la historia siempre está fragmentada”, al tiempo que los espectros mismos, “como síntoma de conocimiento reprimido, ponen en duda las posibilidades de un futuro basado en evitar el pasado. Los espectros del milenio nos preguntan hasta qué punto podemos movernos hacia adelante en un nuevo milenio cuando seguimos encadenados a un pasado que nos persigue” (op. cit., p. 6).

Incorpóreo e inconsciente

Tomando como ejemplos canónicos a los fantasmas de *The Sixth Sense*, se debe subrayar que una de las señas los que definen es la falta de conciencia sobre su propia condición. “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”, señala Pintor (2005), tomando el concepto de “filmes-bardo” de Michel Chion, y vinculándolo al destierro de la muerte de Walter Benjamin y a la “persistencia de la idea de accidente en el cine contemporáneo” (op. cit., S/P).

Así, las preguntas en torno a los fantasmas dejan de ser “¿por qué vuelven los muertos?”, para convertirse en “¿qué hacemos con los muertos?, ¿qué quieren los vivos de los muertos?, e incluso ¿conocen los muertos su condición?” (op. cit., S/P). Al compartir esa última interrogante, Briefel (2009) acuña el término “incógnita espectral”, identificando que para estos filmes la muerte no es solo un fallo en el cuerpo, sino también un acto cognitivo: “quienes no notaron sus propias muertes no están realmente muertos. En cambio, llevan una existencia

² Un análisis de Andrew Tudor sobre monstruos de los filmes de horror entre 1931 y 1984 reveló que los fantasmas eran la sexta figura más recurrente, 8% del total (Ruffles, 2004).

³ En *Cinematic ghosts* (Leeder, 2015), Bernice M. Murphy identifica una de las últimas tendencias en los filmes de fantasmas, el retorno de la casa embrujada, en un momento en el que la clase media americana padece una crisis económica similar a la de las décadas de 1970 y 1980, cuando las narrativas supernaturales suburbanas tuvieron su punto álgido. Así, las franquicias *Paranormal Activity* (2007-2015), *Insidious* (2010-2015), *Sinister* (2012-2015) y *The Conjuring* (2013-2016) toman la herencia de *Poltergeist* (1982-1988) y *The Amityville Horror* (1979).

liminal plagada de pistas que señalan su defunción; solo pueden hacer la transición hacia la muerte real una vez que han interpretado correctamente esas pistas” (op. cit., p. 97).

Estas narrativas se centran en desenredar una madeja de procesos cognitivos a través de los cuales los protagonistas llegan a la comprensión de su muerte. Previo a *The Sixth Sense*, Briefel identifica la “incógnita espectral” en filmes como *The Spy* (1929), *La Rivière du Hibou* (1962), *Carnival of Souls* (1962) y *Jacob’s Ladder* (1990), aunque señala el cuento corto *An Occurrence at Owl Creek Bridge* (1891), de Ambrose Bierce, como el predecesor literario de estos filmes, al hacer creer al lector que el protagonista ha escapado de la muerte, cuando en realidad el cuento discurre en una fantasía de liberación que el personaje teje durante sus últimos estertores.

La identificación del espectador con estos protagonistas fantasmagóricos (que dejan de ser Otro para convertirse en Yo) y su forma fragmentada de ver la realidad⁴ es una de las claves que sustenta a estas narrativas, y que permite que el shock no provenga de un *jump scare* que pueda provocar un fantasma amenazante, sino de la revelación de que quien era considerado como Yo en realidad es una alteridad espectral. La ilusión que tanto personaje como espectador compartían.

Se hace menester, en este sentido, considerar la noción de la “narración no fiable”, que se puede encontrar no solo en estos filmes, sino también en películas de la misma época que *The Sixth Sense*, *Fight Club* (1999) y *A beautiful mind* (2001), en las que, coincidentemente, está presente el tema de la salud mental⁵. Aunque el concepto es originario de los estudios literarios, y, por lo tanto, ha sido sujeto a una traslación problemática⁶ hacia la teoría fílmica, la narración no fiable resulta beneficiosa para comprender los mecanismos que estos filmes ponen en marcha. Según Seymour Chatman, el narrador no fiable puede ser utilizado para describir a “un personaje que parece ser nuestra fuente para lo que es mostrando (en control de la imagen) y que resulta ser no fiable (la imagen no ha sido real), así como para narradores

⁴ Según Fowkes, la vida fragmentada que llevan estos espectros puede ser comparada con la misma perspectiva de los espectadores, con la mediación de la pantalla. “Mientras que la representación intermitente del tiempo está motivada por el estado fantasmagórico de Malcolm, también se mimetiza con el tipo de edición selectiva que todos los filmes usan cuando quieren mostrarnos solo escenas relevantes de la vida de un personaje” (Fowkes en Weinstock, 2004, p. 201). Esa reciprocidad entre maneras de ver el mundo, agrega Briefel, “amenaza atraparnos en la narrativa y erradicar la distancia de seguridad” que ofrecen los filmes de terror (2009, p. 98).

⁵ La salud mental es clave en *The Sixth Sense*, y marca el vínculo de Malcolm y Cole, siendo que el psicólogo ve en el niño la posibilidad de enmendar su error a la hora de diagnosticar a Vincent. La posible locura de Cole, no obstante, es dirimida cuando tanto el filme como los personajes pasan a aceptar la explicación paranormal de los hechos.

⁶ Las dificultades en torno a la definición de la narración no fiable en el cine tienen su raíz en la compleja asimilación de ciertos términos del análisis literario a lo fílmico. Un ejemplo iluminador en este sentido es el trabajo de Celestino Deleyto Alcalá sobre la focalización en narrativa fílmica (1991).

voice-over cuyo discurso ha sido socavado por la pista visual” (Hansen, 2008/2009, S/P). Como señala Hansen, otros teóricos como David Bordwell, George M. Wilson y Gregory Currie aplicaron la acepción a narradores no personalizados, en relatos en los que hay omisiones importantes de información que llevan al espectador a extraer conclusiones erradas. “Otros”, agrega Hansen, “la han aplicado a filmes donde la lógica causal normal de la realidad es suspendida –sea a favor de maniobras metaficcionales (...) o en historias de fantasmas (...), ambas parcialmente construidas en torno al eje de lo fantástico de Tzvetan Todorov” (op. cit.). En los filmes con “narración pseudo-objetiva”, “una perspectiva subjetiva narra usando los códigos de la narración objetiva”, y la creencia de que estas historias están siendo contadas “de forma impersonal, objetiva o sin focalización es fundamental para el progreso narrativo” (op. cit.).

El desconocimiento de la condición de Malcolm, tanto por parte del personaje como del espectador, se ubica en el corazón de la trama de *The Sixth Sense*. Aunque Malcolm creía estar redimiéndose de errores pasados y ayudando a Cole, él estaba siendo guiado por Cole hacia su anagnórisis, que involucró, una vez más, el giro del cuerpo que identificó Scheuer (2014). Este tipo de construcción, que siembra pistas a lo largo del filme y relega la revelación a los últimos minutos, se consolidó como un giro de trama luego replicado, en mayor o menor medida, por *The Others* (2001) y *Stay* (2005). “El poder interpretativo que nos dan las narrativas de incógnita espectral puede explicar por qué hay tantas: están en camino a convertirse tan cliché como la frase ‘veo gente muerta’” (2009, p. 101), señala Briefel, identificando que piezas posteriores a *The Sixth Sense* como la serie *Dead like me* (2003-2004) y la película *Just like heaven* (2005) “juegan con la familiaridad del espectador” hacia la figura del fantasma inconsciente y los giros de trama que puede suponer.

Si bien algunos de estos filmes incitan a la repetición de la experiencia de visionado para captar las pistas, la repetición del instrumento, del truco, en diferentes narrativas, no esclarece, sino sobrepone. La creciente familiaridad con estas técnicas “pueden pronto evitar que experimentemos el shock de alguien que mira algo por primera vez; cuando la muerte ya no es sorpresa, estas narrativas caerán en la categoría de lo que Barthes llamó ‘lo ya visto’. La muerte es reducida a una forma narrativa reconocible” (op. cit., p. 102).

Flujo de conciencia

A través de la similitud de los planos señalada al principio, *River* ingresa en ese juego de citas, de familiaridades, empero haciendo que la revelación de la espectralidad de uno de los personajes no sea el quid de la narración, sino un elemento más para ponerla en marcha. No es

su final, sino su principio, ya que es el mismo asesinato misterioso de Stevie el que se configura como foco del accionar del protagonista, su compañero, el detective John River⁷. Al elucidar desde el inicio una incógnita⁸ que podría haberse mantenido a lo largo del episodio, o de la temporada entera, incluso, el programa elige caminos diferentes a los seguidos por los *mind-game films*⁹, ya parte usual del *mainstream*.

La proliferación de los filmes de “incógnita espectral” antes mencionados, junto a la popularidad de *Fight Club* y *A beautiful mind* en la misma época, entre otras tantas películas *mind-game* que les siguieron,

pueden ser tratados provisionalmente como indicativos de una ‘crisis’ en la relación espectador-filme, en el sentido de que la tradicional ‘suspensión de la incredulidad’ o las posiciones clásicas del espectador como ‘voyeur’, ‘testigo’ u ‘observante’ y sus regímenes o técnicas cinemáticas relacionadas, ya no son consideradas apropiadas, atrapantes o suficientemente desafiantes. (Elsaesser, 2015, S/P)

Como señalan Loriguillo y Sorolla, “el resultado de la insistencia en recurrir a [rasgos del *mind-game film*] es la habituación del espectador a unos patrones ante los cuales es susceptible de desarrollar paulatinamente unos determinados códigos de lectura” (2014, p. 17). Con los ojos más abiertos, los espectadores podrían ser más suspicaces ante los juegos que creen que se juegan en las narrativas. Un ejemplo de esto podría ser *Mr. Robot* (2015-2016), que sustentó, durante gran mayoría de la primera temporada, la presencia de Mr. Robot como un personaje real, mientras que, en realidad, se trataba de una espectralidad un tanto perversa: Mr. Robot resultó ser un figura creada en la mente del protagonista del programa, Elliot, que era tanto proyección de él mismo como una imagen de su propio padre fallecido, cuyo recuerdo había sido suprimido de su memoria. Hacia el final de esa temporada inicial, la narrativa reveló la identidad de Mr. Robot, pero el valor de shock que Briefel temía que se perdiera,

⁷ El asesinato de Stevie no es el único que River intenta solucionar, lo que vincula al programa a la tradición de filmes y series en los que los vivos deben ayudar a los muertos a resolver asuntos pendientes para que los últimos puedan, así, descansar en paz. La figura del médium o clarividente ha tenido una fuerte presencia en la televisión estadounidense de este milenio, con programas como *Ghost Whisperer* (2005-2010) o *Medium* (2005-2011), que se mantuvieron durante varios años en las pantallas. La idea de que sea un detective o un policía el que ayude a los fantasmas tampoco es exclusiva a *River*, sino que es incluso recurrente en la historia de la televisión inglesa, con programas como *Edge of Darkness* (1985) y *Randall & Hopkirk (Deceased)* (1969-1971). Sin embargo, como se verá más adelante, la naturaleza de los fantasmas de River es diferente.

⁸ La herramienta de la revelación se repite poco después, con una muchacha adolescente que, en primera instancia, parecería ser la hija de River. Sin embargo, con la narración no fiable ya establecida y la suspicacia instalada, pronto se confirma que la joven había fallecido, y que es uno de los tantos espectros que acosan a River.

⁹ Según Thomas Elsaesser, estos son filmes que ‘juegan’ en dos niveles: “hay filmes en los que se juega con el personaje, sin que este lo sepa o sin que sepa quién está jugando con él (...), y hay filmes en los que se juega con la audiencia, porque ciertos ítems cruciales de información son reprimidos o presentados de forma ambigua” (2015). Aquí, “los cimientos garantes de la estabilidad de la experiencia cinematográfica (...) quedan en compromiso mediante la intencionada opacidad del significante, que obliga al espectador a hacerse cargo de recomponer y dar sentido al relato filmico” (Loriguillo & Sorolla, 2014, p. 3)

efectivamente se había dirimido: los espectadores, casi tan paranoicos como el mismo Elliot, plagaron diferentes foros de preguntas y teorías, al tiempo que los redactores de portales web replicaban esa suspicacia. Esa revelación, para muchos, no fue una sorpresa: fue una confirmación.

El juego de ambigüedades que busca instalar *River*, en cambio, es otro, relativo a la naturaleza misma de los demás espectros que ve el personaje principal, además de Stevie: Erin, una adolescente cuyo cuerpo no ha sido encontrado por la policía; Riley, un criminal “perseguido hasta su muerte” por River; y el envenenador de Lamberth, Thomas Neill Cream¹⁰. Tras revelar la herida en el cráneo de Stevie, ralentización mediante, un plano cambia la perspectiva: el espectador pasa de ver lo que ve el protagonista, un mundo en el que el espectro de Stevie tiene una fuerte presencia, a una subjetiva de otro de los personajes, en la que su compañera fue cristalizada, y lo único que se ve es a River hablar solo. Esta duplicación de las miradas es uno de las técnicas visuales recurrentes en *River*: incluso cuando no hay nadie viendo, excepto el espectador, la presencia del espectro es eventualmente invisibilizada, y un encuadre que antes lo contenía pasa a estar vacío, ocupado únicamente por el detective, o por River y alguien más, testigo de la desviación psicológica del personaje.

Para lograr esta invisibilización, *River* utiliza herramientas del arsenal de filmes sobre fantasmas: a veces los espectros desaparecen de un plano a otro, pero también lo hacen dentro del mismo cuadro, de la mano de una luz que se apaga, con el flash de una cámara fotográfica, o con un trucaje de postproducción que los oculta tras algún objeto o cuerpo y los borra de la imagen. Otra técnica que utiliza, recurrente en ese arsenal, es el desvanecimiento final del espectro cuando los crímenes o las injusticias que lo involucraban son solucionadas¹¹. Los personajes salen del cuadro o se evaporan, insinuando, de esta forma, el pasaje del espectro al más allá, el cruce hacia la luz, fundamental en el imaginario cristiano.

¹⁰ Al igual que el pequeño Cole es acosado por la historia a través de tres cuerpos colgados en su escuela, River es visitado por una figura histórica tenebrosa. El vínculo del fantasma con un tiempo pasado es innegable, ya que proviene de él, pero la inclusión de elementos de fuerte arraigo histórico (ahorcamientos en un caso, y uno de los asesinos seriales más importantes de Inglaterra en otro) en el tiempo presente invitan a recordar que todo espacio físico, toda actualidad, está plagada de fantasmas.

¹¹ Puede señalarse que su desvanecimiento es simultáneo a cierta anagnórisis por parte de River, que aprende algo significativo con cada fantasma. En *The Sixth Sense*, si bien es Cole quien ayuda a Malcolm a descubrir su estado real, el psicólogo también colabora a que el pequeño aprenda a lidiar con su poder. En *River*, Stevie cumple un rol colaborativo similar, aunque normalizante: siendo que el mayor temor de River es ser conceptualizado por los demás como un sujeto loco, desviado, Stevie intenta constantemente indicarle cómo comportarse, cómo responder a las preguntas, cómo aparentar normalidad. La figura de Stevie es paulatinamente suplantada por el nuevo compañero de River, Ira, herramienta para anclar al protagonista en el mundo “real”, entrar en comunión con la vida, y no solo con la muerte. El último plano de la serie es, en este sentido, significativo: River, sonriente, sostiene al bebé de Ira en brazos.

La manera en la que son introducidos los espectros también es significativa: la mayoría de los espectros aparecen por primera vez en planos conjuntos con River, para luego ser parte de planos-contraplanos que los aíslan como interlocutores del personaje; el único que no cumple la regla, sin embargo, es Riley. Como espectro motivado por la culpa, antagonico en su esencia, Riley no aparece junto a River, sino junto a un mar de periodistas que increpan al detective sobre su muerte. Es claro, entonces, de qué lado está el fantasma.

Esa construcción demuestra ser importante para uno de los aspectos claves de la serie: que aquellos espectros de personas fallecidas, que en un principio podían ser considerados por el espectador simplemente como fantasmas, son racionalizados por el protagonista como “*manifests*”, o apariciones, proyecciones de su pesar, producto de su imaginación¹². A las preguntas planteadas por Pintor (2005), así, se le suma otra, planteada por la madre acongojada de Erin, pero esencial para entender a River, tanto personaje como serie: “¿cómo puedes dejar ir a una persona cuando no sabes por qué se ha ido?”.

Retomando la tradición antes mencionada del fantasma como alucinación o índice de una salud mental deteriorada, *River* hace eco de la *novella* de Henry James *The turn of the screw* (1898)¹³, en la que la presencia de fantasmas se debate entre la explicación paranormal o la explicación psicológica. La ruptura con la tradición que supuso ese texto fue tal que pasaron varios años antes de que los críticos plantearan sus reticencias a creer que lo que veía la institutriz protagonista era lo que realmente sucedía. Lo que era una historia más sobre fantasmas pasó a revelarse, quizá, como elucubraciones de una narración no fiable. “[*The turn of the screw*] presenta a los lectores con una pregunta fundamental sobre los fantasmas: ¿son reales o un problema de la imaginación? (...). La magia de la imagen en movimiento [en la versión fílmica, *The Innocents*, de 1941] es que deja que la audiencia aprecie las experiencias de la institutriz con los fantasmas de una forma directa, sea que aceptemos esas representaciones como eventos reales o como exploraciones de una aberración mental” (Edwards, 2001, p. 82)¹⁴.

Aunque River prefiera la explicación psicológica y descarte a los fantasmas como *manifests* en una sesión con su psiquiatra, la ambigüedad de los espectros se construye en el

¹² “No son fantasmas. No creo en los fantasmas, o en el cielo o en el infierno. No es algo de otra vida”, le explica River a la psiquiatra Rosa.

¹³ “Los fantasmas de ficción anteriores solían existir de forma independiente a quien los veía –la encarnación del bien o el mal puros. [La consolidación de] este cambio en el status ontológico y epistemológico del fantasma es atribuido a (...) la creciente dependencia en la ciencia empírica (...) y la popularización de la teoría freudiana” (Fowkes, 1998, p. 27).

¹⁴ Sin embargo, como señala Dara Downey, tanto las versiones cinematográficas de *The turn of the screw*, como las de las novelas *The haunting of Hill House* (1959) y *The Shining* (1977) “enfatan la integridad psíquica desmoronada de los protagonistas al punto que oscurece la agencia supernatural de las casas embrujadas” (Leeder, 2015, 144).

tratamiento visual antedicho, así como en las relaciones que River mantiene con ellos y en la forma en la que ellos mismos son representados. Si bien River conoce a Stevie y tiene la capacidad para reconstruirla en base a ese conocimiento, los demás personajes dependen de una caracterización más débil: Riley y Erin están vinculados a crímenes, y el envenenador de Lambeth, a un libro que River lee. No obstante, pese a la escasa familiaridad que tiene de ellos, son constituidos con personalidades distintivas, que, puede argüirse, son reflejo de características propias del detective.

El vínculo que el detective mantiene con ellos coadyuva a su estado fronterizo, entre la realidad y la irrealidad: el combate “físico” entre River y el envenenador de Lambeth, hacia el final del primer episodio puede ser tanto una táctica para aplacar a sus demonios más profundos como para intentar silenciar a un ente sobre el que no tiene control. Asimismo, la figura de la adolescente es un híbrido entre un espectro consciente y una de las “incógnitas espectrales” de Shyamalan: luego de explicarle a River cómo murió (quizá verbalizando una teoría en la mente del detective), le pregunta “nunca llego a ir a la universidad, ¿no?”, demostrando también su incapacidad por comprender el peso de su propio fallecimiento. Como señala Ruffles (2004), uno de los criterios que esclarece la veracidad de un fantasma suele ser la posibilidad de que las apariciones brinden información que el héroe no puede saber¹⁵. En el caso de *River*, el discurso de los espectros se acerca y se aleja de ese criterio, manteniendo su verdadera esencia en el plano de lo invisible.

De la misma forma en la que *The Sixth Sense* plantaba pistas sobre la espectralidad/alteridad de Malcolm, mayoritariamente visibles en una aguda mirada retroactiva o en un segundo visionado, *River* las disemina sin la intención de que, al recogerlas y cotejarlas, como lo haría un detective, logren llevar al espectador a la verdad. El único camino es desconocer. “Las barreras entre mundos son ahora difusas”, señalan Balló y Bergala (2016, p. 171), “y los fantasmas no solo se salen del marco para invadir el plano, sino para sitiar la propia percepción de la realidad. Así, nunca sabemos hasta qué punto los fantasmas permanecen en la mente de los vivos o su presencia está realmente allí para guiarlos a su lado” (op. cit.).

La ambigüedad que es esencial para estos fantasmas, su constante balanceo entre la realidad y la imaginación, se hace ostensible en el protagonista mismo, que lucha constantemente entre su pulsión por comunicarse con quienes ya no están y su pulsión por invisibilizar lo que es considerado por los demás como una actitud desviada. Hacia el tercer

¹⁵ Luego de su primer encuentro con la psiquiatra, River le pregunta a Stevie qué credenciales puede llegar a tener la profesional. “Ha hecho nueve años en la policía metropolitana y seis años en Broadmoor”, le contesta Stevie.

episodio, cuando River visita una clínica psiquiátrica y ve a uno de los pacientes hablar consigo mismo, la actuación de Stellan Skarsgard convierte ese balanceo, la amenaza de esa alteridad clínica, en un temor más grande que los espectros mismos. Su miedo no es a los muertos, que lo han acompañado desde su niñez (como afirma en otro episodio), sino al castigo social que se le puede imponer por verlos, a la invisibilización por parte de sus compañeros y del Estado mismo, que puede llegar a relegarlo al lugar de aquel hombre “demente”.

Asimismo, se debe señalar que la posible irrealidad del fantasma retratada en *River* rompe con “la creencia New Age en los espíritus y lo supernatural” (Edwards, 2001, p. 87) que han seguido los filmes de fantasmas contemporáneos, aunque responde, al mismo tiempo, a un giro psicologista que varios periodistas han identificado en la televisión reciente¹⁶, en el que hay una intención cada vez mayor en convertir al personaje bipolar, esquizofrénico, ansioso o deprimido en el foco y el enfoque de la narración. No obstante, para comprender el lugar de *River* es menester, también, reconocerlo como heredero de las series, películas y libros de crimen provenientes de Escandinavia, el *nordic noir*, que se han popularizado en los últimos años, resultando de especial influencia para la producción audiovisual inglesa¹⁷.

Ese vínculo de *River* con el *nordic noir* se gesta en varios aspectos, al compartir el “ritmo melancólico”, y “los paisajes infértiles y enigmáticos que muchas veces simbolizan el ánimo psicológico de sus turbados detectives”, definitorios del estilo (Creeder, 2015, p. 2). Aunque ubicada en Londres y no en desérticos parajes escandinavos, *River* hace énfasis en la despersonalización moderna de la gran ciudad, ubicando a su personaje constantemente en no-lugares o contraponiéndolo a grandes estructuras de flujo, con personas en constante movimiento, desenraizadas. Contrario a la modernidad de la ciudad, el hogar de River es señalado como decididamente *retro*, no solo por su decoración, sino por una colección de vinilos que Ira, el nuevo compañero de River, descalifica como innecesaria. En ese contraste, el anonimato de la ciudad adquiere un volumen aún mayor. La depresión de River es otro de los elementos subrayados por la narrativa, incluso a la par de su posible desequilibrio alucinatorio, al tiempo que el ritmo de la serie, sin ser dominado por persecuciones policiales ni interrogatorios de intercambios y montaje acalorados, se define en ese abotagamiento emocional, esa parsimonia del abatimiento.

¹⁶<http://www.vulture.com/2015/12/mental-illness-got-some-respect-on-tv-in-2015.html>, <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/tvandradioblog/2015/dec/18/depression-television-2015-mental-health-jessica-jones-broad-city>, y <http://www.salon.com/2016/12/14/salon-mix-2016-was-tvs-best-year-ever-for-mental-illness/>

¹⁷ Los orígenes del *nordic noir* se pueden rastrear a los mediados de la década de 1990, con la serie televisiva *The Kingdom* (1994), de Lars von Trier, director que ha dado a Skarsgard algunos de sus roles más memorables.

No obstante, quizá lo más importante para entender otro tipo de espectralidad presente en la serie es la preferencia del *nordic noir* por “descubrir el oscuro bajo vientre de la sociedad contemporánea”, al presentar a héroes “desilusionados con la disolución del estado benefactor” (Bergman en Creeder, 2015, p. 8), y muchas veces acosados por los fallecidos de casos pasados¹⁸. El rol de River como detective esencialmente configura su necesidad constante por develar la verdad, proyectar luz sobre lo que antes se encontraba oculto, pero los misterios puntuales que lo rodean también enlazan al programa con otro concepto de espectralidad, el favorecido por el antes mencionado *spectral turn*. Los fantasmas no solo simbolizan la imposibilidad de lidiar con la pérdida, como había sugerido la madre de Erin, sino que la serie también da lugar a individuos que, aunque más tangibles que esos espectros, son invisibilizados por la marginación social.

“Es vital reconocer que nociones de espectralidad pueden facilitar la comprensión y el acercamiento a (...) situaciones de injusticia y falta de poder que surgen en un presente caracterizado por procesos de globalización difusos”, señalan Blanco y Peeren (2013, p. 19), reconociendo el poder de la espectralidad para pensar en sujetos marginados, sometidos a la precariedad o borrados del imaginario social. *River* sigue esta línea al tratar directamente con el concepto de locura, identificada como una alteridad, una anormalidad, que las sociedades medicalizan y soslayan de las capas visibles de la sociedad a través del internamiento.

Asimismo, en el último episodio de la serie, River e Ira descubren que una de las investigaciones de Stevie era un intento por desenmascarar una red corporativa que se aprovechaba de las necesidades de inmigrantes ilegales, ofreciéndoles permisos de residencia a cambio de trabajo esclavizante. Uno de los mayores fantasmas figurativos de la actualidad, el inmigrante ilegal, es asociado, de esta forma, al fantasma no-figurativo más importante de la serie. No obstante, el asesinato de Stevie también se vincula a otra invisibilidad: su asesino resulta ser Frankie, un muchacho que, aunque presentado como hermano de Stevie, resulta ser su hijo, fruto de un abuso pedofílico que Stevie sufrió en su adolescencia y que fue ocultado por su familia y por el abusador a lo largo de su vida.

Conclusiones

Partiendo de una “incógnita espectral” que ha sido reiterada en múltiples piezas culturales y decodificada por los espectadores, *River* se nutre de tácticas ya establecidas,

¹⁸ En la versión estadounidense de *The Killing* (2011-2014), el compañero de la detective protagonista incluso bromea con que ella se comunica con el fantasma de una adolescente asesinada, cuyo caso la consume laboral y emocionalmente.

utilizando el valor de shock para instalar, *a prima facie*, la falta de fiabilidad narrativa de su protagonista. La tensión constante entre su discurso sobre los espectros que lo acompañan/acosan, sus acciones y el tratamiento visual del relato permiten, de esta forma, edificar una ambigüedad que no se limita a aceptar lo paranormal sin vacilación alguna, sino que bebe, en cierta medida, de la maestría polisémica de Henry James.

River retoma la tradición del fantasma como posible alucinación en una instancia histórica en la que las tribulaciones de los policías ficticiales se vuelven importantes, y en la que la televisión le ha permitido a los “locos” no sólo tener lugar en la pantalla, sino constituirse como protagonistas dignos de identificación, de comprensión, diluyendo, quizá, la alteridad a la que han sido históricamente sujetos. Así, en la serie, la alteridad esencial al fantasma adopta tanto el sentido figurativo como el no-figurativo, al hacerse cada vez más ostensible que no todos los fantasmas con los que el hombre convive son personas fallecidas, sino que, a veces, pueden tomar el cuerpo de seres de carne y hueso, que precisan ser iluminados para formar parte de la sociedad, para salir de las penumbras. “Valoramos a nuestros fantasmas”, señala Fowkes, “particularmente en períodos de transición cultural, porque la alternativa a su presencia es aún más terrorífica: si los fantasmas no vuelven para corregir la historia, entonces las narrativas históricas privilegiadas no están abiertas a contestación” (2004, p. 6).

Referencias bibliográficas¹⁹

- Balló, J. & Bergala, A. (eds.) (2016). *Motivos visuales del cine*. Barcelona, España: Galaxia Gutenberg.
- Blanco, M. del P. & Peeren, E. (eds.) (2010). *Popular ghosts: the haunted spaces of everyday culture*. Nueva York, Estados Unidos: Continuum.
- Blanco, M. del P. & Peeren, E. (eds.) (2013). *The spectralities reader. Ghosts and haunting in contemporary cultural theory*. Estados Unidos: Bloomsbury.
- Briefel, A. (2009). “What some ghosts don’t know: spectral incognizance and the horror film”. *Narrative*, Vol. 17 (1), pp. 95-198. [En línea] <https://muse-jhu-edu.sare.upf.edu/article/256473/pdf>
- Bubandt, N. (2012). “A psychology of ghosts: the regime of the self and reinvention of spirits in Indonesia and beyond”. *Anthropological Forum*, Vol. 22 (1). [En línea] <http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/00664677.2011.652585?scroll=top&needAccess=true>
- Creeber, G. (). “Killing us softly: Investigating the aesthetics, philosophy and influence of Nordic noir television”. *The journal of popular television*, Vol. 3 (1), pp. 21-35. [En línea] http://cadair.aber.ac.uk/dspace/bitstream/handle/2160/29756/Killing_us_softly_Investigating_in_the_aesthetics_philosophy_and_influence_of_Nordic_Noir_television.doc?sequence=1
- Deleyto Alcalá, C. (1991). “Focalisation in film narrative”. *Atlantis: Revista de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos*, Vol. 13 (1-2), pp. 159-177. [En línea] <https://dialnet-unirioja-es.sare.upf.edu/servlet/articulo?codigo=637089>

¹⁹ La traducción de los textos en inglés es propia.

Edwards, E. (2001). "A house that tries to be haunted: ghostly narratives in popular film and television". *Hauntings and poltergeists: multidisciplinary perspectives*. Houran, J. & Lange, R (eds). Carolina del Norte, Estados Unidos: McFarland & Company.

Elsaesser, T. (2015). "The mind-game film". [En línea] <https://mindthescreen.wordpress.com/2015/07/29/the-mind-game-film/>

Fowkes, K. A. (1998). *Giving up the ghost: spirits, ghosts and angels in mainstream comedy films*. Michigan, Estados Unidos: Wayne State University Press.

Hansen, P. K. (2008/2009). "Unreliable narration in cinema. Facing the cognitive challenge arising from literary studies". *Amsterdam International Electronic Journal for Cultural Narratology*, Vol. 5. [En línea] http://cf.hum.uva.nl/narratology/issue005_index.html

Kovacs, L. (1999). *The haunted screen: ghosts in literature and film*. Carolina del Norte, Estados Unidos: McFarland & Company.

Leeder, M. (ed.) (2015). *Cinematic ghosts: haunting and spectrality from silent cinema to the digital era*. Bloomsbury.

Loriguillo, A. & Sorolla, T. (2014). "Hacia una normalización de los *mind-game films*". Actas del VI Congreso Internacional Latino de Comunicación (CILCS). [En línea] www.revistalatinacs.org/14SLCS/2014_actas/114_Loriguillo.pdf

Pintor Iranzo, I. (2005). "Los desnudos y los muertos: la representación de los muertos y la construcción del otro en el cine contemporáneo. El caso de M. Night Shyamalan". *Formats: revista de comunicación audiovisual*, N° 4. [En línea] www.raco.cat/index.php/Formats/article/download/257333/344424

Ruffles, T. (2004). *Ghost images: cinema of the afterlife*. Carolina del Norte, Estados Unidos: McFarland & Company.

Schueuer, H. J. (2014). "Arthurian myth and cinematic horror: M. Night Shyamalan's the sixth sense". *The medieval motion picture*. Johnston, A. J., Rouse, M. & Hinz, P. (eds.). Nueva York, Estados Unidos: Palgrave MacMillan.

Weinstock, J. A. (2004). *Spectral america: phantoms and the national imagination*. Wisconsin, Estados Unidos: The University of Wisconsin Press.

Filmografía

Amenábar, A. (2001). *The Others*. Estados Unidos, España: Cruise/Wagner Productions, Sogecine, Las Producciones del Escorpión.

Campbell, M. (1985). *Edge of darkness*. Reino Unido: BBC

Caron, G. G. (2005-2011). *Medium*. Estados Unidos: Paramount Network Television.

Clayton, J. (1961). *The Innocents*. Estados Unidos, Reino Unido: Achilles, Twentieth Century Fox Film Corporation.

Dieterle, W. (1948). *Portrait of Jennie*. Estados Unidos: Vanguard Films, Selznick International Pictures.

Enrico, R. (1962). *La rivière du hibou*. Francia: Filmartic, Les Films du Centaure.

Esmail, S. (2015-). *Mr. Robot*. Estados Unidos: Universal Cable Productions.

Fincher, D. (1999). *Fight Club*. Estados Unidos, Alemania: Fox 2000 Pictures, Regenc Enterprises, Linson Films.

Forster, M. (2005). *Stay*. Estados Unidos: Regency Enterprises, New Regency Pictures, Epsilon Motion Pictures.

Fuller, B. (2003). *Dead like me*. Estados Unidos: DLM Productions, John Masius Productions, MGM Television.

Grauman, W. (1969). *Daughter of the mind*. Estados Unidos: 20th Century Fox Television.

Gray, J. (2005-2010). *Ghost Whisperer*. Estados Unidos: CBS Television Studios.

- Howard, R. (2001). *A beautiful mind*. Estados Unidos: Universal Pictures, DreamWorks, Imagine Entertainment.
- Lubin, A. (1936). *The house of a thousand candles*. Estados Unidos: Republic Pictures.
- Lyne, A. (1990). *Jacob's ladder*. Estados Unidos: Carolco Pictures.
- Mankiewicz, J. L. (1947). *The ghost and Mrs. Muir*. Estados Unidos: Twentieth Century Fox Film Corporation.
- Morgan, A. (2015). *River*. Reino Unido: Kudos Film and Television.
- Ophüls, M. (1948). *Letter from an unknown woman*. Estados Unidos: Rampant Productions.
- Shyamalan, M. N. (1999). *The Sixth Sense*. Estados Unidos: Hollywood Pictures, Spyglass Entertainment, Kennedy/Marshall Company, The See.
- Spooner, D. (1969-1970). *Randall & Hopkirk (Deceased)*. Reino Unido: Incorporated Television Company.
- Tourneur, M. (1943). *Carnival of souls*. Francia: Continental Films.
- Vidor, C. (1929). *The Spy*. Estados Unidos.
- Waters, M. (2005). *Just like heaven*. Estados Unidos: DreamWorks.