

Fig. 2. — Expérience des spectres sur la scène d'un théâtre.

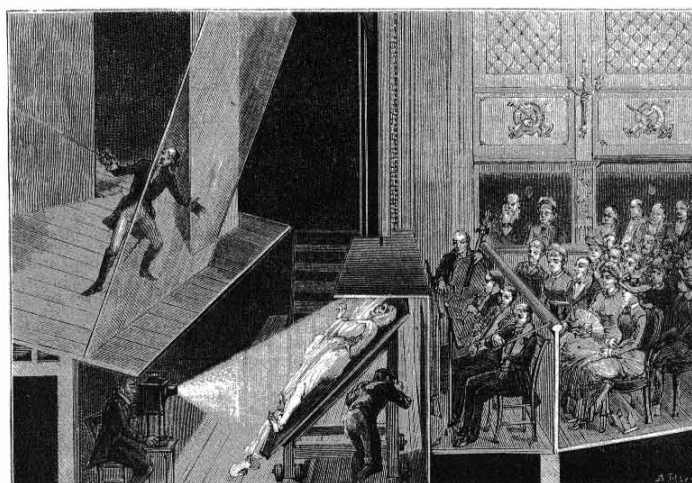


Fig. 3. — Coupe de la salle montrant la disposition de l'expérience.

Vicente J. Benet

EL PESO DE LA LUZ: LA MATERIA DE LOS ESPECTROS CINEMATOGRAFICOS



Donde se nos guiará por la convulsa historia de la pulsión escópica moderna hacia la muerte, cuyo registro abarca desde la exhibición pública de cadáveres, las representaciones escénicas de óptica, las sesiones espiritistas o las fabulaciones literarias sobre la vida artificial llegando hasta el propio espectáculo cinematográfico; ese medio tecnológico constituido por luces y sombras, cuya convención conviene en materializar y encarnar a los personajes en la pantalla y que, precisamente por ello, pone en peligro los límites de su reino cuando se aventura a mostrar, entre los cuerpos opacos, la transparencia del fantasma.

Junto al previsible recorrido de pasajes, panoramas, bulevares, teatros de magia, gabinetes de figuras de cera, cafés y otros señuelos dispuestos para la mirada indolente del *flâneur* moderno, Vanessa Schwartz destaca, en su excelente estudio sobre los espacios de ocio de la sociedad parisina del siglo XIX, un lugar que quizá resulte sorprendente: la Morgue, el depósito de cadáveres inaugurado en el *quai de l'Archevêché* en febrero de 1864. Sobre su capacidad de convocatoria, mencionaré sólo uno de los casos señalados por la autora como ejemplo. A lo largo de la primera semana de Agosto de 1886, el periódico *Le Matin* estimaba que alrededor de 150.000 personas se habían dirigido a ver el cadáver de un niño muerto de manera enigmática en la *Rue du Vert-Bois*.¹ Dispuesto detrás de una vitrina en la sala de exposición, sentado en una sillita cubierta por una tela roja que acentuaba su palidez, se convirtió durante unos días en el centro de atención para una multitud que se agolpaba ante el edificio interrumpiendo el tráfico.

Desde luego, el interés del caso había sido azuzado por la prensa a partir del descubrimiento del cuerpo con un tono que, hoy en día, denominaríamos sensacionalista. El niño no presentaba marcas que dieran pistas sobre el supuesto crimen, de modo que un halo de misterio relacionado con las teorías sobre su muerte alimentaba la imaginación de las multitudes. Atrapado por el mecanismo imparable de los medios de comunicación de masas, lo que en aquellos años quería decir las revistas

1. SCHWARTZ, Vanessa R.: *Spectacular Realities. Early Mass Culture in Fin-de-Siècle Paris*, Berkeley y Los Ángeles: University of California Press, 1999. pp. 76-79.

ilustradas, el caso se convirtió en un fenómeno que mantuvo la atención de la ciudad durante un tiempo. Pero, inevitablemente, otros asuntos comenzaron a desplazar de la actualidad a un cadáver que, además, debido al proceso natural de descomposición, había tenido que ser retirado apresuradamente de la sala de exposición.

El éxito de la Morgue parisina como lugar de ocio nos sitúa ante un aspecto que me parece importante enfatizar: el proceso de gestión y espectacularización de la muerte y, concretamente del cadáver, en la sociedad de masas. Frente a la idea defendida por algunos teóricos de la modernidad de la progresiva invisibilización de la muerte en la esfera pública a lo largo del siglo XIX, casos como el de la Morgue parisina nos señalan un espacio de consumo y distracción que perfila un nuevo tipo de experiencia del tiempo libre en relación con lo macabro. Desde el Antiguo Régimen, la espectacularización del cadáver encontraba su escenificación más significativa en la ejecución pública de los condenados a la pena capital. Precisamente París vivió con la guillotina uno de los primeros momentos de ensamblaje entre el proceso técnico de la ejecución en serie de los reos y una liturgia política. Como afirma Daniel Arasse: “la máquina de decapitar somete la ejecución pública al ceremonial de la mecánica y de la geometría, asegurando, de este modo, el triunfo espectacular de dos formas de pensamiento ‘justas’ y ‘razonables.’”² El instante único y casi imperceptible por su rapidez de la decapitación tenía la contraprestación temporal del ritual preparatorio y sobre todo de la posterior mostración del resto más importante del cadáver, la cabeza alzada ante la multitud. Quizá por eso sea algo más que una aguda comparación que Arasse nos plantee un paralelismo entre el funcionamiento de la guillotina y el obturador de la cámara fotográfica, ya que el producto resultante, al fin y al cabo, era un retrato.³

En cualquier caso, la relación del cadáver con la técnica y la ciencia moderna es un elemento decisivo en la formación del imaginario sobre la muerte en el siglo XIX. Por un lado, el cuerpo muerto es sometido al escrutinio cada vez más pormenorizado de la mirada científica. La Morgue, por supuesto, es algo más que un centro de ocio. Sobre todo se define como un espacio de saber positivista en el que la autopsia se convierte tanto en un eje de conocimiento de la materia orgánica como de la investigación forense.⁴ Además, en la imaginación colectiva, el cadáver irrumpe de manera prolífica a través de la prensa ilustrada, tanto en su dimensión gráfica (primero como grabado y posteriormente como fotografía) como en su narrativización y descripción verbal, pues no olvidemos que muchas de esas representaciones, y sobre todo las que más impac-

2. ARASSE, Daniel: *La guillotina y la figuración del terror*, Barcelona: Labor, 1989, p. 53.

3. Para la guillotina como “máquina de retratar” y su paralelismo con la pintura o la fotografía, vid. ARASSE, *Ibidem*, pp. 130 y ss.

4. SCHWARTZ, 1999, p. 47.

tan entre el público, se asientan a menudo sobre crónicas de crímenes, suicidios y otros acontecimientos terribles que abastecen los medios de comunicación. Ni que decir tiene que el poder de atracción de los asuntos macabros y escabrosos se va instalando además en los folletines y en las manifestaciones artísticas realistas y naturalistas, tanto plásticas como literarias, precisamente a partir de estos momentos. Y, en la mayoría de estos casos, el cadáver se revela como resto orgánico desprovisto del *pathos* o la dimensión sublime de las representaciones clásicas del cuerpo muerto.

Quizá como contrapeso a la obscena materialidad del cadáver, la segunda mitad del siglo XIX conoce el desarrollo del espiritualismo, la irrupción de lo fantástico en espectáculos populares y folletines y la moda tardorromántica de las almas en pena o amores más allá de la muerte que recorren las artes escénicas, desde los melodramas dirigidos a las masas hasta la ópera wagneriana. Si, poco después del Terror revolucionario, los espectáculos fantasmagóricos de Robertson encontraron en Francia un público predispuesto a asustarse por unas apariciones espectrales tan amenazadoras como inocuas;⁵ las angustias relacionadas con la extensión social de la imagen del cadáver nos ayudan a entender la generalización de fenómenos como la fotografía de fantasmas a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX. Creo que es esencial incidir en el carácter fundamentalmente moderno del proceso. El espiritualismo es una corriente que se extiende desde Estados Unidos hasta el resto del mundo precisamente desde mediados del siglo.⁶ Básicamente, desarrolla un proceso de escenificación del contacto con los espíritus a través de un intermediario en el que se materializan, el cuerpo del *medium*. Tom Gunning enfatiza que el espiritualismo decimonónico intenta separarse de las tradiciones religiosas en su interés por demostrar *científicamente* sus evidencias de la vida en el más allá.⁷ Por eso, la fotografía fue vista en un primer momento como un aliado necesario. Las imágenes fotográficas de fantasmas (que eran denominados técnicamente “extras” cuando se revelaban en el papel)⁸ servían, en parte, como corroboración científica de los métodos espiritualistas. No obstante, después de la Guerra Civil americana y el escepticismo generado en un público cada vez más conocedor de los trucos ópticos, la situación cambió y el soporte fotográfico dejó de ser tan importante. El proceso de materialización del fantasma a través del *medium* se hizo a partir de entonces más

5. Ver DÍAZ CUYAS, José: “Notas sobre la fantasmagoría”, *Archivos de la Filmoteca*, Valencia, Octubre de 2001, nº 39, p. 123 y ss.

6. Cfr. BRAUDE, Ann: *Radical Spirits: Spiritualism and Women's Rights in Nineteenth-Century America*, Boston: Beacon Press, 1989.

7. GUNNING, Tom: “Phantom Images and Modern Manifestations. Spirit Photography, Magic Theater, Trick Films, and Photography's Uncanny” en Patrice Petro (ed.): *Fugitive Images: from Photography to Video*, Bloomington, Indiana UP: 1995. p. 47.

8. *Ibidem*, p. 51.

complejo y sofisticado, sobre todo a través de la espectacularización de la sesión espiritista mediante trucos de procedencia teatral o de magia. El énfasis se desplazó hacia una concepción escenográfica del salón donde se realizaba la sesión, muchas veces en penumbra, con elementos ocultos a la mirada del asistente y apariciones de fragmentos corporales seccionados, objetos flotantes, manifestaciones matéricas de variado tono y, finalmente, con “materializaciones” completas de fantasmas.⁹ En muchas ocasiones, la figura del *médium* tiende a desaparecer de la vista del espectador, se sitúa en la oscuridad, se somete a metamorfosis inesperadas y deja salir de su cuerpo fluidos y excrecencias como ectoplasmas u otras sustancias semejantes. En cuanto a la fotografía de fantasmas, como afirma Clément Chéroux, a partir de 1875, tras el juicio a Edouard Buguet y la campaña de prensa que divulgaba a los incautos los secretos del negocio, la fotografía de fantasmas quedó desposeída de cualquier credibilidad espiritista y se convirtió en una mera opción recreativa y lúdica.¹⁰

Llegamos por lo tanto al problema que me interesa destacar en cuanto a la relación del fantasma con el cine: el modo en que el cuerpo humano es trabajado por un dispositivo técnico para producir la sensación de inmaterialidad o para reconstituirse matéricamente. A diferencia de la linterna mágica, que crea la forma del fantasma a través de la pintura sobre una placa de vidrio asociada a trucos ópticos; o de la fotografía, que lo elabora a través de la doble exposición o la superposición de imágenes en el laboratorio, tanto las artes escénicas como el cinematógrafo tienen que partir desde el condicionante del cuerpo del actor para abordar esos procesos de desmaterialización.

Quizá en este sentido el ejemplo más interesante dentro del precine, aunque heredero de las experimentaciones de Robertson, sea el efecto teatral conocido como Pepper's Ghost o también, valga el oxímoron, como “fantasmagoría viviente”.¹¹ El efecto trataba de resolver el problema de una aparición fantasmática creíble en el espacio escénico y consistía en el uso de una serie de espejos que proyectaban en el escenario acciones que eran representadas en otro espacio oculto al público. El dispositivo fue desarrollado por John Pepper y Henry Dircks y se montó por primera vez en 1862 en el Royal Polytechnic de Londres. Su pretensión era producir un efecto de tridimensionalidad en el fantasma o, según el término preferido por Dircks, el espectro. De hecho, a Dircks le gustaba denominar a sus obras: “Drama de Espectros”.¹² El proceso de desmaterialización del cuerpo del actor en el Pepper's Ghost provenía de su con-

9. *Ibidem*, p. 55.

10. CHÉROUX, Clément: “La dialectique des spectres. La photographie spirite entre récréation et conviction” en VV. AA. *Le troisième oeil. La photographie et l'occulte*. Paris: Gallimard, 2004.

11. BARNOUW Erik: *The Magician and the Cinema*, Nueva York y Oxford: Oxford U.P., 1981, p. 28.

12. RUFFLES, Tom: *Ghost Images: Cinema of the Afterlife*, Jefferson, NC y Londres: McFarland & Company, 2004, p. 31.

versión en un reflejo sobre una pantalla que pasaba desapercibida al espectador. Como se puede observar en algunas ilustraciones del dispositivo, eso permitía que en escena se diera la impresión de que un espíritu era atravesado por un cuerpo sólido, una espada e incluso una bala. En cierto modo, estos efectos fueron llevados a la práctica posteriormente por los espectáculos de magia más exitosos.¹³

La aparición de este efecto visual está en relación con la dinámica moderna de transformación de las condiciones de percepción por parte del observador a través de la concepción fragmentada de sus sentidos, como describe Jonathan Crary en sus estudios sobre la recepción de imágenes en la modernidad.¹⁴ Este autor, por ejemplo, da un protagonismo en esa transformación a un artilugio particularmente importante para entender la visualidad en el siglo XIX: el estereoscopio. La alteración de las condiciones naturales de la percepción a través de artefactos que lograban reproducir sensaciones de relieve o efectos tridimensionales se relacionan con esta transición en la que la percepción humana puede reconstruir una experiencia fenoménica con los objetos inmateriales. En uno de los ensayos clásicos sobre el estereoscopio, escrito por Oliver Wendell Colmes en 1859, se dice:

La forma está a partir de ahora divorciada de la materia. De hecho, la materia como objeto visible ya no tiene demasiada utilidad, excepto como molde sobre el que se delimita la forma. Darnos unos cuantos negativos de algo que merezca ser visto, tomados desde diferentes puntos de vista, y eso es todo lo que necesitamos (...) Hay sólo un Coliseo o un Partenón, pero de cuántos millones de potenciales negativos se han despojado –representando cientos de millones de imágenes– desde que fueron erigidos. La materia en gran cantidad debe permanecer siempre estable y apreciada, la forma es barata y transportable (...) Debe emerger algo como una moneda universal de estos billetes de banco, o promesas de pago en sustancia sólida, que el sol ha emitido para el gran Banco de la Naturaleza.¹⁵

Por lo que observamos, desde que las imágenes se despojan de la materia, se puede traficar con ellas como si fueran billetes de banco. Se convierten así en un medio de intercambio perfectamente transitivo y temporalmente dirigido hacia el presente para su uso inmediato. Nuestra relación moderna con las imágenes producidas por el cine o la fotografía se basa, en cierto modo, en el pacto de ignorar su inmaterialidad, como ha señalado, entre otros, Siegfried Kracauer cuando definía la distancia (temporal y de experiencia) que media entre la imagen que queda grabada en la memoria y la foto-

13. BARNOUW, Erik: *The Magician and the Cinema*, Nueva York: Oxford University Press, 1981, pp. 28-30.

14. CRARY, Jonathan: *Techniques of the Observer*, Cambridge, MA: MIT Press, 1992.

15. Citado por Tom GUNNING: “Tracing the Individual Body: Photography, Detectives and Early Cinema” en Leo CHARNEY y Vanessa R. SCHWARTZ (eds.): *Cinema and the Invention of Modern Life*. Berkeley, University of California Press, 1995, pp. 17-18.

grafía.¹⁶ Como es bien conocido, también el concepto benjaminiano de “aura” se refería de manera directa a este proceso de desmaterialización, pues el aura no es más que esa cifra de materia, de experiencia y de perspectiva temporal que se deposita necesariamente en las representaciones tradicionales y que acabará por desaparecer en las imágenes transitivas e intercambiables generadas por los medios de reproducción técnica.

Otro planteamiento de la desmaterialización del cuerpo en el precine lo encontramos en algunos valiosos precedentes literarios. Dos obras son traídas frecuentemente a colación cuando se habla de visiones proféticas del cinematógrafo: *La Eva Futura*, de Villiers de l'Isle Adam, publicada en 1886, y *El Castillo de los Cárpatos*, de Julio Verne, aparecida en 1892, es decir, tres años antes de la presentación pública del aparato inventado por los hermanos Lumière. Quizá de menos interés para lo que nos ocupa hoy, la obra de Julio Verne plantea de manera didáctica una confrontación entre el saber mágico y el saber técnico. Localizada en un espacio de leyendas y supersticiones, el narrador nos coloca ante una serie de fenómenos aparentemente sobrenaturales que finalmente encontrarán su explicación positivista. El relato nos describe en su momento culminante la supervivencia fantasmagórica de la Stilla, una cantante de ópera amada por los protagonistas, gracias a un ingenioso aparato que reproduce no sólo su voz, sino también su imagen. En plena exaltación de la técnica y de la electricidad, la máquina descrita por Verne anticipa el cinematógrafo. En cualquier caso, como en las novelas de ese profundo estudioso del espiritismo que fue Arthur Conan Doyle, una serie de enigmas aparentemente sobrenaturales acaban encontrando, de manera sistemática, una explicación plenamente racional.

La novela precedente de Villiers de l'Isle Adam es mucho más compleja. Recurre, como personaje principal a una figura contemporánea: Thomas Alva Edison, el “mago” de Menlo Park. Aunque el propio autor nos advierte de que su Edison es puramente literario y sólo debe ser relacionado con el famoso inventor como licencia poética, el resultado es bastante sorprendente, porque se define como un personaje fáustico que se mueve a medio camino entre la ciencia y lo sobrenatural. Al contrario de la obra de Verne, *la Eva futura* no construye una sima entre los dos tipos de saber ni declara un triunfo definitivo de uno sobre el otro. Una de las razones para ello es la propia caída en las convenciones narrativas de lo fantástico que se produce en el ser artificial creado por Edison. En la novela, un noble inglés, llevado a la desesperación por la fatuidad de su bella amada decide confesarse a Edison antes de poner fin a su vida. Para salvar a su amigo, el inventor le propone, mediante delirantes explicaciones pseudocientíficas, crear una reproducción artificial de

16. KRACAUER, Siegfried: “Photography” en *The Mass Ornament. Weimar Essays*, Cambridge, MA.: Harvard United Press, pp. 47 y ss.

la mujer con una consistencia matérica pero insuflada de una nueva alma. Al nuevo ser le denominará *Andreida*. Lo que sostiene el efecto fantástico en relación con la Andreida es que su materialización tiene una base técnica (por ejemplo, los pulmones son gramófonos de oro) pero, debido a una extravagante transferencia anímica, acaban por adquirir una textura mórbida y carnal. Observemos las precisas palabras del Edison de la novela describiendo su objetivo:

En primer lugar, reencarnaré toda esa exterior belleza (...) en una aparición que, por su parecido y sus encantos, sobrepase vuestra esperanza y vuestros sueños. Después, en lugar de esa alma que os hastía en la mujer viviente infiltraré algo como un alma distinta (...). Reproduciré, estrictamente, a esa mujer con la ayuda sublime de la luz. Proyectando ésta sobre su materia radiante, encenderé frente a vuestra melancolía el alma imaginara de la nueva criatura, capaz de sorprender a los ángeles. ¡Capturaré la Ilusión! La aherrójaré. En esa sombra he de forzar al Ideal a manifestarse para vuestros sentidos, palpable, audible y materializado. Aquel espejismo, que hoy perseguís entre los recuerdos, será aprehendido por mí y fijado inmortalmente en la única y verdadera forma en que le vislumbrasteis.¹⁷

Más allá de la consistencia de las ideas planteadas en el relato, me parece esencial subrayar lo que revelan como síntoma de esas angustias de la modernidad. La novela muestra la necesidad de encontrar en los productos de la técnica un contacto con la materia, con lo orgánico, para que tengan una dimensión *viviente*. Sólo así podremos proyectar en ellos nuestros afectos y deseos.

Poco después de estas fantasías literarias premonitorias, el cinematógrafo se hizo realidad. Como ocurrió en su momento con la aparición de la fotografía, una idea se instaló de inmediato entre los receptores del nuevo aparato. Por su capacidad de registrar en el tiempo las acciones y los gestos de aquellos que eran filmados, el cine podría representar una superación de la muerte, dotando de una perdurabilidad más allá del tiempo a las personas transferidas a las imágenes en movimiento. Apenas dos días después de la primera proyección por los hermanos Lumière en el *Grand Café* del *Boulevard de Capucines*, se podía leer la siguiente crónica de un reportero que había asistido a la presentación de la última maravilla de la técnica:

Cuando aparatos como este sean accesibles para el público, cuando cualquiera pueda fotografiar a sus seres queridos, no sólo en actitud de pose, sino también sus movimientos, sus acciones, sus gestos familiares, con palabras saliendo de sus bocas, la muerte dejará de ser absoluta. (*La Poste*, 30 de diciembre de 1895)¹⁸

17. DE L'ISLE ADAM, Villiers: *La Eva futura*, Madrid: Valdemar, 1998, p. 107.

18. Citado por Ian CHRISTIE: “Early Phonograph Culture and Moving Pictures” en Richard ABEL y Rick ALTMAN (eds.): *The Sounds of Early Cinema*, Bloomington: Indiana U. P., 2001, p. 8.

Fijémonos en que el cronista concede la máxima importancia a la peculiaridad del movimiento, a la singularidad del gesto, a estos elementos dinámicos que resultan más convincentes que el hieratismo escultórico, el detenimiento instantáneo de la pose fotográfica. No cabe duda de que hay un mayor número de índices y de huellas corporales que se ponen de manifiesto en la representación cinematográfica con respecto a la fotografía. Esa proximidad que establece el cine en relación a las figuras que registra puede condensarse en la idea de *animación*, que no es otra cosa que dotar de un soplo de espíritu y de movimiento a las cosas. Y esta animación produce una consecuencia imaginaria: la materia ausente es reconstruida por el hecho mismo del *movimiento* inherente al nuevo *medio*. De este modo, si se me permite el juego de palabras, el cine es un *médium* perfecto para materializar un instante a través de la fragmentación de los fotogramas. Y esto es así porque la naturaleza temporal del cine, la transitividad de la *imagen-movimiento*, implica tanto una desmaterialización, como un vaciamiento de la densidad del instante.

En su discusión inspirada por Henry Bergson sobre la configuración del movimiento en el cinematógrafo, Gilles Deleuze explica con precisión el salto histórico que se produce con la aparición del cine y la experiencia moderna en relación con la percepción temporal:

... en la antigüedad y en las formas premodernas el movimiento se basa en formas o ideas que son ellas mismas eternas e inmóviles. El movimiento será el paso regulado de una forma a otra, es decir, un orden de las poses o de los instantes privilegiados, como en una danza. (...) La revolución científica moderna consistió en referir el movimiento no ya a instantes privilegiados, sino al instante cualquiera. Aun si se ha de recomponer el movimiento, ya no será a partir de elementos formales trascendentes (poses), sino a partir de elementos materiales inmanentes (cortes).¹⁹

La materialidad inmanente del corte cinematográfico, el vacío del instante hacia el que apunta Deleuze, nos sitúa en el territorio que ya vimos expuesto con la fotografía, el estereoscopio y otros aparatos precedentes que definen la visualidad moderna, pero para llegar más lejos que ellos en la reconfiguración temporal de la experiencia. Y a pesar de que, en un primer momento, el cine siguió en parte la estela de la visión fotográfica o de la ilusión óptica, debió explorar esa fragmentación y ese vacío del instante para acabar por convertirse en el espectáculo de masas del siglo XX.

Efectivamente, los primeros diez años del cinematógrafo coinciden con lo que algunos historiadores han denominado la “estética de atracciones”. Esta estética se plasma, fundamentalmente, en la concepción del nuevo aparato como un medio

19. DELEUZE, Gilles: *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona: Paidós, 1984. p. 17.

de ofrecer al espectador imágenes que le sorprendan, le produzcan un choque o interés por sí mismas, capturen su mirada de manera más o menos agresiva. En un primer momento, el mero movimiento de los objetos y las personas en la pantalla o el mismo funcionamiento de la máquina de proyección bastaron para fascinar al público. Pero, poco después, las acciones debieron hacerse más complejas y sofisticadas, acudiendo a breves asuntos narrativos de fácil comprensión, o a la inclusión de temas de actualidad, de paisajes o acontecimientos más o menos remotos y exóticos. También, por supuesto, a la escenificación ante la cámara de asuntos llamativos, insólitos o chocantes: ejecuciones, fragmentos eróticos, números de vodevil, payasadas, trucos ópticos o de magia, etc.

El objetivo puramente exhibitivo de esta estética de atracciones permitió la incorporación de efectos provenientes de la tradición fantasmagórica, de la linterna mágica o incluso de la fotografía de fantasmas.²⁰ De este modo, las apariciones, superposiciones y visiones de espectros se hicieron frecuentes en este modelo. Ya en 1898 se da cuenta de una adaptación cinematográfica del melodrama *The Corsican Brothers* por el cineasta británico A. G. Smith en el que una aparición fantasmagórica se elaboraba a través de la doble exposición, dotando al espectro de una conseguida “transparencia”.²¹ También Georges Méliès ese mismo año trabajaba con las superposiciones, a parte de haber descubierto, ya en 1896, el otro truco que tendría gran éxito durante los primeros años: las apariciones y desapariciones inesperadas por la parada del paso de manivela.²² La estética de atracciones encuentra en estos *trick films* una continuidad con los espectáculos precinematográficos que hemos citado: desde el Pepper’s Ghost hasta los números de magia. Los espíritus, ángeles y otro tipo de visiones se harán frecuentes por lo tanto durante estos años, aunque pronto el mero truco óptico se desvanecerá por su convencionalización. Hacia 1910, el *trick film* cede el paso al cine narrativo, por lo que los espectros deben encontrar un anclaje en el relato que les dote de funcionalidad. A pesar de todo, esta dimensión puramente fascinante de la imagen del fantasma como atracción, el intento de captar la mirada del espectador mediante el truco óptico que juega con su transparencia, su permeabilidad, su ingravidez o su maleabilidad, se mantendrá hasta la actualidad.

Sin embargo, hacia 1910 una nueva estética se impondrá definitivamente como la corriente principal en el cinematógrafo: la denominada de *integración narra-*

20. GUNNING, en “Phantom Images...”, cita la película de Georges Méliès de 1903, *The Spiritualist Photographer*, como uno de los primeros ejemplos de esto...

21. Se trata de un filme del que queda constancia en un catálogo de la Warwick Trading Company de 1900, según recoge Barry SALT en su libro *Film Style and Technology: History and Analysis*, Londres: Starword, 1992. p. 35.

22. Según SALT, ya desde 1896. Cfr. *Ibidem*.

tiva o *continuidad*. Partiendo de las experiencias realizadas por David W. Griffith y otros autores en estos años, el cine dominante va a desarrollar todas sus funciones expresivas en beneficio de un objetivo: contar historias. El cine de integración narrativa surge de un minucioso trabajo de experimentación que busca las fórmulas de montaje y de puesta en escena más eficaces para construir una percepción de la historia como un flujo continuo. En esta generación de una imagen-movimiento determinada por el *fluir* continuo es donde se trasciende finalmente el vacío del corte o del instante, siguiendo la idea de Deleuze. El elemento que se convertirá en faro para ese trabajo será, insisto, la narración.

En el cine narrativo, por lo tanto, el fantasma puede pasar a asumir una nueva naturaleza y convertirse en un *personaje*, no simplemente en una mera visión fantasmagórica. Como personaje, el fantasma se cruza de nuevo con la materialidad del cuerpo del actor, pero además con el objetivo de diseñar un itinerario narrativo basado en motivaciones, deseos y objetivos. Y lo que es más importante, se convierte en un foco donde el espectador puede proyectar, al mismo tiempo, sus deseos y sus afectos. Por decirlo con un tono psicoanalítico, el cine narrativo consigue reduplicar, al incorporar el fantasma como personaje narrativo, el proceso de relación entre sujeto y objeto a través de la proyección “fantasmática.”

Por otro lado, el fantasma, como personaje narrativo ligado a un cuerpo, encuentra una solución eficaz para su representación como ente desmaterializado gracias a su adecuación a las codificaciones narrativas correspondientes al género en el que se localice. En la mayoría de los casos, los patrones que enlazan con lo fantástico, lo terrorífico o incluso lo cómico permiten que el recurso a los efectos del *trick film* no cuestione la verosimilitud ni el equilibrio narrativo demandado por el modelo dominante. No obstante hay algunos casos en los que se llega más lejos. Hay que tener presente una idea que se deduce de lo que vamos diciendo: mostrar la inmaterialidad del cuerpo del actor que representa el fantasma supone desvelar la propia naturaleza fantasmática del medio. Dicho en otras palabras, significa mostrar el truco, hacerle ver al espectador que lo que se constituye ante sus ojos no es más que la proyección de sus deseos sobre haces de luces y sombras reflejados en una pantalla blanca. Por eso son pocas las películas que se atreven a recorrer este umbral de revelación. El equilibrio es demasiado frágil, y sólo la maestría de algunos cineastas como Carl Th. Dreyer, John Ford o Fritz Lang, entre otros, ha conseguido recorrer esta delgada línea con suficiencia cuando han mostrado encarnaciones de fantasmas.

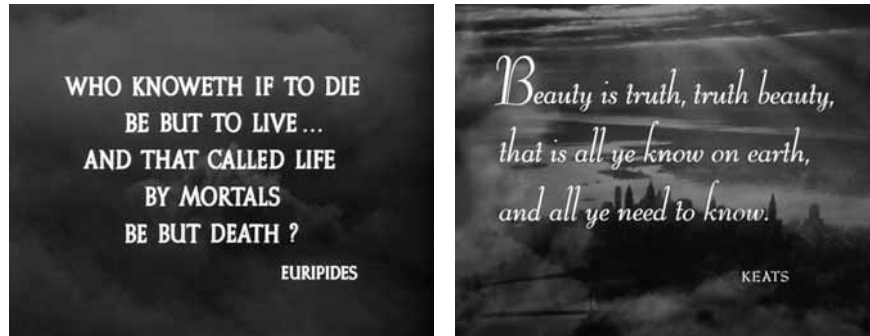
Me gustaría finalizar hoy en uno de esos umbrales diseñados por una película con fantasmas que se interroga sobre el papel de *médium* del cine. Se trata de *Portrait of Jennie* dirigida por William Dieterle en 1948. Esta es una película singular

en muchos aspectos. Supone una producción de prestigio de Hollywood, en la que Selznick International Pictures puso en juego sus mejores recursos. En primer lugar, hay que señalar que la película está muy relacionada con un momento histórico bastante significativamente. Durante los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial, y más que probablemente para recrear un duelo por los ausentes, hubo una moda de melodramas con fantasmas en Hollywood (como *Portrait of Jennie*, pero también *The Ghost and Mrs Muir*—Joseph L. Mankiewicz, 1947— o *Pandora and the Flying Dutchman*—Albert Lewin, 1950—) en los que se desarrollaba la idea romántica de la perduración del amor más allá del tiempo, del espacio y de la propia muerte.²³

La película nos cuenta la historia de Eben Adams, un pintor sin ningún éxito que se encuentra, como nos dice el narrador, en un “invierno de la mente.” Paseando un día por un Central Park nevado, se topa con una extraña niña llamada Jennie. A primera vista destaca que sus ropas son anticuadas para la época y además habla de lugares y personajes que ya no existen, pero estos elementos son dejados de lado ante la personalidad despierta y atractiva de la niña. Posteriormente, los encuentros se repetirán, aunque Jennie crece de manera sorprendente y en apenas unos meses se ha convertido en una joven de la que el pintor se enamora. La narración no deja de diseminar una serie de claves que permitirán que el espectador vaya atando cabos hacia una hipótesis: en realidad Jennie es una aparición sobrenatural. En cualquier caso, el pintor comienza a trabajar en esbozos de la joven que le devuelven la inspiración y le reportan un cierto éxito hasta que finalmente hace un retrato que le consagrará definitivamente como pintor. Consciente de que la joven es un fantasma del pasado, pero negándose a admitir que es inalcanzable, decide intentar recuperarla volviendo al lugar donde ella se ahogó muchos años antes. Eso permitirá un último encuentro en el que aprenderá la lección encerrada en su trayecto: al haber logrado transmitir la belleza, su amor vivirá para siempre más allá del tiempo y del espacio.

En *Portrait of Jennie*, la dimensión onírica de la historia intenta ser racionalizada a través de varias estrategias. Desde el nivel del relato, por la presencia de un férreo narrador omnisciente que nos introduce en la película de manera muy dirigista, citando desde a Eurípides hasta la ciencia contemporánea para poner en cuestión la percepción del espacio y del tiempo y dirigir nuestra interpretación de lo que ocurrirá a continuación. También recurriendo a los conocidos versos de John Keats sobre la belleza y la verdad que, en último término, serán necesarios para darnos una explicación sobre su sentido final ya que, como dice el narrador, la veracidad de la historia se

23. DUMONT, Hervé: *William Dieterle: antifascismo y compromiso romántico*. Madrid/San Sebastián: Filmoteca Española, 1994. p. 180.



Figs. 1 y 2

emplaza no en la pantalla, sino en el corazón de los espectadores [figs. 1 y 2]. Por este motivo, el tono onírico, a veces surrealista de la película (por cierto, se trata de una de las favoritas de Luis Buñuel) encuentra una justificación desde el inicio a través de una intervención tan asertiva del narrador.

Pero, en cualquier caso, la baza fundamental de la elaboración imaginaria del fantasma se juega en la puesta en escena cinematográfica. En primer lugar, la fotografía intenta construir unos ambientes impresionistas, produce una sensación de irrealidad a través de la disolución de los perfiles nítidos de los objetos y las personas. El propio director de fotografía, Joseph August, echó mano a antiguos objetivos y lentes de los años 10 para construir unas imágenes menos definidas y ajustadas que las que podía obtener con los dispositivos modernos.²⁴ Esta opción estilística se produce antes de las apariciones de Jennie, pero poco a poco va impregnando otras escenas de manera que la propia ciudad de Nueva York se tiñe progresivamente, a través de los efectos lumínicos, de la melancolía que acompaña la historia de amor entre el artista y el fantasma. Al mismo tiempo, los contraluces y los haces marcados como pinceladas de blanco en la pantalla perfilan unas atmósferas densas, pintorescas y dramáticas en los paisajes y en algunos de los escenarios del filme [figs. 3, 4, 5 y 6]. En cierto modo parece que, desde la cinematografía, se quiere dialogar con la pintura para definir un espacio intermedio, material e inmaterial a la vez. Quizá sea este el lugar más apropiado para recrear el fantasma.

De hecho, en algunos planos esto se hace visible de manera *literal*, incorporando, a través de una superposición de imágenes, una textura tramada que hace que la imagen filmica parezca *construida sobre un lienzo*. Este efecto es muy llamativo no sólo por su

24. *Ibidem*, p. 180-1.



Figs. 3-6

extraña elaboración visual, sino también porque parece que el filme opte por explorar sus límites como *medio* mediante una aproximación a la pintura [figs. 7, 8, 9 y 10]. El encuadre cinematográfico pretende convertirse en cuadro. El resultado de ese acercamiento es la necesidad de detener el instante, la pose que congela la visión del fantasma.

Hay un momento culminante en la película en el que se refleja de manera única tanto el problema de la materialización como la indeterminación entre los medios o soportes, en este caso, el cinematográfico, el pictórico e incluso añadiría, el puramente fotográfico. Eben Adams está a punto de dar las últimas pinceladas al cuadro que le hará famoso. Jennie posa para él. La fotografía de la escena establece distintos niveles de profundidad debido a la iluminación: ella está envuelta como por un halo atmosférico, una luz difuminada que crea un efecto de transparencia. Mientras habla, la cámara se aproxima a su rostro y el efecto de *sfumato* se hace más patente. Poco a poco, cierra los ojos y se queda dormida. Su cabeza cae, como figurando para el espectador ese momento de *transferencia* del espíritu, del fantasma, a la obra artística. En cierto modo, se está operando en este momento un efecto de materialización en la pintura que



Figs. 7-10

depende de congelar el instante. La puesta en escena acude al empleo de una foto fija y, de nuevo, a un suave efecto de tramado, dando relieve a la imagen para capturar ese momento clave del filme [figs. 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17 y 18]. El fantasma, por lo tanto, se ha fijado en esa fisura inter/media establecida entre el cine, la pintura y la fotografía.

A través de esa imagen detenida, materializada en un cuadro [figs. 19 y 20], se puede depositar esa aurática cifra de experiencia que se apoya en el itinerario narrativo. No olvidemos que, en el fondo, también se trata de condensar en una imagen el proceso de aprendizaje del pintor para acabar comprendiendo una verdad sobre la belleza y la muerte. Así es como podemos entender el plano final de la película. Unas jovencitas contemplan la famosa pintura y se preguntan si Jennie existió realmente. La más avispada de ellas dice que, al menos para el pintor, sí llegó a ser real. Y el plano final nos permitirá ver, en todo su esplendor, el retrato de Jennie. Se trata del único plano en technicolor del filme, con lo que, en cierto modo, parece volver a plantearse una fisura entre la coherencia de los dos medios. ¿Se somete el cine a las necesidades de una pintura que ha de ser mostrada en toda su materialidad, incluyendo el color,





Figs. 19, 20 y 21-23

para materializar el fantasma? Quizá sí, pero el *médium* cinematográfico también recompone aquí su capacidad expresiva de manera rotunda. Por un lado, porque el technicolor es un producto específico de la visualidad filmica en un periodo histórico concreto, una paleta de colores genuinamente cinematográfica que responde a un estilo filmico que desapareció. Por otro, porque la imagen se apoya también en un efecto sonoro: la *voice over* de Jennie interrogándose sobre su pervivencia gracias a la fijación en el cuadro que intensifica la presencia del fantasma en ese momento de revelación. Pero, sobre todo, porque un *travelling* de aproximación hace que el cuadro y su marco desaparezcan poco a poco y sean desbordados por el encuadre filmico [figs. 21, 22, 23]. El movimiento sólo se detendrá al llegar al rostro componiendo, así, un primer plano cinematográfico.

Quizá esa capacidad creativa a partir de un fantasma que observamos en *Portrait of Jennie*, pueda ser entendida también como una reflexión metartística del tipo de las reflejadas por Victor Stoichita al hablar del efecto Pigmalión.²⁵ El filme está lleno de pistas en este sentido, pero su análisis excede los objetivos de este texto. Lo que nos desvela la película, en resumen, es la idea tan antigua como imperecedera de que los fantasmas están detrás de todo acto creador. Y su aparición supone un reto tan angustioso como necesario: llevar al límite la capacidad artística del *medio/médium* empleado, porque desde sus fisuras y umbrales siempre puede materializarse una inesperada verdad.

25. STOICHITA, Victor: *Simulacros*, Madrid: Siruela, 2006.