

**Entre el recuerdo y el retorno. Memoria e historia de un fantasma en
A ghost story (David Lowery, 2017)**

**Between recall and return. Memory and history of a ghost in *A Ghost
Story* (David Lowery, 2017)**

Víctor Iturregui-Motiloa

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, España
viturregui001@ikasle.ehu.eus

Resumen:

El presente artículo estudia el tratamiento de la memoria que hace la película *A Ghost Story* (David Lowery, 2017). Esta obra de David Lowery presenta a un fantasma cubierto por una sábana condenado a volver al mundo de los vivos. Nos interesa responder a la pregunta de cómo el relato pone en forma algunas ideas relacionadas con el tiempo, la muerte y los recuerdos. En esta historia fantasmal se identifican algunos de los motivos recurrentes en el género fantástico o de terror. Sin embargo, estos lugares comunes son reinterpretados y enmarcados en un drama romántico de compleja estructura narrativa. Además, la naturaleza de la fábula implica ciertos problemas relacionados con la temporalidad de la imagen cinematográfica. Nos interesa, por tanto, estudiar los procesos de significación y de persuasión que hacen verosímiles las desventuras de este espectro errante. Para ello se utilizarán dos herramientas metodológicas: el análisis narratológico y el análisis fílmico. Concretamente, nos apoyaremos en los conceptos de orden, duración y frecuencia acuñados por Gérard Genette, localizados en secuencias concretas de la película.

Abstract:

This article studies the concept of memory in the movie *A Ghost Story*. This work by David Lowery presents a ghost covered by a sheet, condemned to saunter in the realm of the living. We are interested in answering the question of how the film represents some ideas related to time, death and recall. In this ghostly story some of the recurring motives of fantasy and horror genre can be identified. However, these common places are reinterpreted and framed in a romantic drama with a complex narrative structure. In addition, the nature of the story implies certain problems related to the temporality of the cinematographic image. Hence, we are interested in studying the processes of significance and persuasion that make the misadventures of this wandering spectre bearable. To do so, two methodologies will be used: narratological analysis and film analysis. Specifically, we will rely on the concepts of order, duration and frequency coined by Gérard Genette, located in specific sequences of the film.

Palabras clave:

Fantasmas; memoria; tiempo; muerte; terror; narratología.

Keywords:

Ghosts; memory; time; death; horror; narratology.

1. El más allá del amor. Introducción

En un momento avanzado de la película la pareja protagonista (Él y Ella a partir de ahora) visita una vivienda en compañía de una agente inmobiliaria. La cámara encuadra a Él, que parece distraído y preocupado. Es entonces cuando un fuerte sonido sorprende al personaje, la cámara se mueve bruscamente hacia la derecha y descubre que Ella (su compañera sentimental), ha causado el ruido golpeando desde fuera el ventanal del edificio. Se trata del primer y único susto motivado al que se enfrenta al espectador (una broma entre personajes), en un filme cuyo título y póster promocional invitan a la predisposición al miedo. De todos modos, sigamos describiendo la secuencia. Él sale afuera con Ella. En un corte de montaje la cámara se sitúa ahora en el exterior de la casa y revela la presencia de un fantasma clásico (sábana blanca y dos jirones por ojos) en la sala de estar. Este ser observa atentamente; la pareja no puede ni verle ni oírle. Se puede decir que no intenta asustarles. Incluso no es descabellado afirmar que la dirección de esta perturbación sigue la secuencia *vivos-atemorizan-a-un-no-muerto* en lugar de *no-muerto-atemoriza-a-vivos*. En este territorio de roles invertidos, de sobresaltos que no remiten a algo horrible, transita esta historia de fantasmas.

Tan ontológico como temático, la figura ficcional del fantasma atraviesa la historia del cine, nutre las teorías acerca de su origen y mantiene en vilo a millones de espectadores. Así, más que en ninguna otra arte —superando incluso a una literatura que rebotó de espíritus, precisamente, en las décadas anteriores a la invención del cine (actualmente son muy profusos en la televisión)— los no-muertos regresan una y otra vez para habitar y encantar la casa, metafórica, que es la imagen en movimiento.

Para seguir con la analogía inmobiliaria, tan cara al subgénero fantasmal, la estancia más poblada de espectros es, sin duda, la que corresponde al cine de terror. Aún así, lo sobrenatural y lo fantástico son categorías que no se circunscriben a este género. Porque, como afirma Roas, lo fantástico es “la confrontación problemática entre lo real y lo imposible” (2011, p. 14). De lo que se colige que cualquier relato, inscrito en cualquier código o temática, es

susceptible de contar con elementos afines a ese enfrentamiento de realidades. *El fantasma va al oeste* (The ghost goes west, René Clair, 1936), *El fantasma y la señora Muir* (The ghost and Mrs. Muir, J.L. Mankiewicz, 1947), *Un espíritu burlón* (Blithe Spirit, David Lean, 1945) o *Agárrame esos fantasmas* (The frighteners, Peter Jackson, 1996) son buena muestra de aquellas obras que incorporaron lo espectral a lo cotidiano/cómico sin que el resultado fuera ridículo o de mal gusto. Sin movernos demasiado en la cadena de producción hollywoodiense, nos fijaremos ahora en el romance. En este caso, el maridaje entre un elemento fantástico y uno amoroso ofrece la cara amable del trauma por la muerte de un ser querido. Sin ir más lejos, los filmes citados más arriba contienen tramas de relaciones sentimentales con espectros o historias de amor asediadas por fantasmas.

2. Historia de un fantasma. Marco teórico

Nos detendremos en esta última tipología, ya que un drama romántico es lo que en el fondo construye *A ghost story*, tercer largometraje del director estadounidense David Lowery. Este filme resulta una *rara avis* en el panorama del terror contemporáneo¹, tanto a nivel temático como en las decisiones formales y narrativas puestas en juego por el director. Rodeado de propuestas que se ajustan al canon iniciado por el horror japonés de los años noventa (sobre todo con *Ringu* (Hideo Nakata, 1998)), reinterpretadas y plagiadas por otras cinematografías, esta historia de fantasmas mínima renuncia casi por completo a la mecánica del terror actual más convencional. Lowery se adscribe a una fructífera veta de nuevos cineastas² que emplean mecanismos de puesta en forma basados en el fuera de campo, el plano estático y frontal o los lentos movimientos de cámara. En detrimento, por ende, de efectos especiales y digitales para representar al monstruo o espíritu en cuestión, abundancia de sustos generados por fuertes oscilaciones en la

¹ Sin salir del cine de fantasmas occidental de los últimos 10 años, *A ghost story* se encuentra en las antípodas de exitosos filmes como *Mamá* (Andy Muschietti, 2013) o la saga *Paranormal Activity* (VV.AA, 2007-2015).

² Nos referimos a los estadounidenses Jordan Peele (*Get out*, 2015), Ari Aster (*Hereditary*, 2017 y *Midsommar*, 2019) o David Robert Mitchell (*It follows*, 2014).

pista de sonido, de atmósferas oscuras y opresivas deudoras de las descripciones de la literatura neogótica³, o de la presencia siniestra de niños más sensibles que los adultos a los fenómenos extraños. Si nos centramos en las historias diseñadas por estos discursos, los dramas familiares ocasionados por muertes traumáticas, maldiciones o posesiones infernales se imponen a tramas más arriesgadas y no tanto arraigadas a los problemas cotidianos y existenciales del ser humano. En *A ghost story*, estos paradigmas se despliegan, o bien en su mínima expresión o directamente rechazados. Lowery apuesta por composiciones limpias, personajes silenciosos y un discurso a base de rimas visuales y encadenados. Y, sobre todo, por una compleja estructura narrativa, en sintonía con el periplo temporal en el que acompañamos al fantasma del título. Si bien el relato se nos presenta en su génesis como una entrada más en la enciclopedia de las casas encantadas (explícitas son sus filiaciones literarias con el cuento “A haunted house” de Virginia Woolf)⁴, *A ghost story* evoluciona hacia una peculiar aventura que fija su punto de vista en el no-muerto vagante. Frente a otras historias en las cuales el hogar se nos da asediado de antemano⁵, aquí asistimos a la construcción y a la justificación de ese encanto o maldición que se cierne sobre el domicilio de la pareja. Un viaje que se emprende de la mano de este fantasma cubierto por un manto blanco –decisión figurativa que vincula el aspecto clásico y originario de los espectros con las causas que le llevan a asustar a los inquilinos de la casa—. Ya no sorprende que en la ficción contemporánea sean los espacios domésticos “donde se generan los intersticios por donde lo sobrenatural se filtra e impregna la cotidianidad de los personajes” (Leandro-Hernández, 2018, p. 149). Por si esto no fuera suficiente, y a pesar de que nuestro protagonista ni pueda hablar ni tenga rostro, una de las características más curiosas de este filme es la casi total

³ A este respecto, Lowery hace suya la definición de horror de Lovecraft en *El horror en la literatura* (1989. Madrid: Alianza), “suspensión o transgresión maligna y particular de esas leyes de la Naturaleza que son nuestra única salvaguardia” (1989, p. 11), similar a las de Roas y Todorov con las que trabajamos, y latente no tanto en el diseño artístico de la película como en el argumento.

⁴ En Woolf, V. (2019). *Selected short stories*. Londres: Penguin Classics.

⁵ En la historia del cine encontramos numerosos ejemplos, entre los que destacamos, *Suspense* (*The innocents*, Jack Clayton, 1961), *Los otros* (Alejandro Amenábar, 2002) o *Al final de la escalera* (*The changelling*, Peter Medak, 1980).

focalización en las acciones y la mirada del espectro. Conviene recordar que la tónica del cine de fantasmas tiende a seguir los pasos de los vivos y de su tormento psicológico frente a los muertos. Aquí, en cambio, se nos sitúa en el extremo opuesto. Con todo lo que conlleva visual y narrativamente, el espectador está forzado a compartir el encierro espacio-temporal del fantasma, en el que debe (debemos) ver lo ya visto para encontrar una salida que le libere de su errancia.

Antes de abordar el análisis de la película que ahora nos compete, vemos necesario hacer algunos apuntes acerca de las tesis a las que el autor da forma en su relato. Esto es, sentar las bases teóricas que apoyen nuestra exégesis, en busca de responder a una gran pregunta: ¿qué hace el filme para representar de forma verosímil la experiencia del tiempo y la memoria de un fantasma? ¿De qué manera nos hace creer que un espectro errante sufre por abandonar el reino de los vivos? Como venimos insistiendo, Lowery maneja una serie de elementos que formaliza gracias a diversas estrategias narrativas. Por el momento parece más adecuado esbozar el contenido de estas imágenes que abordar directamente el análisis de las mismas. Para mayor claridad resumiremos las capas temáticas subyacentes en el nivel de lo figurativo abstracto en *A ghost story*: la pérdida de la memoria, el duelo desde el más allá, y la repetición y la fugacidad del tiempo.

Respecto a la primera, antes debemos tener en mente que el protagonista de la película es un fantasma, lo cual genera problemas desde el principio. Se pueden estudiar las perturbaciones amnésicas de un ser vivo, pero para diagnosticar los desequilibrios psíquicos de un espíritu no solo tendríamos que contactar con ellos, sino creer en su existencia. Por tanto, huelga decir que nos hallamos en ese terreno problemático de lo fantástico-sobrenatural, donde las figuras de la diégesis sufren una “vacilación” causada por situaciones que incumplen las leyes de la naturaleza (Todorov, 1982, p. 19). Ya que en la ficción, en el mundo interno al relato, todo es posible, debemos andar con pies de plomo: la cuestión no radica en juzgar la veracidad de los hechos, sino en tratar de explicar por qué, dentro de la coherencia del relato, lo que ocurre en esta fábula se hace creíble. En lo que hace al duelo después

de la muerte, la originalidad de este relato reside en la construcción del punto de vista del muerto, no del vivo. Por último, para hablar de la velocidad y repetición del tiempo habrá que fijarse en el montaje y las estructuras narrativas desplegadas por el relato.

3. Cómo atrapar a un fantasma. Metodología

El objetivo de esta investigación es, por tanto, identificar las ideas formalizadas en algunas imágenes y sonidos contenidos en *A ghost story* y trazar una línea de discordancia en su tratamiento de la memoria con otras obras similares a las que ya hemos hecho alusión. Se realizará un análisis fílmico y narratológico de corte estructuralista, sustentado por la descripción de significantes fílmicos y su postrera interpretación (Casetti & Di Chio, 1991, p. 23). Del mismo modo, la herramienta del *découpage*, “la descripción del film en su estado final” por la segmentación del mismo en planos y secuencias (Aumont & Marie, 1990, p. 62), aplicada a este relato está plenamente justificada. Principalmente debido al significado que tienen las escenas en función de su estatuto narrativo. Esta selección debe decantarse por aquellas escenas que representen, compactadas, las ideas principales que articulan el relato y que ilustren la manera en que la parte recoge la esencia del todo. Señalado lo anterior, podemos afirmar que en algunos fragmentos aislados de los demás (teniendo en cuenta el conjunto) se condensan sintagmáticamente los paradigmas seleccionados por el cineasta. En el caso de este trabajo se han escogido tres importantes escenas, en el plano del contenido y en el de la expresión, En definitiva, este trabajo pretende estudiar cómo “un principio temático se transforma en un principio formal” (Zunzunegui, 2016, p. 178) en este filme. Para ser más exactos, identificar los procesos de significación movilizados por Lowery para encarnar en imágenes el ineludible paso del tiempo y el recuerdo después de la muerte.

En su obra clave de narratología y análisis estructural de relatos *Figuras III* (Lumen, 1989), Gérard Genette clasificó tres tipos de dialéctica entre el tiempo de la trama y el de la fábula que pueden encontrarse en la

narratividad de un relato. Estos son el orden, la duración y la frecuencia. El primero corresponde a la disposición de los acontecimientos (cronológica, con saltos hacia adelante o hacia atrás); la segunda tiene que ver con la relación de mayor, menor o misma duración del tiempo transcurrido en la trama respecto de la fábula y viceversa; el tercero explica las diferencias entre las veces que se nos muestra un acontecimiento en el relato y las que realmente ocurren en la diégesis. Gaudreault y Jost, por su parte, aplican esta triada temporal a la materia fílmica, pero advierten de la particularidad de que la imagen del cine (la diégesis) está “siempre en presente” y el filme (el relato) en pasado (1995, p. 109). Recordatorio, este último, al que volveremos en el epígrafe 4.2. *A ghost story* pone en juego los temas y problemas que plantea a través de estos tres preceptos narratológicos. Desgranaremos cada una de ellos analizando las manipulaciones expresivas de secuencias concretas.

4. Recuerdo y olvido. Análisis fílmico

4.1. Memoria vs historia. El orden

La repentina y trágica muerte del protagonista en los primeros compases del filme ha provocado que su fantasma acuse una amnesia casi total que, unida al mutismo y a la identerminación morfológica de que le dota la sábana, nos impide acceder a sus deseos o pensamientos. Aún y todo, Solo sus reacciones a ciertas causas dibujan un fino retrato psicológico del espectro. Sabemos que en la tradición griega se creía que “las almas de los muertos ordinarios no tienen «memoria», es decir, pierden lo que puede llamarse su individualidad histórica” (Eliade, 1985, p. 51). A efectos narrativos, si el protagonista de un relato, al activarse un nuevo programa narrativo, pierde el recuerdo de casi todos los acontecimientos que le preceden, tendrá una limitación cognoscitiva en la diégesis. De lo que se colige que “un ser sin memoria no podría tener noción del tiempo, porque no podría ni sabría establecer justamente esas vinculaciones necesarias entre las diferentes etapas del tiempo vivido” (Mitry, 1978, p. 316). ¿Qué posibilita que el fantasma pueda

recordar e intervenir en ese tiempo que le fue sustraído por la muerte? ¿Qué le diferencia a Él de su novia viva? Iremos directos al grano para analizar la analepsis que arroja luz sobre las anteriores cuestiones. Se trata de un caso de analepsis parcial, el cual está situado en un pasado lejano y finaliza con una elipsis que no alcanza al relato principal. Genette llama a éstas internas “evocaciones” que comparan el pasado y el presente de manera “reconfortante, ya que el momento de la reminiscencia siempre es eufórico, aun cuando resucite un pasado en sí doloroso” (1989, p. 110). De modo que esta retrospectión girará sobre el eje de la disforia, la inquietud y, en última instancia, el alivio.

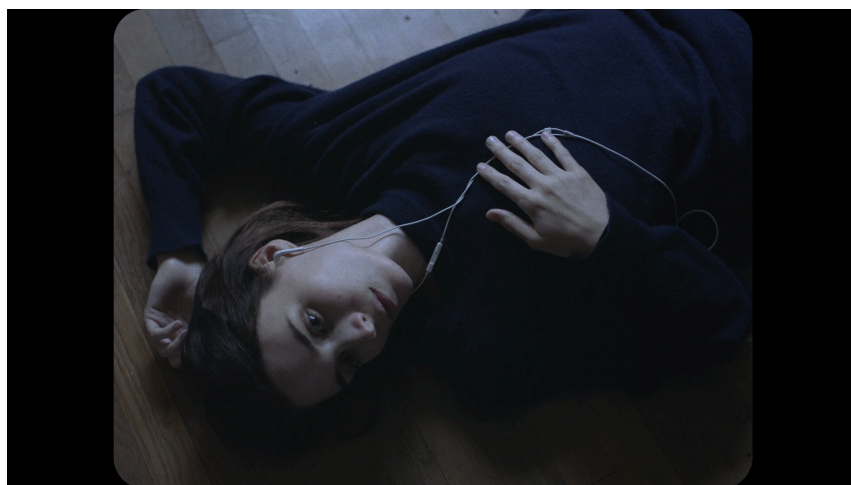
Nos situamos en la secuencia. Hemos averiguado, con el espíritu, que hay otros seres como él, prisioneros de sus propias casas, esperando a alguien a quien no recuerdan. Este peculiar diálogo en plano-contraplano está representado con la cámara en el exterior de la vivienda, decisión que, unida a la forma de rejilla de la ventana, refuerza la idea del encierro. Idea, dicho sea de paso, que también observamos en un fundido encadenado (F1) que une a) un *travelling* horizontal de esta misma ventana mientras las estaciones climáticas pasan a toda velocidad, y b) el fantasma sentado en la cama.



F1. Fotograma de *A ghost story*.

Cuando Ella llega una noche con otro hombre, al que besa bajo el umbral de la puerta, el enojo del espectro antecede al primer y crucial *poltergeist*. El fantasma tira unos libros al suelo: uno de ellos se queda abierto justo por las

páginas de *A haunted house* de Virginia Woolf. Nos interesa saber que este cuento hace hincapié en los sonidos extraños que se escuchan en una casona, elemento que vertebra la anacronía que nos compete. Entonces se produce la primera y única analepsis en el relato, que tiene que ver con lo auditivo, concretamente con la canción que Él compuso antes de morir. Como “la música es un medio para crear un sentimiento cinematográfico de memoria y nostalgia” (Grainge, 2019, p. 17), la narración traslada al espectador a este instante de fuerte emotividad. Normalmente una analepsis completa una carencia u omisión que el narrador, por alguna razón, ha decidido no contar. Sin embargo, la información transmitida en esta breve escena se asemeja a una pieza traspapelada de otro puzzle. Asimismo, no hay en principio una marca explícita que enuncie esta alteración cronológica (movimiento de cámara hacia el rostro de un personaje, sobreimpresión, encadenado, etc.). En su lugar, un fundido desde negro configura un campo vacío desenfocado que es ocupado segundos después por la chica (quizás la única metáfora de la memoria contenida en este segmento). Es más, tal y como está montada la escena, hasta el plano que nos revela que Él está vivo (por ende estamos en el pasado) podría tratarse de un acontecimiento más en la lógica del presente. Dado este desorden, no sorprendería que por un instante confundiéramos la analepsis con la prolepsis. Bañado por una luz cálida y acogedora (F2), el primer plano del rostro de Ella (previo ligero *zoom*) es replicado por un picado casi cenital de su yo del futuro escuchando también el tema (F3).

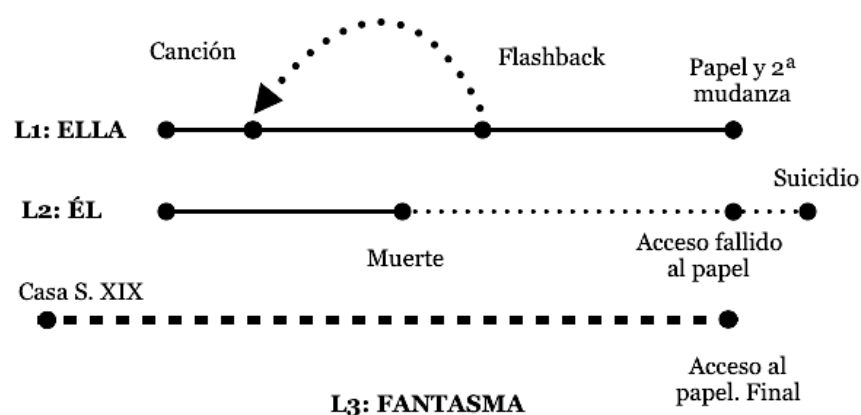


F2. Fotograma de *A ghost story*.



F3. Fotograma de *A ghost story*.

La ambientación de este último contrasta con el del pretérito: Ella se encuentra en posición horizontal, la luz es fría y azul. Cuando en el primero su cara emite cierta inquietud, connotada por los ojos vidriosos, en la posición horizontal y estable de la segunda subyace la tranquilidad y, más decisiva, la libertad. Lo que sucede a estos acontecimientos es de vital importancia tanto para el relato como para nuestra argumentación. Seguiremos este esquema temporal (F4) que nos servirá de hilo conductor.



F4. Esquema de las líneas temporales de *A ghost story*. Elaboración propia

Las dos primeras líneas corresponden a Ella y a Él respectivamente y transcurren en paralelo hasta la muerte del hombre. A partir de aquí, las dos líneas corren a la par, pero una desde la vida y el otro desde la muerte. La línea 1 (Ella) se agota con la mudanza y abandono del fantasma en la casa. Este recorrido es cronológico salvo en el punto donde se produce la única analepsis. La línea 2 (Él) se corta con la muerte, pero prosigue discontinua, lineal y paralela a 1. Por contra, no se agota en la marcha de Ella, sino que prorroga su cierre hasta el conato de suicidio del fantasma.

Después de la anacronía Ella se marcha del hogar una vez ha introducido un papel con un mensaje velado en la pared. Así, L1 concluye y no sabremos nada más de su futuro. Esta ablación del saber no conlleva un impedimento en el ver o en el conocer hechos pasados: el tiempo de L3 —el fantasma en su “segunda vida”— repetirá en un grado de condensación más alto parte de lo acontecido en L1 y L2.

De aquí se desprende el gran proceso de significación implícito en las estructuras narrativas. El fantasma no puede tener analepsis porque no tiene memoria. Para Él el pasado no existe en retrospectiva. El lenguaje (o la falta de este) le impide a Él y a la narración focalizada en su figura volver hacia atrás. Solo hay un salto en la totalidad de la trama y un semicírculo que se rebasa, un desfase del tiempo. Y este corresponde a Ella, viva. Entre Ella y el fantasma circulan diferencias temporales, biológicas y estructurales. En el caso de la chica, “en el recuerdo, y posterior contemplación, hay una especie de aplazamiento. No es revivir el recuerdo, la memoria, sino volver a pasar por el fino hilo del tiempo” (Meana-Martínez, 2017, p. 323). Operación imposible de llevar a cabo por el no-muerto, como venimos insistiendo. Aunque en el plano biológico se encuentren en situación de oposición (Él muerto/Ella viva), la complementariedad emerge en su sentido temporal. Es decir, Ella, con su recuerdo, y el fantasma con su repetición y acceso al mensaje escrito, consiguen que la película y esa etapa de sus vidas (o muertes) se clausure “felizmente”.

Lo que separa, y a un tiempo une, a la pareja es el recorrido que una y otro deben tomar para seguir con su (in)existencia. Ella necesita el pasado

presentificado (analepsis) para acceder a su memoria y decidir marcharse definitivamente. Él, fantasma que no tiene tiempo, ni voz, ni recuerdo, avanza a un pretérito reconstruido, porque, como dice el título, necesita ver de nuevo una historia para realizarse por completo. Si de improviso el fantasma tuviese un *flashback* estaríamos ante imágenes falsas o imágenes mentales, imaginarias, que reconstruyen la memoria a partir de pistas del presente. O peor aún, frente a una obra que no respeta las reglas y la lógica que ella misma ha impuesto.

A veces una analepsis sirve para resolver un enigma que se nos presenta al principio de un film. En el caso de esta película el fantasma no tiene posibilidad analéptica, por lo que tenemos que recorrer en extraño círculo lo que ya hemos visto. Al contrario que ella, que sí puede recordar (y por tanto el relato se puede partir). Conectar el pasado con el presente es un intento de buscar causalidades, o de progreso, de rellenar el hueco que impide seguir adelante. Narrar la historia mediante una regresión narrativa significa también afirmar que esa explicación no viene en exclusiva de un hecho pasado objetivo, sino de la interpretación que hace la memoria subjetiva de un personaje.

En ocasiones la memoria y el montaje cinematográfico comparten objetivos: “seleccionamos unos fragmentos o realidades de entre una miríada de posibilidades, escogemos percibir y recordar aquellos momentos que puedan construir una narrativa personal que se amolde a nuestro conocimiento” (Acevedo y Marcos, 2018, p. 43). Respecto a *A ghost story*, esta afirmación se ajusta a la descripción de la evolución narrativa de la chica protagonista.

Este filme invierte la siguiente tesis, o más bien la completa: los vivos y su tiempo asedian al muerto, al igual que el espíritu encanta sus hogares y les atemoriza. Que el relato focalice su mirada y su saber en el fantasma nos permite “conocer” sus intenciones, empatizar con esta peculiar figura. Cuando lo normal es objetivar formalmente el trauma o miedo en forma de monstruo al que derrotar, *A ghost story* diseña una criatura terrorífica que es consciente de su presencia dolorosa en el otro y decide darse fin a sí mismo. Si bien el concepto psicoanalítico de fantasía que se refiere a una “trama

fantasmática que oculta el horror de una situación dada” (Zizek, 2011, p. 11) puede acomodarse en el molde de las historias de terror al uso, este horror parece estar negado en *A ghost story* (recordemos: un único susto en todo el metraje, y escenifica una gracia entre los protagonistas). O, si se quiere, el miedo es invertido. El punto de partida de los mecanismos de identificación habituales en el cine de horror está en seguir al o la protagonista que sufre las experiencias terroríficas. El relato, por ende, formula esta sugerente cuestión: ¿quién dice que un fantasma no puede sufrir de angustia?

4.2 Fantasma de lo real, fantasma de lo presente. La duración

En este punto del análisis nos centraremos en el segundo de estos operadores textuales del tiempo, la duración. Como botón de muestra, tomaremos dos escenas que ponen en forma, de un lado la violenta fugacidad, y de otro, la ralentización que atraviesa al fantasma antes y después de su “segunda muerte”.

Nos encontramos en la casa de la pareja, en las horas inmediatamente posteriores a la muerte de Él. El fantasma ya habita, ya encanta el hogar, de una forma pacífica. Parece que todavía no recuerda muy bien dónde está, ya que inspecciona las habitaciones con cierta morosidad. A través de una serie de planos subjetivos del fantasma, vemos cómo una mujer entra por la puerta principal, presumiblemente una amiga de Ella, y deja una nota con una bandeja envuelta en papel de aluminio. El fantasma se acerca a la mesa y un plano con *zoom in* hacia el papel connota el deseo de descifrar mensajes escritos que regirá sus acciones. De momento solo puede acceder a ellos desde la distancia, desde la inmovilidad. En ese instante Ella entra en la vivienda, se dirige a la mesa donde está el fantasma, lee la nota y se lleva la tarta a la encimera de la cocina. Este plano comienza siendo fijo, hasta que la cámara se mueve y Ella empieza a comerse el pastel, punto en el que la cámara vuelve a quedarse quieta. El fantasma permanece fuera de campo, seguramente mirando a Ella con atención. La chica devora con ansia la comida de su vecina; el plano dura 3’30”. Por corte por continuidad, Ella agarra la bandeja y se sienta en el suelo, contra los muebles de la cocina (F5).



F5. Fotograma de *A ghost story*.

Ahora el fantasma está dentro del campo visual, en el fondo y levemente desenfocado. Reina una vez más el estatismo, esta vez de principio a fin, no como en el anterior plano. Entre lágrimas, Ella continúa tragando la tarta. Tras unos asfixiantes minutos, Ella no puede más y tiene que ir corriendo al baño para vomitar. El plano se extiende hasta los 4'30". Estos 8 minutos, repartidos en dos planos —los más extensos de todo el filme—, presentan lo que se conoce como “escena”, una isocronía por la cual el tiempo de la fábula y el de la trama coinciden (TT=TF) —tiempo del relato y tiempo de la historia en su terminología— (Genette, 1989, p. 151). ¿Por qué es tan relevante esta igualación temporal? Principalmente porque es la primera vez que vemos a Ella desde que se marchase sin preaviso de la morgue tras identificar el cadáver de su pareja. También marca un punto de inflexión en el recorrido narrativo de la chica: en las escenas venideras le veremos derrumbada, perdida, arrepentida por salir con otro chico. Y por último, y no menos importante, porque esta secuencia es la que antecede a la decisiva analepsis ya analizada. A esta anacronía le sucederá un acontecimiento clave: la mudanza de Ella y, por ende, la soledad del fantasma. De este modo, el tiempo del relato y el tiempo del fantasma se equilibran en aquellos hechos que perturban a este último. No agotemos esta idea. Desde la psicología fenomenológica Sartre apunta que los objetos irreales no tienen duración porque, precisamente por no existir ni haber existido nunca en el espacio ni

en el tiempo, no pueden durar. Algo similar ocurre con los fantasmas, razón por la cual el tiempo se modifica formalmente cuando son representados en el film a análisis. “No son ni pasados, ni futuros, ni sobre todo presentes. (...) El tiempo de los objetos irreales es, pues, irreal a su vez” (Sartre, 1976, p. 198) Estos “objetos-fantasmas” sartreanos no son claros, cuanto oscuros, poco definidos, y por ello no tranquilizan, rayando lo espeluznante. Sin embargo, Lowery viste a su espectro de blanco, con un carácter silencioso y lento. Nos obliga a ser su sombra, a compartir su mirada, con lo que esa irrealdad, esa pausa del relato —ese terror, en definitiva—, se reciben con una leve inquietud.

De un examen más atento se desprende que la presencia en escena del fantasma con otro personaje importante suspende el avance del relato y la dinámica de planos de corta y media duración hasta ese momento. Lo espectral, aquello que ni es ni no-es, que está aquí pero viene de allá, es una imagen en tierra y tiempo de nadie. La fricción generada por esa invasión de un no-muerto en el mundo de los vivos se representa con acelerones y frenazos en el plano narrativo. De hecho, en una escena de la recta final del relato, Ella conversa en plano medio con Él fuera de campo, cuando el fantasma pasa en último término, desenfocado y ralentizado. Se detecta cierta querencia de Lowery a situar al espectro al fondo y sin mucha nitidez en bastantes imágenes, decisión por la que “conecta el uso de la profundidad de campo con los recuerdos” (Zubiaur, 2019, p. 1622). Son numerosas las composiciones que utilizan esta asociación: los vivos, cerca del objetivo y enfocados, impasibles ante la presencia, trasera y poco nítida del espíritu (en algunos casos la escala del plano permite equiparar el tamaño de las cabezas con el del cuerpo del ser talar). En esta línea, el *raccord* en ocasiones no sigue la continuidad lógica. Los acontecimientos en los que se da esta anomalía no son baladí: por ejemplo, en la fragmentaria secuencia de la familia, cuando un niño trata de tocar el piano, la cámara repite erráticamente el mismo plano del fantasma girándose “enfadado”.

Podemos extraer un corolario más allá de lo que emerge a la superficie de estas secuencias. Se trata de un problema entroncado con la ontología

cinematográfica y su relación con el tiempo captado y representado. No en vano, *A ghost story* explota estas particularidades de cara a apuntalar su esqueleto narrativo. Lowery trata de salvar un obstáculo común a todas las películas y que en su filme adquiere nuevos matices: esto es, que el cine es un arte del presente, y que sus imágenes, por muchos índices históricos o referencias plásticas inscritas, sólo pueden hablar en este tiempo verbal. Al contrario que en la literatura, donde las palabras y los verbos se refieren al presente, al pretérito o al futuro, las imágenes y los sonidos cinematográficos siempre se muestran “en tiempo real”. A todas luces, la ambientación de la secuencia que nos lleva a la fundación del hogar de la pareja no responde a un capricho del guionista o del realizador. Lejos de ser un remedo estético, remontar la puesta de la primera piedra de la futura casa encantada dos siglos atrás y hacer testigo de ello al fantasma, acentúa la atadura al presente de la imagen. Si el destino del viaje en el tiempo hubiese sido más cercano, estaríamos hablando de impacto menos efectivo. Hemos sostenido que este personaje sobrenatural dispone de una memoria muy limitada y sólo recuerda su hogar. Su no-muerte le sustrae la posibilidad de dejar de existir, de dejar de ser, de estar siendo; en definitiva, de que se pueda hablar de él en pasado. Por esta razón estaría justificada la oposición con el personaje de la chica, así como la estructura narrativa cíclica. Porque para el espectro, sea el siglo XIX o la víspera de su fatal accidente —como para la imagen que filma lo que está delante la cámara— todo es, ineludiblemente, presente.

En suma, la duración de un plano *es la que es*: aunque el relato en cuestión pueda hacernos creer que se producen alteraciones, nunca abandonaremos el presente. Dando un paso más allá, nos topamos con el problema de las ralentizaciones y trucos de *raccord*: la ilusión de que en un mismo plano cohabitan dos tiempos incompatibles. O también, que se inserte una elipsis en un mismo espacio-tiempo sin cortes de montaje. Aquí más que en muchos otros relatos de esta laya, la duración de la imagen se inviste de trascendencia en función de qué esté ocurriendo en la fábula. En otras palabras, la narración, tan pronto exige una duración natural absoluta, bruta, del acontecimiento, como una alteración del mismo.

Otro ejemplo de la extensión del plano para reforzar nuestra argumentación: la expulsión por parte del espectro de los últimos inquilinos de la casa antes de su demolición. Tras haber forzado a marcharse a otra familia provocando numerosos *poltergeists*, el fantasma tiene nueva compañía. Se trata de un grupo de jóvenes al que solo vemos en una ocasión, durante una fiesta nocturna con amigos. Inmerso en una discusión banal muy típica en situaciones con alcohol mediante, uno de los personajes, el que más atrae la atención de los demás, se erige como el nihilista del grupo. Su discurso pesimista trata de convencer a sus compañeros de que no importa lo que hagan en su vida porque, en el futuro, todo será olvidado y todo el mundo perecerá. Esta perorata parece enfurecer al fantasma, alguien que está luchando por recuperar sus recuerdos y por poseer un mensaje que su mujer dejó en las entrañas de la casa. La escena, de casi 8 minutos de extensión, parte de una situación coral en la que los individuos van dando su opinión y deriva en el monólogo del mencionado joven. Encuadrado en plano medio, este personaje se adueña poco a poco de la narración; su dominio le permite arrogarse del tiempo, ante la espeluznante mirada del fantasma. Dicho lo cual, el plano en el que su discurso alcanza el acmé (incluso escuchamos la *Sinfonía n.º 9 en re menor, op. 125*, de Ludwig van Beethoven, de la que habla) se alarga hasta los dos minutos. Si confiamos en que todo el monólogo fue registrado en una sola toma y después fragmentado en el montaje, resultaría en 4 minutos. Montaje, dicho sea de paso, que intercala imágenes del fantasma, en una disminución gradual de la escala del encuadre, y desemboca en un primer plano que interpela silenciosamente al monologuista.

En contraposición a estas escenas (en el significado que le da Genette a esta palabra), la película despliega la estrategia opuesta a la isocronía, esto es, la anisocronía. Por medio de elipsis que incrementan progresivamente su grado de concentración narrativa, *A ghost story* avanza a velocidad sideral (que no se tome esto como una licencia poética: al inicio del relato y después de la segunda muerte del fantasma se nos muestran galaxias en expansión). Esta disonancia de planos largos (recordemos: TT=TF) y planos cortos que

disminuye el tiempo de la trama (TF=n; TT=0; n>0) pone en forma la aceleración de la conciencia temporal del fantasma en esos momentos superfluos que no le aportan nada al objetivo de recuperar la memoria. Dos momentos en los que queda jalonado este principio: los encontramos en el asedio a la primera familia que habita el hogar desde la marcha de Ella y la estancia de la malograda familia que puso la primera piedra de lo que, décadas más tarde, sería la vivienda de la pareja.

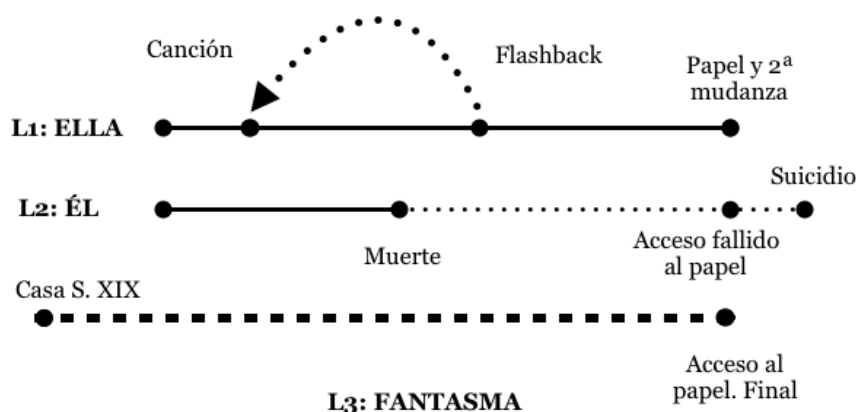
En referencia a la primera diremos que se halla en las antípodas de las secuencias analizadas más arriba. La llegada y efímera vida de una madre soltera y con dos hijos está construida con más de cien planos, casi la mitad de los que componen todo el filme hasta este punto del metraje. El fantasma se torna espectador de los días que comparte espacio con esas tres personas. Los saltos temporales se dan por corte neto: entre un plano del fantasma que se gira ante un ruido en *off* tras de sí y el contraplano de lo que le ha llamado la atención, tiene lugar una elipsis que puede perfectamente resumir semanas u horas. De modo que el montaje es cada vez más rápido, los planos más cortos, el sonido se atomiza en flujos temporales solapados: la vida de la familia transcurre, mientras que el espectro deambula en un mismo espacio y sin darse cuenta del progreso.

La segunda ilustración es si acaso más radical. Sabemos que el intento del fantasma de morir otra vez tiene un efecto adverso: le devuelve a la vida desde el pasado. Concretamente a ese campo virgen donde se asentó una familia con ropa de época, los primeros habitantes de la casa. En cuatro planos-contraplanos, tres elipsis y apenas 30 segundos Lowery compacta cómo una niña queda reducida a su calavera y cómo el fantasma aparece en el edificio ya levantado, justo el día en que Él y Ella visitaron la vivienda que más tarde comprarían.

4.3 El (casi) eterno retorno. La frecuencia

El fantasma de esta ficción es más pasivo que activo: es capaz de comunicarse con los vivos, sin embargo está atravesado por un tiempo que no le corresponde y le sustrae vivencias. Desconoce inicialmente que el discurrir

temporal, pese a ser desconcertante, está de su lado. Razón por la cual la estructura temporal emprenderá un cambio favorable para el protagonista, por medio de la repetición narrativa. Tal y como señalábamos con anterioridad, la frecuencia de los acontecimientos de un relato responde al número de veces que estos hechos tienen lugar en la diégesis o fábula y las ocasiones en que son tramados en el relato. Por poner un ejemplo, un asesinato sobre el que gira una historia será mostrado tantas veces como la narración vea necesario; o al contrario, el narrador puede decidir ocultarlo, aunque se sepa que ha ocurrido realmente. Trayendo la argumentación a nuestro terreno, nos ocuparemos de la frecuencia con la que ciertas escenas se repiten para el espectador y para el protagonista y el significado asociado a ellas. Para mayor claridad nos apoyamos en el esquema de las líneas temporales organizadas por el relato (F6):



F6. Esquema de las líneas temporales de *A ghost story*. Elaboración propia.

Como puntos clave y comunes en las dos líneas tenemos la primera mudanza, la muerte y el depósito del papel secreto/2ª mudanza. Por encima de estos tiempos surge un tercero ligado al fantasma después de intentar “suicidarse”, cuyo inicio se remonta a décadas antes del comienzo de 1 y 2. La línea 3 atañe a un descubrimiento de lo no-visto antes de L1 y L2. Además, en el transcurso de L3 este ser sobrenatural tendrá la oportunidad de visitar los lugares y las situaciones de las que fue partícipe. El fantasma de L3 se solapa con el de L2, de modo que en un momento presenciamos cómo el espectro se ve a sí mismo viendo cómo su novia se marcha. En este sentido, nos hallamos

ante un relato repetitivo renovador, es decir, varios hechos que solo acontecen una vez son narrados dos veces y desde un punto de vista diferente. Paremos mientes mientras en el sentido de esta estructura narrativa.

Esta reiteración no está diseñada únicamente en pos de que el fantasma recupere su memoria y deje de vagar por el mundo de los vivos; también el espectador adquiere un saber. Concretamente el de descubrir que los ruidos y sucesos extraños que asustaron a la pareja la noche previa a la muerte fueron causados por ese “segundo fantasma”. Asimismo se comprende por qué Lowery sitúa esta escena antes de que el título se imprima sobre la pantalla negra. La película no empieza realmente con los títulos de crédito. El narrador dispone un prólogo que será importante en el futuro del relato. Brota así la aporía de que “los muertos (por los) que lloramos, estuvieron desde siempre en nosotros” (Fioretti, 2012, p. 211). La casa en la que vivían está encantada por su propio fantasma condenado a repetir su vida y presenciarla eternamente. El fantasma es un preso errante del tiempo. A este respecto, muchos de los encuadres posicionan al ser a través de marcos de ventanas con forma de rejillas, connotando esa prisión que es su hogar. Más sugerente aún es la colocación de la cámara en estas escenas redobladas (F7 y F8). En la segunda visita a este acontecimiento la variación de la posición del punto de vista indica que también ha habido un desplazamiento narrativo: el salto de eje de 180° nos dice: “el fantasma siempre estuvo aquí”.



F7. Fotograma de *A ghost story*.



F8. Fotograma de *A ghost story*.

¿Qué es lo que hace que el fantasma pueda conseguir el papel y leerlo? Pues que llega a tiempo antes de la destrucción. Porque Él, en esa tercera temporalidad, también muere: una vez cumplido su objetivo, el relato se clausura. El saber que obtiene en L2 le habilita para rasgar los marcos que ocultan el escrito sin que nadie le interrumpa en L3. Se revela clave la escena que abre la película, cuando Ella explica la anécdota de cuando era pequeña. La mujer dice que en su infancia se mudaba muchas veces y dejaba escritos con detalles sobre las viviendas, por si alguna vez volvía. Pero no lo hizo nunca, dice, porque no lo necesitaba. Veía prescindible reproducirlos. Se mudaba de esas casas porque no tenía elección, como cuando él fallece más tarde. Por ello se va, deja un recuerdo y nunca vuelve (que sepamos). Para Ella, el retorno físico carece de importancia: le basta con recordar (tener un *flashback* a efectos cinematográficos).

Debido a que el espectro ha perdido sus recuerdos, la repetición de los hechos se convierte en la solución a su amnesia y a los impedimentos que otras personas le ponen en su hogar. Al menos es así como el relato, con su poder demiúrgico, resuelve convenientemente trasladar al espectro al viejo solar de su futura vivienda. Lo que hace que el fantasma muera definitivamente es recordar, acceder al papel, reproducir e intervenir en ese pasado que ya ha visto y vivido, aunque lo hace desde fuera, como una representación. Es la razón que justifica que muchos de los encuadres presenten marcos dentro de marcos, composiciones frontales en plano

general, desde la perspectiva del espíritu, que sugieren que esas escenas son re-presentaciones dadas a ser vistas. Porque todo gira (literalmente) en torno al acceso a un secreto nunca revelado al espectador: ¿qué pone en el papel que Ella deja escondido en la casa? El fantasma es un espectador de su propio no-tiempo —va en busca de una memoria imposible (porque es un no-muerto). Como la memoria es falible recurre a la historia (*history*), es decir, al tiempo, la linealidad, la reconstrucción desde y en presente. Y se le devuelve a esa historia (*story*) que ya ha vivido, para que la vea e intervenga. Con la repetición ligeramente desviada se resuelve la imposibilidad de clausura tanto de la fábula como de la trama, abocada al bucle.

Por todas estas razones se puede afirmar lo siguiente: desde el punto de vista del vivo, la esencia o naturaleza de un fantasma es la memoria, el recuerdo. Él es inteligible de esta manera, y parece intentar recuperarla tras su muerte. Si alguien o algo no es evocado, no hay fantasma que convocar, no hay aparición, porque ha desaparecido de la mente y, por tanto, de la imagen. El fantasma es también, esencialmente, repetición fallida. Se resiste a ser diferente y desaparecer, por lo cual, se autorrepite, se difiere (hace notar que ya no es como era y se prorroga en el tiempo).

5. Muerte del fantasma. Conclusiones

Para concluir retomaremos la paradójica relación que hay entre el fantasma y la reproducción de hechos en esa línea 3. Porque para David Lowery el fantasma, como el cine, el arte del presente, tiene que recorrer en continuo, repetir, reproducir, para convertirse en esa memoria y en esa corrección del pasado que tan bien —y mal— hace a los espectadores. En esta película cuesta concretar si lo que vemos es presente o pasado, porque al estar construida sobre una paradoja temporal, se superponen los tiempos de los vivos y de un fantasma. Por tanto, las modificaciones formales y narrativas son las que nos enuncian cuándo y dónde estamos (véase la primera escena y su revisión en la recta final del filme).

En esta línea, la película propone algunas oposiciones y relaciones de gran interés localizadas en las profundidades del discurso. El pasado y la memoria frente al presente y la historia. Lo vivo y lo no-muerto. Quiere decirse que el filme trata de sancionar la idea de que “la memoria es una especie de almacén de nuestra historia” (López y Sánchez, 2008, p. 27), conceptos muchas veces de la mano y en profunda contradicción. La historia es un tema de ordenar, de durar y de frecuentar. Y “la memoria en todo lo que tiene de líquida, de heterogénea, de mutante, [es una] combinación de acontecimientos reales, su re-interpretación constante y todo un imaginario presente pero aún en construcción” (Sedeño, 2016, p. 277). Pese a que habitualmente el “*flashback* es adoptado por la psicología para referirse a un recuerdo espontáneo de una imagen de la memoria” (Turim, 1998, p. 5), sobre todo después de un trauma (la muerte de un ser querido), *A ghost story* considera el recuerdo más un alivio que un dolor. Es decir, Ella rememora, pero no se regocija en el daño psicológico; al contrario, la canción que escucha actúa de catalizador, de vector hacia adelante. Ella prosigue con su vida, deja atrás al fantasma —física y simbólicamente—. En resumidas cuentas, el recuerdo (pasado) facilita que la historia (presente) se clausure.

Como “el intento de modificar el pasado de sus protagonistas sólo deparará devastadoras consecuencias” (Luque, 2013, p. 224), este filme sustituye la actividad por la pasividad; así pues, el fantasma, en ese pasado que para él no significa nada, se contenta con mirar y salir a escena en el momento oportuno. Parando mientes mientras en este detalle es posible encontrar una justificación del formato y la rugosidad de la película: los 4:3 con bordes redondeados y el granulado conforman un hacer creer hogareño, nostálgico, en la línea de las viejas películas caseras de tomavistas.

A ghost story es una historia de fantasmas, es la historia de un fantasma en particular, es él quien se queda solo, es a él a quien abandonan. Y también, una historia-fantasma, una historia fantasmal, ya que, como suele sugerirse, “los fantasmas son emanaciones del tiempo, son resultado de su tendencia a desdoblarse, a repetirse” (Leutrat, 1999, p. 17). Diametralmente opuesta a

otras películas de su género⁶, *A ghost story* nos presenta a un fantasma que no regresa al mundo de los vivos para que se le recuerde: es él quien quiere recordar para “morir” en paz. El espíritu causa la repetición en el relato, en la diégesis y en la enunciación. La figura del fantasma se desenvuelve con facilidad en la ficción cinematográfica: su naturaleza evasiva, que renuncia a cerrarse, que regresa para dar miedo, dilata y congela el tiempo, inmoviliza y dinamiza la cámara y la iluminación.

En resumidas cuentas, los vivos, atravesados por el devenir y la muerte, constantemente recuerdan el ayer y se preocupan por el mañana. A los no-muertos, en cambio, atemporales, no les queda sino dejarse llevar, en línea recta. Y a todas sus imágenes, por pertenecer al cine, les toca hablar un presente ineludible. Citando a Rosset, quien resume a su vez la poesía de Nerval: “Sé amigo del presente que transcurre: el futuro y el pasado te serán dados por añadidura” (1993, p. 76).

Referencias bibliográficas

- Aumont, J. & Marie, M. (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.
- Acevedo Nieto, J. & Marcos Ramos, M. (2018). Tren de Sombras: An Aesthetic of Memory. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 26-54.
- Casetti, F. & Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Eliade, M. (1985). *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*. Madrid: Alianza.
- Gaudreault, A. & Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- Genette, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- Grainge, P. (2003). Introduction. *Memory and popular film*. Manchester University Press, 1-21.
- Leandro-Hernández, L. (2018): Escribir la realidad a través de la ficción: el papel del fantasma y la memoria en «Cuando hablábamos con los muertos», de Mariana Enríquez. *Brumal, Vol. VI, n.º 2 (otoño)*, 145-164.

⁶ Pese a que siga la dinámica en la que el chico muere y se aparece a la chica, no hay interacción apenas, no hay enamoramiento, como en el celeberrimo romance espectral *Ghost* (Jerry Zucker, 1990).

- Leutrat, J.L. (1999). *Vida de fantasmas. Lo fantástico en el cine*. Valencia: Ediciones de la Mirada.
- López-Aparicio I. & Sánchez Ruiz, J. (2008). La memoria: una estructura para la creación. *Arte, Individuo y Sociedad vol. 20*, 21-42.
- Lovecraft, H.P. (1989). *El horror en la literatura*. Madrid: Alianza.
- Luque, F. (2013). Tiempo, memoria, imagen: Sans soleil de Chris Marker. *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía nº7*, 209-240.
- Fioretti, L. (2012). Sarduy-Derrida: cenizas de la escritura o la escritura como ceniza. Una lectura sobre la memoria y el olvido. *Escritura e imagen Vol.8*, 209-226.
- Meana-Martínez, J.C. (2017). La imagen de la muerte: reflexiones sobre su representación. *Arte, individuo y sociedad 29(2)*: 317-332
- Mitry, J. (1978). *Estética y psicología del cine. 2. Las formas*. Madrid: Siglo XXI.
- Roas, D. (2011) *Tras los límites de lo real, una definición de lo fantástico*. Málaga: Páginas de Espuma.
- Rosset, C. (1993). *Lo real y su doble*. Barcelona: Tusquets.
- Sartre, J.P. (1976). *Lo imaginario. Psicología fenomenológica de la imaginación*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Sedeño, A. (2016). Imaginarios del cuerpo y la memoria del cine contemporáneo: reflexiones sobre el cine de Miguel Gomes y Joao Pedro Rodrigues. *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía, nº 13*, 267-280.
- Todorov, T. (1982). *Introducción a la literatura fantástica*. Barcelona: Ediciones Buenos Aires.
- Turim, M. (1998). *Flashbacks in film. Memory and history*. Nueva York: Routledge.
- Zizek, S. (2011). *El acoso de las fantasías*. Madrid: Akal.
- Zubiaur Gorozika, N. E. (2019). La reconstrucción de la memoria contra la irreversibilidad del tiempo. Reescrituras del melodrama en el cine de Juan José Campanella. *Revista Signa 28*, 1601-1631.
- Zunzunegui, S. (2016). *La mirada cercana. Microanálisis filmico*. Santander: Shangrila.