

**EL ESPACIO VACILANTE:
EL CINE FANTÁSTICO ENTRE LO REAL, LO MARAVILLOSO
Y LO INSÓLITO**

Beatriz Zaplana Bebia
Universidad de Murcia

*Lo fantástico manifiesta un escándalo, una rajadura, una irrupción insólita,
casi insoportable en el mundo real.* Roger Caillois.

Enfrentarnos al término *fantástico* implica una serie de limitaciones que nos llevan a acotar nuestro corpus de estudio. Son amplias las fuentes a las que podemos recurrir, aunque probablemente todas ellas nos llevarán a uno de los teóricos de la literatura más citado en el estudio de este género en particular, y, quizá, uno de los más recurrentes en las presentes charlas y conversaciones sobre lo fantástico y la ciencia-ficción: Tzvetan Todorov.

Citar las bases asentadas en la conocidísima *Introducción a la literatura fantástica* nos ayudarán, por un lado, a clasificar los universales del género y, por otro, a desentrañar las *amenazas discursivas* que conforman nuestra selección.

Otro problema con el que nos encontramos es el soporte de esas historias y discursos fantásticos. Emplearemos terminología propia de la crítica literaria para describir esos universales ya citados aplicados al lenguaje cinematográfico. Nos atrevemos con esto ya que vamos a *mirar* este género desde los hechos narrados, es decir, dejaremos las particularidades del séptimo arte para los cinéfilos más encantados, mientras nosotros tomaremos los acontecimientos (no todos, y señalo al título de esta comunicación) de una película como si de una novela se tratara. Claro está que vamos a encontrar diferencias; el cine nos lleva de la mano con el acompañamiento de sonidos, luces, oscuridades y muchos otros lenguajes que sugestionan nuestro contexto, pero aún así vamos a cerrarnos en torno a lo que lo equipara a lo literario: lo contado, lo narrado, lo aludido o pervertido, en definitiva, la amenaza de lo fantástico que se inmiscuye en nuestras vidas durante el momento que dura la mentira.

Esa *amenaza*, a la que hemos aludido ya en dos ocasiones, señala, descaradamente, al ensayo introductorio a las *Teorías de lo fantástico* de David Roas. Será nuestro otro báculo para emprender el camino de este brevísimo recorrido sobre lo fantástico en el cine. Si empezamos ya a afilar los contenidos que seguirán, debemos seguir recortando los límites del presente estudio. Tampoco vamos a analizar en profundidad, como se merecería, lo fantástico en el lenguaje cinematográfico, sino que vamos a apuntar a algo más concreto: el uso del espacio en el citado género y en el mencionado soporte.

Con todo lo dicho, empezamos a desmenuzar el concepto principal que nos ha traído aquí: lo fantástico. Las definiciones que se han dado sobre el concepto recurren casi todas en unos ítems comunes que citamos de Todorov: «Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre. En cuanto se elige una de las dos respuestas se deja el terreno de lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso. Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural» (2005: 24).

Vacilamos al percibir lo ajeno, lo innombrable, lo aparentemente inexplicable. Esa experiencia del límite es la que irrumpe en nuestra cotidianeidad y hace saltar en pedazos la estabilidad de lo conocido y predeterminado por la costumbre. En este punto enlazamos también con un concepto que queda en los márgenes de lo referido y que nos llama poderosamente la atención ya que muchos de los elementos que provocan la experiencia de lo fantástico en nuestros espacios cinematográficos a referir crecen en las ramas de esa noción, nos referimos a lo neofantástico. Este término ha sido acuñado por Jaime Alazraki (Ver Roas, 2001), y magistralmente ejemplificado con palabras del maestro indiscutible de lo fantástico contemporáneo: Julio Cortázar. La diferencia entre fantástico y neofantástico radica justamente en la actualidad de los relatos tomados para los estudios de Todorov y el propio Alazraki: lo tradicional. Mientras el primero queda relegado a relatos decimonónicos (e incluso anteriores), el segundo se actualiza con las nuevas concepciones de la realidad. Perfecto es el ejemplo de la concepción de lo cotidiano como un bloque entre el que se filtra lo inexplicable.

Las sensaciones que nos produce leer un cuento de Lovecraft o de Gautier y uno de Cortázar, en nuestra realidad actual, son obviamente distintas.

De este modo vamos limitando la definición sobre la que nos moveremos, ya que aún queda algo que aparentemente hemos pasado por alto y que incluye las teorías de David Roas. Obviamente los estudios estructuralistas se nos quedan excesivamente inmanentistas, así que seguiremos a Roas e incluiremos no solo a ese lector implícito que es donde más lejos llega Todorov, si no también lo más o menos cercano al contexto empírico: «Desde una perspectiva atenta a la dimensión pragmática de la obra, es decir, a su proyección hacia el mundo del lector, el discurso fantástico es [...] un discurso en relación intertextual constante con ese otro discurso que es la realidad (entendida como construcción cultural)» (Roas, 2001: 20).

Con todo lo dicho hasta el momento, podemos esbozar la definición que vamos a manejar en esta exposición: lo fantástico queda inserto en la vacilación que se produce en el lector (o espectador) al plantearse un suceso que no puede explicar en un primer momento con sus referentes culturales o contextuales y que, por lo tanto, produce una sensación de extrañamiento (que aún no llamaremos *terror*). El espectador siente que algo se ha filtrado en ese bloque que es *lo real* y continúa el hilo de la historia esperando una posible respuesta. Si se resuelve de manera *racional*, la vacilación pasará al campo de lo insólito, si, por otro lado, la realidad expuesta queda explicada dentro de esos mismos límites de *mundos posibles*, pasaremos al estadio de lo maravilloso. Podemos, además, introducir la *cotidianeidad* como un subapartado de esa vivencia de los límites. Julio Cortázar menciona la aparición de lo fantástico en su ficción como «lo otro» que se filtra en el armazón de lo cotidiano: «La irrupción de *lo otro* ocurre en mi caso de una manera marcadamente trivial y prosaica, sin advertencias premonitorias, tramas *ad hoc* y atmósferas apropiadas como en la literatura gótica o en los cuentos actuales de mala calidad» (Alazraki, 1983: 66-67).

La realidad, tal como la concebimos cultural y/o socialmente, en la literatura de Cortázar salta en mil pedazos cuando *lo otro* entra en nuestra casa sin pedir permiso y nos empuja fuera de la puerta principal. Pero aún así

siempre nos queda la duda de si lo que ha ocurrido es real, no lo es o simplemente el mundo se codifica de otra manera que produce que el límite siga existiendo más allá de una primera lectura. Citamos de nuevo al maestro Cortázar: «Para mí lo fantástico es algo muy simple, que puede suceder en plena realidad cotidiana, en este mediodía de sol, ahora entre ud. y yo, o en el Metro, mientras ud. venía a esta entrevista» (González Bermejo, 1981: 42).

Lo fantástico en el cine presenta numerosos objetos de estudio que no van a tener cabida en esta breve exposición, simplemente vamos a trazar un recorrido por uno de los elementos que aparecen en la mayoría de las películas catalogadas bajo este género: el espacio dentro del cual se desarrollan las tramas. Hemos seleccionado un escueto corpus de títulos que nos parecen significativos desde el punto de vista que hemos estado describiendo hasta el momento, esto es, historias que presentan la vacilación tantas veces mencionada y que reúnen todos los requisitos especificados: las percepciones de lo neofantástico, la irrupción de *lo otro* en la cotidianeidad, la destrucción de la máscara de la apariencia, la duda de los protagonistas y, por consiguiente, de los espectadores: «Lo fantástico no dura más que el tiempo de una vacilación: vacilación común al lector y al personaje, que deben decidir si lo que percibe proviene o no de la realidad» (Todorov, 2005: 37).

Imaginar la casa como un espacio filosófico fundamentado en una estructura física, en una estructura que aúna valores íntimos y humanos, conlleva mezclar, de modo ordenado, la necesidad vital de *habitar* y una inconsciente proyección de deseos de personificación. El espacio virtual de la casa puede conducir a una visión tridimensional de su espacio: protección física, atribución de sentimientos animados y, como consecuencia, transposición a lo humano.

Qué mejor manera de irrumpir en la realidad que atacando los cimientos de nuestra intimidad, introduciéndose en lo más cotidiano de nuestra existencia: la casa, la habitación, la oscuridad de debajo de la cama, los armarios, en resumen, el lugar de nuestra costumbre. David Roas menciona ese ambiente estable y seguro en el que lo fantástico recrea su amenaza: « [...] para que la

historia narrada sea considerada fantástica, debe crearse un espacio similar al que habita el lector, un espacio que se verá asaltado por un fenómeno que trastornará su estabilidad. Es por eso que lo sobrenatural va a suponer siempre una amenaza para nuestra realidad, que hasta ese momento creíamos gobernada por leyes rigurosas e inmutables» (Roas, 2001: 8).

En el cine catalogado como fantástico se ha dado cabida a muchos elementos que tal vez nos alejen de la definición que tratamos. El terror es uno de los trucos más efectivos. Algo nos lleva a pensar que casi todo el género que tratamos y en el soporte en el cual se sustenta en este recorrido se ve empapado por esa sensación. Anteriormente lo denominamos *extrañamiento* ya que el concepto nos lleva a pensar en cierta distancia que ponemos entre la historia y nuestra propia realidad, ya que algo se ha inmiscuido en ella y vacilamos en un primer momento en una explicación racional, sin olvidar, por supuesto, que hemos pactado, voluntariamente, lo que se nos va a presentar.

Inevitablemente esa inicial perplejidad que sentimos en la experiencia del límite deviene terror cuando miramos a nuestro alrededor e identificamos muchos de los motivos que se nos exhiben. El horizonte de expectativas que crea una película del género fantástico-terrorífico (hemos pasado por alto de manera voluntaria la ciencia ficción ya que sería imposible, debido al tiempo del que disponemos, introducirla y desarrollarla como merece) radica justamente (por lo menos en nuestro corpus seleccionado) en asemejarse lo más posible a nuestra cotidianeidad y desde dentro desestabilizarla.

Comencemos de una vez a ejemplificar todas las pinceladas dadas. Un caso precioso de espacio *tomado*, de casa irrumpida por *lo otro* o *el otro* es la película de Guillem Morales; *El habitante incierto* (2005). Desde los mismos títulos del inicio, se presentaría en una novela como un significativo paratexto, observamos los planos delineados de una enorme casa de dos plantas y de distribución diáfana. La historia comienza con un *travelling* que nos lleva desde la espalda de un individuo que *observa* la casa, hasta la enorme puerta principal. Primera visión, por tanto, de la intimidad desde el afuera del espacio que será atemorizado. *Lo otro*, que en la mayoría de casos se identificará con el mal,

siempre entra en los espacios por la puerta principal, en este caso en particular, o, la mayoría de veces, desde arriba de la casa. Para muestra recordemos obviedades como la habitación de *Psicosis* (Alfred Hitchcock, 1960) o de *Al final de la escalera* (Peter Medak, 1979) e incluso la entrada de lo maligno en *El exorcista* (William Friedkin, 1973).

Sigamos. Nos habíamos quedado en la puerta principal. Desde ese punto vemos en la parte de arriba, a través de una ventana, al protagonista habitante. El espacio es grandemente significativo; es tan diáfano que nos extraña desde el principio que el habitante esté en la casa sin ser visto, primera vacilación. En segundo lugar, los grandes ventanales de ese espacio inicial nos presentan al observador. Subimos hacia el piso de arriba donde reside el propietario, es en esas habitaciones donde va a escuchar los primeros ruidos que le harán dudar de la existencia de *otro* dentro de la casa. Más increíble aún es que el propietario se percate, a través de pequeñas violaciones de la intimidad, que alguien habita su espacio: han usado su maquinilla de afeitar, están mojadas sus toallas y, lo más asombroso y que hace salir huyendo al protagonista, la almohada de su cama está caliente. Es en ese momento cuando el espectador empatiza con el héroe que sale huyendo de su casa dejando dentro un juego de llaves y tirando en una alcantarilla el último juego de ellas. Aquí nos detenemos a plantearnos seriamente que el director y guionista ha leído y se ha apasionado, igual que nosotros, con «Casa tomada». La primera mitad de película, y personalmente, lo único que vale la pena de la hora y media que dura, termina igual que el cuento: «cerré bien la puerta de entrada y tiré la llave a la alcantarilla. No fuese que a algún pobre diablo se le ocurriera robar y se metiera en la casa, a esa hora y con la casa tomada» (Cortázar, 1998: 111)..

El terror, suavizado con la segunda parte de la cinta, surge de la misma duda en donde entra lo fantástico de la película: vimos a alguien entrar en la casa pero seguimos las búsquedas del propietario y no había nadie en todo el espacio atacado. Algo que no podemos explicar, se nos escapa, y no podemos salir de esa sensación de temor a la intimidad perturbada, a nuestra cama caliente y nuestras toallas usadas: *un parásito del espacio*, llega a decir el mismo protagonista en el momento en que es consciente de la nueva realidad. Lo

material impregnado de una absoluta proyección de lo sentimental se ve deshumanizado al arrebatarse la cotidianeidad. El protagonista huye sin más y sin intenciones de volver jamás. Asume lo que ha pasado en su interior, ha destapado la fina capa que cubre su realidad, citamos aquí una de las acotaciones de lo neofantástico en palabras de Alazraki: «Lo neofantástico asume el mundo real como una máscara, como un tapujo que oculta una segunda realidad que es el verdadero destinatario de la narrativa neofantástica» (Roas, 2001: 276).

Otro caso de particular irrupción de lo inexplicable, aunque con otros tintes que se inscriben dentro de lo aparentemente sobrenatural (sin llegar a ingresar en lo maravilloso), es la película *El Ente* (Sydney J. Furie, 1981). Sin duda, vivimos la experiencia del límite a lo largo de toda la violentísima historia narrada. La protagonista con una cotidianeidad sobreentendida se ve asaltada por una fuerza maligna que no solo entra directamente en su habitación, lo más íntimo de las estancias de cualquier casa, sino que la agrede sexualmente de manera constante. La extrañeza nos llega sin avisar, de repente, esa *otredad* la abofetea y comienza la pesadilla. Lo más curioso de esta historia, y que nos lleva a traerla a colación, es la lucha entre la certidumbre de lo parapsicológico que sostienen un grupo de estudiosos universitarios (lo que atribuye verosimilitud y lo acerca a nosotros) y la misma certidumbre de una enfermedad mental de tipo traumático defendida por un grupo de médicos. El constante razonamiento de unos y otros nos mantiene en la duda incluso cuando la película ha terminado; lo fantástico es el tema principal de la historia.

Más representativo para nuestro estudio espacial es que, cuando los parapsicólogos quieren capturar a *lo otro*, tienen que representar el mismo espacio de su hogar (incluso con enseres personales) en un gran recinto aislado para el experimento. El espacio es lo único que atrae a esa, no perceptible por los sentidos, representación del mal, además, la misma invisibilidad supone una mayor desorientación a la hora de intentar atribuir algo racional a los acontecimientos. Incluso cuando uno de los médicos presencia los ataques sigue sin querer asumir la posibilidad de lo extrasensorial. Cuando la película termina y ella vuelve a su casa, asistimos a la asimilación de lo fantástico por

parte de los protagonistas, aún así no llega a considerarse en ningún momento como un hecho insólito, ya que en ningún momento se especifica de manera definitiva lo que puede estar ocurriendo. La sufrida protagonista escucha, junto con nosotros, la voz de ese supuesto ente dándole la bienvenida al espacio compartido, lo cual le proporciona a la historia esa perpetuidad de lo fantástico, todo se presupone tan real que la voz, aún en el final de la historia, sigue vivificando la experiencia del límite. Recordamos en este punto a Todorov « [...] para que la ruptura [...] se produzca es necesario que el texto presente un mundo lo más real posible que sirva de término de comparación con el fenómeno sobrenatural, es decir, que haga evidente el choque que supone la irrupción de dicho fenómeno en una realidad cotidiana. El realismo se convierte así en una necesidad estructural de todo texto fantástico» (2005: 24).

Ese realismo del que habla Todorov nos señala la necesidad de que, al comienzo de cada historia, lo verosímil, lo cercano a nuestro contexto, se realice totalmente para que la fractura se produzca con más efectividad. Una película en la que podemos percibir tanto ese elemento contextual-cultural como los espacios privados dentro de la casa arquetípica es *1408* (Mikael Hafström, 2007). Acertadamente, el protagonista de esta historia se encarga de desmentir lo fantástico, de deshacer los nudos de las falsas amenazas. Su trabajo consiste en desmontar supuestos elementos *extraños* en espacios. Recorre diferentes ambientes en los que los habitantes viven en esos falsos límites y demuestra que todos los casos se reducen a acontecimientos puramente insólitos. Desde ahí, el espectador va predispuesto (a la par que el protagonista) a comprobar cómo todo se puede explicar de forma lógica. Cuando entra en la habitación 1408, el habitante intenta constantemente buscar explicaciones racionales a la irrupción de lo fantástico e inexplicable. Por supuesto no las encuentra. El espacio reducidísimo de esa habitación de hotel plantea en un principio pocas posibilidades de no poder explicar lo que acontece en su interior, pero en este caso en particular, los límites físicos se retraen y se expanden deformando cualquier predisposición racional. En un momento dado, como ocurrirá en otra película que analizaremos más tarde, el espacio se cierra en sí mismo; cuando el héroe intenta escapar de la habitación se da cuenta de que no hay otros lugares

circundantes, incluso llega a observar (junto con nosotros) el plano del hotel que se encuentra en la puerta principal y ve cómo ese espacio está rodeado de oscuridad, no hay habitaciones vecinas, no existen los pasillos. Se pasa de ese claustrofóbico ambiente a todo lo contrario: la habitación se inunda cuando un cuadro del salón, el cual recrea un barco en medio de una tempestad, supera los límites de la percepción y el agua se desborda. A partir de ahí el protagonista tendrá diferentes percepciones de estar en otros lugares: cenando con su mujer, en la habitación de un hospital con su difunto padre o en su casa con su hija también fallecida. La habitación se convierte en su propio infierno con su particular regeneración del cronotopo, el microcosmos infernal pervierte el espacio y el tiempo ya que, al final de la película comprobamos que lo fantástico abarca solo veinticuatro horas que se postergan infinitamente.

La recreación del espacio como un microcosmos con su propio tiempo y espacio es un elemento bastante común en cualquier planteamiento espacial verbalizado a través de lo fenomenológico. La casa es un ente que cobra vida con los habitantes que alberga. Las imágenes proyectadas de intimidad lo embargan todo. En el género fantástico en particular, en el cual el terror se convierte en un elemento muy recurrente, esa intimidad suele ir encauzada a lo maligno, en pocas ocasiones se percibe como un ambiente feliz. Lo hemos comprobado en los ejemplos ya dados (y lo seguiremos mostrando), el mal empapa el ambiente recreándose en el infierno de sus habitantes, recordemos ciertos casos de algunas películas orientadas a la ciencia-ficción: *Horizonte final* (Paul Anderson, 1997) historia en la que la protagonista es una nave espacial maldita en la cual se representan las peores pesadillas de cada uno de sus tripulantes, *Solaris*¹ (Steven Soderbergh, 2003); película en la que los tripulantes se ven visitados por representaciones de sus familiares muertos a través de traumas personales y en la que un George Clooney, bastante irreconocible, intenta deshacerse, en muchas ocasiones, de la representación más o menos holográfica (ésta es la vacilación) de su esposa fallecida por suicidio. Cuando comprueba que no puede acabar con esa experiencia, disfruta de su compañía

¹ Película basa en la homónima novela de Stanislaw Lem, y cuya primera versión cinematográfica fue dirigida por Andrei Tarkovsky en 1972.

asimilando lo fantástico y sin hacerse más preguntas. En *Alien, el octavo pasajero* (Ridley Scott, 2003), también es obvio el espacio enclaustrante y el mal en su interior, pero en este caso la ciencia ficción lo puebla todo sin dejarnos lo fantástico como algo latente en la historia.

Casas tomadas, habitaciones agredidas y ahora algo mucho más ancestral: el miedo a la oscuridad en un espacio cerrado. Por supuesto, la película de Jaume Balagueró, *Darkness* (2002) es totalmente representativa. El rito maligno que debe cerrarse solo puede ser consumado con la muerte de uno de los protagonistas y dentro del espacio ancestral: la casa a la que vuelve ya adulto acompañado de toda su familia, niño incluido y puente de contacto con *lo otro*. La casa es el centro de lo fantástico. Vemos y no vemos apariciones, dudamos entre una posible locura o una realidad fantasmagórica; lo fantástico puebla la historia. No vamos a tratar aquí todo lo desarrollado en la película en cuestión, tan solo nos quedamos con otro de esos espacios que se ven irrumpidos por la trasgresión de lo habitual: el breve espacio de debajo de la cama. Al fin y al cabo, si la oscuridad espacial es el centro motor de la acción, el lugar que siempre está falto de luz vivificante es ese rincón de la intimidad. El niño colorea unas hojas, cae en el suelo uno de sus lápices de colores y este se desplaza lentamente hacia esa oscuridad. La cama está habitada por lo fantástico. No olvidemos que los pequeños recovecos espaciales son un recurso muy empleado en el cine de tonos fantásticos, recordemos, por ejemplo, el caso de *Poltergeist* (Tobe Hooper, 1982); la niña es absorbida al *más allá* a través de un armario.

Otro caso destacable de espacio como centro motor de lo fantástico y que sigue la misma línea que en los casos de *El habitante incierto* y *Darkness* es la película *Los abandonados* (Nacho Cerdà, 2007). La historia parte de un hecho totalmente racional: una mujer recoge una herencia de unos padres biológicos que nunca conoció. Ese legado es una casa abandonada en medio de un inquietante bosque. En este caso en particular existen varias cosas que atraen especialmente nuestra atención. En primer lugar, la heroína de la historia nunca asume lo fantástico, incluso cuando se cruza con su misma imagen cadáver de un ahogamiento, se niega constantemente lo que ve, lo cual nos lleva a seguir

con ella en esa incertidumbre. En segundo lugar, la casa *nos reclama* como dice ella misma en un momento de la película, es decir, el centro espacial se convierte de nuevo en el lugar del cumplimiento de un rito sangriento, es por ello que ese ambiente no puede ser abandonado. Los protagonistas (ella y un supuesto hermano biológico que aparece en la historia sin mucha más justificación) intentan huir en varias ocasiones, incluso en un momento dado cogen el coche pero cuando pretenden tomar un camino que los desvíe del lugar maldito, vuelven al punto de origen. El espacio, de nuevo, se convierte en un microcosmos que detiene en su interior el cronotopo paralizado en un instante traumático. Cuando todo parece quedar en orden es cuando lo espacial adquiere una relevancia atemporal: se reconstruye desde sus propios cimientos, vuelve hacia atrás en el tiempo hasta quedar en el momento justo en el que debió cumplirse el sacrificio. Por otro lado, comentamos, como ocurrió con la primera película tratada en este estudio, lo increíblemente parecido que resulta esa reconstrucción al fantástico relato de Alejo Carpentier; *Viaje a la semilla*. En el cuento ocurre lo mismo, a través de un simple rito la casa se levanta para revivir los acontecimientos que marcaron su vida y destrucción.

El espacio, en el caso de esta película, no es solo un lugar material que alberga el acontecimiento fantástico, sino que se transforma en un microcosmos con su particular percepción temporal. La casa revive, como si se tratara de un elemento emocional, lo que buscaba con su inconsciente llamada a los personajes, a esos habitantes abandonados. Lo fantástico se regenera, superando las primeras dudas entre lo posiblemente insólito y la perpetua oscilación, al igual que la casa y la nueva acción narrativa que va a tomar la historia.

Hasta el momento, en el presente estudio, hemos empleado dos formas fundamentales de ver el espacio como uno de los elementos motores en la ejecución del sentimiento fantástico: por un lado, como una construcción material que representa el lugar en el que se albergan las vidas de los personajes, siendo éstos agredidos por *lo otro* dentro de la misma casa y en sus subespacios, por otro lado, como un ambiente emocional cargado de proyecciones, interpretables a través del prisma fenomenológico, de intimidad,

es decir, el espacio representa un microcosmos con su propio tiempo y espacio, los cuales se alteran para recuperar el momento del cumplimiento de un rito a través de unos recursos que escapan a nuestra lógica, por lo menos en un primer instante.

Las películas tratadas hasta el momento, pueden, más o menos, categorizarse dentro de uno u otro de esos grupos de percepciones del espacio. Pero también existen casos especiales de historias que se impregnan de las dos concepciones propuestas. Son historias en las que el espacio sigue siendo el centro motor de la acción narrativa y del movimiento de los personajes, pero en las cuales va a presentarse una contaminación entre lo emocional y lo material, de tal forma que el espacio va a adoptar las dos percepciones (material o psíquica) y dependerá de cómo nos plateemos la vacilación de lo fantástico para percibir las dos caras de una misma ficción. Citamos a David Roas para presentar este nuevo caso espacial: «[...] el relato fantástico provoca [...] la incertidumbre en la percepción de la realidad y del propio yo: la existencia de lo imposible, de una realidad diferente a la nuestra, conduce, por un lado, a dudar acerca de esta última y, por otro, y en directa relación con ello, a la duda de nuestra propia existencia: lo irreal pasa a ser concebido como real, y lo real, como posible irrealidad» (2001, 9).

En la película *Los otros* (Alejandro Amenábar, 2000) la dualidad de la historia se inscribe dentro de la misma casa. Los dos planos de la realidad se superponen en el mismo espacio, lugar que ambos habitan. En el principio de la historia vivimos sin ninguna presentación en el ámbito de lo fantástico, aunque ni siquiera se produce la vacilación ya que no sabemos que existe otra realidad: vivimos lo irreal como real. Paulatinamente las dos caras de la realidad van interfiriéndose, pero siempre a través del espacio habitado: las cortinas se corren y recorren, las puertas se cierran, los sonidos se mezclan. Son, como en la mayoría de veces, los niños los que encadenan los dos mundos. La casa se convierte en el microcosmos en el que se desarrolla toda la acción narrativa, y solo dentro de ella los personajes vacilan, al mismo tiempo que los espectadores. Hasta tal punto el centro espacial se cierra sobre sí mismo que en un punto de la historia, la heroína y parricida intenta escapar de los límites

impuestos en su ficción, pero una densa niebla no la deja traspasar el umbral, dando por sentado que la nada, lo ominoso, según Freud, se apodera del lado de allá: «Lo fantástico narra acontecimientos que sobrepasan nuestro marco de referencia; es, por tanto, la expresión de lo innombrable» (Roas, 2001: 27).

El anterior elemento limítrofe también se aprecia en una cinta que promete mucho pero se queda en el camino: *El bosque* (M. Night Shyamalan, 2004). La historia presenta una comunidad anacrónica que no puede traspasar unos límites físicos perfectamente impuestos: la circunferencia que los rodea, dejando en el otro lado un espeso bosque poblado de supuesto monstruos o fantasmas, es decir, cualquier encarnación del mal que representa lo desconocido. Al transcurrir la ficción se nos presentará de modo claro la explicación a tal hecho. Otro ejemplo reciente de lo extraño como última instancia de lo aparentemente fantástico es *El orfanato* (Juan Antonio Bayona, 2007), aunque en este último caso la vacilación intenta alargarse más de lo debido, pero al ofrecérsenos esa visión totalmente asumible de lo ocurrido con la desaparición del niño, la duda deja paso a una sensación de magia con tintes sentimentales.

Lo fantástico como género literario presenta numerosísimos ejemplos, y en cine, como hemos visto, los casos son casi innumerables. En el séptimo arte, la vacilación es un rasgo muy elocuente en el sentido de que el público queda atrapado con prontitud en estas tramas que requieren un esfuerzo de la imaginación para asumirlas a la cotidianeidad. Si además le añadimos la provocación del terror, tenemos un producto que el receptor de la historia empatizará.

Con esta exposición hemos pretendido elaborar con breves pinceladas los rasgos de lo fantástico, pero únicamente centrados en lo espacial. La casa se asimila como algo cotidiano en nuestras existencias, como algo que aterroriza cuando perdemos el control sobre nuestra intimidad. Saber que otra realidad es posible, multiplica nuestros instintos de percepción y nada más apasionante, por lo menos para nosotros, que una gran casa poblada de habitaciones y secretos tapiados.

BIBLIOGRAFÍA

- ALAZRAKI, Jaime (2001): *¿Qué es lo neofantástico?*, en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid: Arco/Libros, pp. 265-282.
- CORTAZAR, Julio (1983): *El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica*, en *Julio Cortázar: la isla final*, Jaime Alazraki et al., Madrid: Ultramar, pp. 66-67.
- (1998): *Cuentos Completos*, Madrid: Alfaguara.
- GONZÁLEZ BERMEJO, Ernesto (1981): *Conversaciones con Cortázar*, Barcelona: Ehasa.
- ROAS, David (comp.) (2001): *Teorías de lo fantástico*, Madrid: Arco/Libros.
- TODOROV, Tzvetan (2005): *Introducción a la literatura fantástica*, Méjico: Coyoacán.