

El hombre que supo algo de lo Real: *A Ghost Story* (David Lowery, 2017)

SHAILA GARCÍA CATALÁN Y AARÓN RODRÍGUEZ SERRANO

Universitat Jaume I¹

The man who knew something about the Real: *A Ghost Story* (David Lowery, 2017)

Abstract

This paper proposes a textual analysis of the film *A Ghost Story* (David Lowery, 2017), from its psychoanalytical and philosophical dimensions. To do so, it uses a methodology of textual analysis that considers both the Lacanian apparatus as well as the one derived from the *hauntology* outlined by Mark Fisher from the texts of Jacques Derrida. Thus, the relationship between love and death is explored taking as axis, the writing, the function of the word and its implications in memory.

Key words: Textual Analysis. Hauntology. Psychoanalysis. *A Ghost Story*. David Lowery.

Resumen

El presente trabajo propone un análisis textual de la película *A Ghost Story* (David Lowery, 2017), a partir de sus dimensiones psicoanalítica y filosófica. Para ello, se utiliza una metodología de análisis textual que tiene en cuenta tanto el aparato lacaniano como el derivado de la *hauntología* esbozada por Mark Fisher a partir de los textos de Jacques Derrida. Se exploran, así, las relaciones entre amor y muerte tomando como eje la escritura, la función de la palabra y sus implicaciones en el recuerdo.

Palabras clave: Análisis Textual. Hauntología. Psicoanálisis. *A Ghost Story*. David Lowery.

ISSN. 1137-4802. pp. 101-118

Hauntología: la casa encantada

Una de las aportaciones más interesantes del trabajo de Mark Fisher, todavía insuficientemente explorada en el campo de la cultura audiovisual, pasa por la recuperación de un cierto término *derridiano* (2012): la “*hauntología*”². Término, sin duda, interesante por la manera en la que genera una torsión entre la tradición estrictamente fantasmal (*to haunt*) en el marco de una posible *onto-logía*. Ciencia de lo que hay, de lo que coincide consigo mismo (el ente), pero también, gracias a las aperturas fenomenológicas, ciencia de las complejidades de la recepción y de las exi-

¹ El presente trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto de investigación *Análisis de identidades discursivas en la era de la pos-verdad. Generación de contenidos audiovisuales para una Educomunicación crítica* (AIDEP) (código 18I390.01/1), bajo la dirección de Javier Marzal Felici, financiado por la Universitat Jaume I, a través de la convocatoria competitiva de proyectos de investigación de la UJI, para el periodo 2019-2021.

² En la traducción castellana, la palabra utilizada es “espectrolo-

gía" (por ejemplo, p. 125), si bien nosotros optaremos por mantener el original de Fisher ya que consideramos que su particular relectura es algo más fructífera en el contexto del cine contemporáneo.

gencias del cuerpo. ¿Cómo hacer, entonces, una ontología a partir del espectro en el marco de la cultura popular? Para Mark Fisher, cada fantasma juega un complejo rol simbólico en el centro de las teorías sobre la percepción y lo existente:

Lo importante sobre la figura del espectro es que no puede estar completamente presente: no es un ser en sí mismo pero señala una relación con *lo que ya no es más* o con *lo que todavía no es* (...) Podemos diferenciar provisoriamente dos direcciones de la *hauntología*. La primera remite a lo que *ya no es más* pero permanece como una virtualidad que en realidad *es*, como la traumática "compulsión a repetir" un patrón fatal. El segundo sentido remite a lo que *todavía no ha* ocurrido actualmente, pero que *ya es* efectivo virtualmente: un atractor (...) o una anticipación que influye sobre el comportamiento presente (2018: 44-45).

El fantasma, por lo tanto, es un operador privilegiado del ámbito cinematográfico, ya sea por la vía de ese sueño imposible y repetido en bucle década tras década por el que *tecnológicamente* haría posible la repetición de las voces y los cuerpos ya ausentes, ya sea por su capacidad para anunciar las predicciones del mundo que llega, ya sea por su estimulante capacidad para sobrevivir ante las interminables "muertes del cine" que se han ido anunciando desde su nacimiento (Monroy, 2020: 22-23). Además, pocos saben, por otra parte, que la compañía Warner comenzó su exhibición de películas utilizando sillas prestadas de una funeraria vecina (Ruiz de Samaniego, 2013: 22).

Desde que Méliès rodó en 1896 su célebre *El castillo encantado* (*Le manoir du diable*), los fantasmas han tendido a hacer buenas migas con el cinematógrafo: recogiendo herencias victorianas o plegándose a las circunstancias históricas y sociales de las sociedades que los engendran, configurando imaginarios, jugando su doble papel *hauntológico*: nos traen lo que *ya no es*, pero al mismo tiempo nos apuntan lo que *todavía no es*. La vieja leyenda urbana de la joven autoestopista de la curva funciona como una sinécdoque perfecta de los roles narratológicos del fantasma tradicional: señala su propia muerte (*en esa curva me maté yo*), pero al mismo tiempo, avisa a los ingenuos conductores de la posibilidad de su inminente final. *Eso* ocurre, de una u otra manera, cada vez que entramos en una sala de cine. Como bien apuntó Fausto Fernández, "cada visionado de una película es como una sesión espiritista, que invoca a esos muertos de antaño, a esas imágenes de antaño, para que se manifiesten ante noso-

tros" (2016: 10). Y aunque esas imágenes se pretendan recientes –digamos, aunque se hayan rodado apenas ocho o diez meses antes de su proyección–, ya están dislocadas ontológicamente. Ya no *son*. Pero a su vez, *podrían ser*, de alguna manera.

En el cine contemporáneo el fantasma parece incluso dispuesto a rebelarse contra la propia linealidad del relato cinematográfico, diseminando su paso mediante curvas cronológicas absolutamente aberradas como las de *Lake Mungo* (Joel Anderson, 2008) –en la que el fantasma parece manifestarse *antes* de su propia muerte corporal–, *I am a Ghost* (H. P. Mendoza, 2012) –en las que la propia sensación de temporalidad insoportable se traduce en extraños cortes y negros sobre el montaje del film–, o en un formato más cercano a las grandes audiencias, *Expediente Warren 2: El caso Enfield (The Conjuring 2)*, James Wan, 2016), en la que la *verdad* de la palabra del fantasma únicamente se desvela cuando se cruzan –y la figura icónica religiosa es aquí fundamental– dos psicofonías distintas.

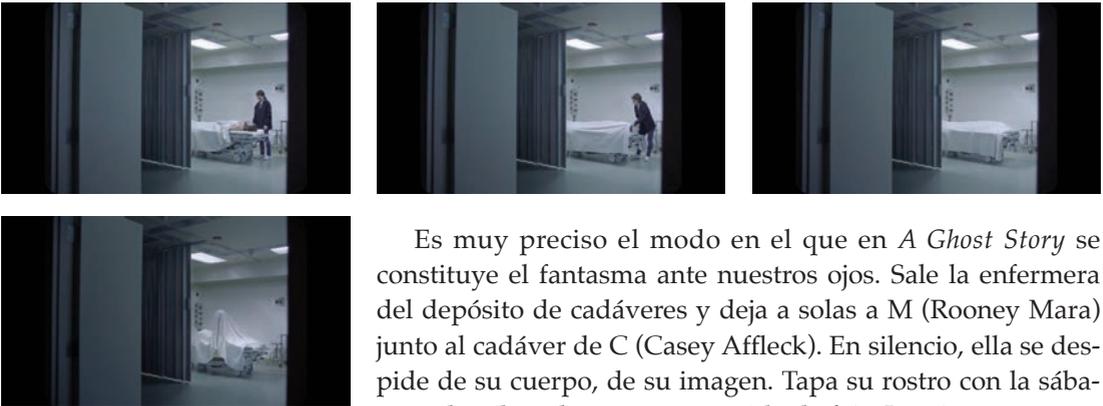
¿Qué sentido tiene, entonces, *la casa encantada* como operador textual? Pregunta fundamental en tanto, como veremos, *A Ghost Story* (David Lowery, 2017) apenas saldrá del *hogar* de su protagonista –y la palabra *hogar* está escogida, aquí, con la máxima precisión. El hogar está generalmente *encantado* por el síntoma familiar, por el aroma de la pérdida. Por eso en la puesta en escena de nuestros sueños siempre vuelven esas casas de infancia que creíamos casi olvidadas con toda precisión o puede que dislocadas pero con afectos que en años no parecen haber sido renovados. Aunque hemos dado una serie de respuestas en otro lugar (Rodríguez Serrano, 2018), podemos esbozar una serie de hipótesis de partida. El *hogar*, para el *fantasma*, supone precisamente un marco espacial acotable en el que desarrollar su labor hauntológica. Ese es el motor de *Suspense* (*The innocents*, Jack Clayton, 1961), de *Los Otros* (Alejandro Amenábar, 2001) o de la primera temporada de *American Horror Story* (Ryan Murphy, 2011). La casa ejerce un corte sobre el mundo, una suerte de “marco” en el que puede desplegarse su labor angustiada, un pequeño contenedor de vivencias. Sin embargo, la película que hoy traemos a colación nos obliga a reflexionar con mayor fuerza en esta idea. La casa parece ser el único



lugar en el mundo, incluso es el contenedor del mundo. Es la guarida que se niega a abandonar, la tumba de quien no acepta su fatal destino.

La casa encantada, como muy bien han demostrado dos autores tan diferentes como Barry Curtis (2008) o Gaston Bachelard, suele ser una pura trasposición de un cierto estado afectivo, psicológico, una reformulación poética donde los distintos espacios –los altillos, los sótanos, los baños o los áticos– funcionan como resonadores de nuestra propia experiencia mental, de nuestro estar-en-el-mundo. Éste último autor, a nuestro juicio, acertó plenamente cuando afirmó: “En nuestra civilización, que pone la misma luz en todas partes e instala la electricidad en el sótano, ya no se baja al sótano con una vela encendida. Pero el inconsciente no se civiliza. El sí toma la vela para bajar al sótano” (2000: 39).

Nace un fantasma, nace un espectador condenado



Es muy preciso el modo en el que en *A Ghost Story* se constituye el fantasma ante nuestros ojos. Sale la enfermera del depósito de cadáveres y deja a solas a M (Rooney Mara) junto al cadáver de C (Casey Affleck). En silencio, ella se despide de su cuerpo, de su imagen. Tapa su rostro con la sábana y abandona la escena, encogida de frío. La cámara permanece distante, sin movimiento alguno y, sin corte, nos deja a solas con el cadáver que yace como pura página en blanco sobre la que los espectadores proyectamos de forma macabra y mentirosa nuestra propia muerte. A los minutos –de silencio y soledad–, y como si nuestra propia mirada y la negación a nuestra propia muerte lo hubiera animado, el sudario se alza. El fantasma toma cuerpo, arrastra el cuerpo como lastre y nos arrastra a los espectadores con él en la singladura de los tiempos.

Ser testigos de la constitución de un fantasma nos implica principalmente como testigos de cómo se construye un espectador. Porque un fantasma es ante todo un espectador. Extraído del régimen de lo visible está condenado a mirar una vida que ya es sin él, a presenciar sin ser tomado como cuerpo presente.

Descubrimos, además, que el fantasma hace el semblante del meganarrador del film en tanto desde el inicio hemos estado alojados en su mirada. Era él quien escrutaba a la pareja de amantes, quien atendía a sus conversaciones y revivía cómo se quedaban dormidos. Era él, claro, el fantasma que había golpeado el piano. *A Ghost Story* nos advierte también que toda enunciación es una suerte de fantasma que escruta, discreto –si es transparente–, los cuerpos a la espera de una manifestación. Incluso cuando el fantasma quede representado –revelado– en la imagen será el mismo fantasma quien esté mirando, dado que es un fantasma que va multiplicándose, reencontrándose sin poderse reconciliar, como veremos. No olvidamos tampoco que incluso la concepción lacaniana del fantasma implica un verse desde fuera.

Ya en el prólogo, el fantasma se había manifestado desde un fundido encadenado –precisamente el recurso cinematográfico más fantasmal en tanto toda aparición se revela cómplice de una desaparición.



El fundido encadenado hilvanaba el firmamento nocturno y su transición al día. La cámara descubre su corporeidad al desplomarse bruscamente descendiendo del cielo a la casa en el momento en el que ella se deshace del piano. Es en esa caída grave que el fantasma muestra su mirada-cuerpo y permanece en ese mismo punto para presenciar su propia muerte. Desde ese mismo punto de vista, pero arrastrado por panorámica, filmará su propia muerte. Ésta, por cierto, ocurre justo enfrente del hogar,



como si pudiera puntuar de alguna manera la imposibilidad de conjugar la experiencia afectiva del interior con la sordidez y desprotección del mundo que hay ahí fuera.



El amor, la muerte y el tiempo

Entre las muchas capas significantes que atraviesan *A Ghost Story*, quizá una sea algo más espesa que las demás: la que conecta el amor con el tiempo. De hecho, la propia cronología de la cinta es voluntariamente confusa al respecto. Por un lado, juega con la vieja idea, muy anterior a la sedimentación de la escatología cristiana sobre el alma, del fantasma como una entidad condenada a la espera, situada en una dimensión temporal excéntrica en la que *algo* –una deuda, una venganza, un oscuro secreto– impide su descanso³. Por otro, lo realmente novedoso de la propuesta es que arranca al fantasma de la dimensión cronológica lineal del tiempo ordenado en el diseño cósmico de los grandes relatos –ese tiempo en el que hay “un principio” y “un final” marcado por una explicación religiosa, científica o ideológica (Lyotard, 1986; Avelino de la Pienda, 2006)– para situarle en la dimensión del tiempo circular, condenado a una repetición incesante, heredada tanto de las religiones orientales como de su posterior reformulación *nietzscheana* en el mito del eterno retorno.

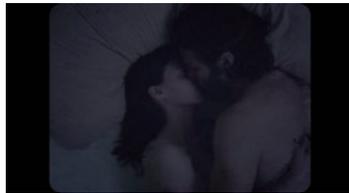
³ Probablemente, la primera aparición de este tipo de relatos está recogida en su dimensión escrita en la vigésimo séptima carta del libro VII del epistolario de Plinio el Joven, si bien se suelen citar también al Plauto de *Mostellaria* y al Luciano de *Cuentistas o el descreído*. Las bases estructurales de dicho relato no difieren gran cosa de las más célebres reformulaciones postmodernas como *Ghost: Más allá del amor* (*Ghost*, Jerry Zucker, 1990).

Si decimos que el tiempo fílmico es confuso esto es porque el trabajo con las elipsis es deliberadamente angustioso. Como apunta Durand, “paradójicamente, la elipsis genera un movimiento allá donde sólo hay vacío” (cit. en Gómez Tarín, 2006: 194). Es decir, es una ausencia –es al tiempo lo que el fuera de campo es al espacio– que sirve para naturalizar el relato sugiriendo movimiento allí donde hay una falta. Si la elipsis hegemónica permite aligerar el relato y suavizar la sucesión de acciones,

aquí sirve a la gravedad del tiempo, a subrayar el tiempo como duración, al tiempo en su dimensión más Real. El de *A Ghost Story* es un viaje temporal desde un solo lugar, pero esto es algo que solo aumenta asintóticamente la impotencia por un tiempo trágico que no permite volver atrás. Nuestro fantasma recorre la historia del Tiempo, superando lo que no está permitido a las subjetividades ni a los cuerpos. Es ese tiempo que nos *ex-siste*, que no se nos escribe en el inconsciente, es ese tiempo que decide no *pasar* en el trauma.

Por eso precisamente una de las escenas en las que el montaje exhibe su evitación del corte –y no pretende ahorrarnos el tiempo– es el momento en el que C come la tarta que le ha dejado –con una nota– la vecina.

Esa boca que al principio del relato besaba y hablaba ahora, sumida en una vida de silencio, solo puede devorar en un banquete solitario y en el suelo. Pero, aunque, quien come no está solo, la comida no le lleva a ningún placer ni a ninguna compañía. La vemos comer hasta vomitar, como si en el acto de llenar un agujero que no deja de cavar el dolor. Pues, si cuando uno está enamorado querría detener el tiempo, cuando uno está en duelo querría devorar el tiempo –no olvidamos tampoco que el propio Cronos devoró a sus hijos para mantener su reino.



Como avanzábamos, el fantasma está condenado a vagar constantemente en el flujo histórico de las incesantes repeticiones de lo mismo, incluyendo la posibilidad de *asustarse a sí mismo*, o incluso de multiplicarse en un interesantísimo pliegue temporal para contemplar sus interminables advocaciones. El fantasma es una figuración condenada a la insistencia, arrasando la posibilidad del campo vacío que él se niega a dejar, se mueve en el terreno del doble, cuando no de la repetición. El fantasma, como figura, es guardián del mutismo de la exitosa pulsión freudiana.



La relación con la temporalidad *nietzscheana* es interesante por, al menos, dos factores. El primero es la cita explícita que la película sitúa en esa estantería de libros que se ven violentamente arrojados contra el suelo en el arranque de la película.



El segundo, algo menos obvio, es la propia relación biográfica que Nietzsche estableció con la teoría del *eterno retorno*. Como bien es sabido (Paul Janz, 1985: 120), para el célebre pensador su reformulación cósmica del tiempo no era simplemente una pieza más o menos relevante de su sistema: era a la vez su posibilidad de generar una *ética* más allá de los marcos judeocristianos, pero en un plano mucho más personal, un disparo en la línea de flotación de Paul Rée que le permitiría –al menos, en sus cálculos iniciales– impactar en dos objetivos bien distintos: la reivindicación de una epistemología poética muy diferente al positivismo intelectual de su rival, y por supuesto, la fascinación de la mujer que se encontraba entre ellos, Lou Salomé.

Pese a que la maniobra consiguió exactamente los efectos contrarios⁴, lo interesante es que para Nietzsche su concepción del tiempo funcionaba como una *prueba de amor* en dos direcciones. Para él, sin duda, era su secreto más preciado y su gran desvelamiento desde que se manifestara, en una de sus caminatas, en agosto de 1881. Desprenderse, compartirlo y ponerlo a prueba frente a su alumna más brillante no debió ser una experiencia fácil. Pero mucho más doloroso tuvo que ser contemplar que esa tremenda prueba de voluntad que el filósofo creía ver en su propia creación caía en saco roto, era apartada discretamente, ninguneada.

⁴ La propia Lou Salomé recordaría en su particular biografía del filósofo el rechazo que experimentaba hacia lo que llamaba su “filosofía mística de la voluntad”, a la que no dudó en acusar de narcisista (2005: 77) o reaccionaria (2005: 239).

En *A Ghost Story* también hay dos textos que los amantes se legan como prueba de su amor –y de la dificultad para encontrar un lenguaje común en el que formularlo. Ambos son, además, tremendamente nietzscheanos. El primero es una nota oculta, situada en el *umbral* del espacio doméstico, esperando a ser descubierta que luego comentaremos. El segundo es la canción *–I get Overwhelmed (Me siento abrumado)*– que el protagonista sin nombre le dedica a su amante. Y la muerte se convierte en la frontera que delimita ambos gestos. Se trata, por tanto, de intentar descifrar, a partir de la muerte, los ecos de la palabra del otro. Recordar o

reinventar la manera en la que el cuerpo amado fijó su amor o su desamor, hacer *análisis textual* de los signos que la convivencia depositó en el tiempo compartido, como condición necesaria para encontrar cierto estado de paz. Como ya anotamos en otro lugar a propósito de *A Ghost Story* (García Catalán, 2019: 178), el amor es tratar de traducir las palabras del otro que el tiempo arrasó. El inconsciente es una nota que, aunque no se despliega del todo, sí se presta a ser leída.

Aunque, como sugiere Lacan, el amor es un sentimiento cósmico (Lacan, 2003: 44), la alianza entre dos inconscientes no está escrita en el firmamento –ese lugar desde donde arranca, girando, *Solo los amantes sobreviven* (Jim Jarmusch, *Only Lovers Left Alive*, 2013)– sino en el siempre misterioso cruce de dos historias. El objeto de amor nunca es un objeto sino una historia de tiempos y palabras hilvanadas entre dos. Eso es lo que él reivindica para no mudarse.



Ella: ¿Qué es lo que te gusta tanto de esta casa?
Él: ¿Su historia?
Ella: ¿Qué significa eso?
Él: Cariño, tenemos una historia.



Advertimos algo clave para la emoción del film: la particularidad de este fantasma –que toma gran distancia de muchas otras propuestas fantásticas–, es que, aunque sus signos son advertidos –un golpe de piano, una luz en el umbral–, nunca es descubierto. Su figura solo se muestra al espectador y nunca a los personajes, ahondando en su soledad: pues se niega para siempre la posibilidad del plano/contraplano, ese reencuentro de miradas que garantiza la correspondencia amorosa en el drama clásico o el susto en el cine de terror. Es decir, su presencia no permite desplegar un saber consciente para los personajes en el relato, su manifestación queda a nivel inconsciente, como un pre-sentimiento, como un saber que

no se sabe que se sabe, como un sentir cifrado. Por eso, ella no entiende por qué él no quiere mudarse de ahí y él no sabe responder. *Algo en él* le dice que no deben irse de ahí y acaba siendo un motivo de discordia entre ellos.



Si regresamos a la *haunto-logía*, vemos cómo el espectro se queda de pronto indeciso entre los signos que ha dejado colgando en su pasado –el amor vivido, los espacios

habitados– y los que habrán de ocupar el mismo *mundo* en el futuro. El libro de Nietzsche que se arroja desde la estantería en un momento de rabia ha cambiado de alguna manera su dimensión ontológica: por un lado, ¿para qué serviría leer a Nietzsche –el más vitalista de todos los pensadores– precisamente una vez que se ha muerto? Por otro lado, si sus predicciones sobre el tiempo cíclico son, al menos, parcialmente verdaderas y no simplemente un constructo ético, ¿qué sentido tiene ser espectador de un inmenso teatro cósmico al que un dios aburrido y algo cínico tuvo a bien arrojarnos? Y por lo demás, como la propia película formula en el monólogo que gira en torno a la Novena Sinfonía de Beethoven, ¿de qué sirve el *libro*, el *objeto artístico*, la *experiencia estética* si, después de todo, las opciones mayores de las que disponemos para pensar el tiempo –la lineal, la circular las extrañas modificaciones de la física contemporánea (Rovelli, 2017)– acaban siempre en el punto muerto de la desaparición, del límite último de la existencia, de la destrucción total del *ser* –que es, como decíamos, precisamente aquello que pone en aprietos la figura misma del fantasma?

Incluso si tomáramos de manera muy parcial e incompleta las coordenadas ontológicas de la figura del *eterno retorno* nos sería posible aceptar que, pese a la ausencia de *significado* del mundo, tiene al menos, un mínimo sentido –el de la circularidad fascinante de las agujas del reloj que vuelven a la posición, o el de la lemniscata trazada en el libro tercero del *Zaratustra*. Sentido⁵, aunque únicamente fuera en su mínima acepción metafísica, esto es, en la que marca una evolución mínima de un estado *a* a un estado *b*, aunque estemos

⁵ Hemos despojado al máximo posible este término, quedándonos voluntariamente con una de las cuatro acepciones metafísicas del término que postula Jean Grondin (2018).

condenados a retornar, de manera inevitable, al punto de partida. Esa mínima tranquilidad en la que se intuye la posibilidad misma de un diseño –con las connotaciones teológicas, por muy indescifrables que sean, que quedan apuntadas–, nos permitiría probablemente no caer en el pánico absoluto. El fantasma mira con ojos –o hendiduras en su sábana– llenos de incredulidad el despliegue de los tiempos y, desde fuera del ser, enloquece intentando alcanzar las palabras encerradas en el umbral de sus recuerdos.

Quizá, más que *A Ghost Story*, el título más preciso para la película hubiera sido *a Human, all too Human Story*.

Las mujeres, la ausencia y la letra

Dentro de la casa hay otro marco, ese marco que ya se destaca cuando la pareja entra por vez primera en ese hogar. Y desde el que se revela que está esperando el fantasma que, como dice la mujer de la inmobiliaria pero refiriéndose al piano, “siempre ha estado aquí”.

Y dentro de ese marco, a su vez, hay una serie de palabras que posibilitan que el espectro desaparezca. Nos explicamos. En los primeros minutos del film, momento en el que aún no ha aparecido ninguna imagen, –solo una pequeña y casi imperceptible luz espectral que late en la oscuridad– ella le cuenta a él:

“Cuando era pequeña y nos mudábamos continuamente escribía unas notas que doblaba hasta hacerlas muy pequeñas y las escondía en distintos sitios, para que, si alguna vez quería volver, hubiese una parte de mí esperándome”.

Y, cuando está a punto de mudarse advierte una luz en el umbral y dejar una nota en su interior.





Será que, como decía Freud en *El malestar en la cultura*, la escritura es el lenguaje del ausente. Y dado que toda carta *–une lettre–* y toda palabra *–une lettre–*, especialmente

si es inconsciente, llega a su destino, parece que el objetivo del fantasma será poder leer la nota que su enamorada ha escondido en el umbral del hogar. Solo así se esfumará. Interesante *tropo* del cine fantástico y de terror el de que hay *ciertas palabras* que *leídas* o *pronunciadas* pueden romper definitivamente el círculo interminable del tiempo que transcurre y permitir cierta una paz. Será que las palabras curan en tanto ayudan a desanudar el yugo de los síntomas. Será que las palabras tienden cierto lazo y permiten reordenar aquello que no ha podido ser pronunciado.

El problema del fantasma suele ser, por lo general, un problema entre la esfera del *hogar* *–que habita, generalmente atormentado, arrojando objetos y mandando una suerte de signos escalofrantes sobre su presencia–* y entre la esfera del *lenguaje*. De ahí su predilección por las *ouijas*, las psicofonías y *–en sus versiones más modernas–* las cámaras fotográficas o videográficas. Escribir(-se) a la espera de una palabra lo suficientemente potente como para detener el tiempo. Escribir(-se) a la espera de una palabra que no bastará con ser pensada *–esto lo sabe quien se ha tumbado en un diván–* sino que solo tendrá efectos si es dicha, puesta sobre la mesa o interrumpida por un elocuente silencio que apunta hacia la imposibilidad de decirlo todo. Sin duda, esos dos polos (la casa que *enmarca* y la palabra que *libera*) están en inevitable conexión tanto con el concepto psicoanalítico de la angustia como con la posibilidad de la cura por el método freudiano.

Decía Lacan, en el Seminario XX *Aún* (2006: 53), que el amor apunta al ser, a lo que en el lenguaje es más esquivo: el ser que, por poco, iba a ser, o el ser que, por ser *–como el fantasma–* justamente sorprende. Y también que la carta tiene una función fundamental en el amor. El amor reclama la palabra como gesto, como entrega, pero no por su sentido sino por su valor de signo. Para Lacan la demanda de amor es una “demanda incondicional de la presencia y de la ausencia” (2005: 609) de ahí que el fantasma sea una figuración pertinente para mostrar el sentir amoroso. La carta

requiere de la ausencia, pero es en la misma escritura que el amado comparece. Como comenta Miller, “la ausencia del Otro es también la mía, y toda carta de amor dice: Tú no estás aquí y, en tu ausencia de mí y en mi ausencia de ti, estamos juntos, estás conmigo” (Miller, 2011: 240). Por eso, por ejemplo, en *La Reconquista* (Jonás Trueba, 2016), ella intenta leer al otro las palabras que antaño le ofreció para ver si leído el mensaje de forma invertida alcanza al sujeto amoroso.

Hay otro encuentro en el film que nos vincula mujer y escritura. En su viaje errante por el tiempo, el fantasma salta desde el futuro hasta el siglo XIX, cuando una primera familia trata de asentarse en el lugar y construir la primera casa. La niña de la familia escribe una nota, la dobla y la esconde bajo una piedra.

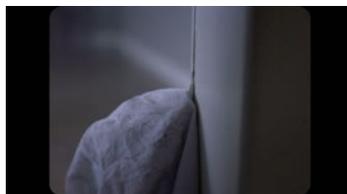


Hay, por tanto, una conexión enigmática entre la niña y la protagonista. Apuntaba Isak Dinesen –pseudónimo tras el que, en realidad, narraba una mujer: Karen Blixen– que el arte de contar historias es una tradición sostenida fundamentalmente por mujeres, incluso cuando los narradores son hombres. La transmisión oral está marcada por lo femenino.



Será que la mujer es la ausente y que, por lo tanto, la letra es, decididamente femenina (Bassols, 2017). De ahí que el diario secreto Laura Palmer fuera uno de los misterios sobre los que gira *Twin Peaks* (Mark Frost, David Lynch, 1990, 1991 y 2017) –escrito, por cierto, por la hija de David Lynch, Jennifer Lynch– que por mucho que haya sido leído no descifra el goce femenino y mantiene algunas páginas arrancadas y perdidas.

Al final de *A Ghost Story* no se descifra la nota, sin embargo, nuestro fantasma sí puede rescatarla del linde arquitectónico, abrirla y leerla.





Y así, marchar. Lo interesante es que ese saber es robado al espectador. Y en esa transmisión es el silencio, lo que no se dice, lo que principalmente se transmite –lo que

se transmite también, por cierto, en *Las niñas* (Pilar Palomero, 2020), película que lleva al lienzo del cine español el silencio entre generaciones. Lo que se va deslizando entre generaciones no es tanto la historia como el enigma y el silencio de lo que no ha podido decirse porque no encuentra representación ni es articulable. Y precisamente porque *A Ghost Story* no nos muestra el contenido de la nota de ella –ni de la niña– que permite que el silencio nos hable y el sentido no *silencie* el misterio del amor que la obra hace resonar en cada sujeto espectador.

Epílogo: ruinas, cine y amantes

Pero frente a la escritura y el saber, se impone la barbarie y la niña del siglo XIX y su familia son asesinados. El corte cinematográfico es el que marca las elipsis que avanzan el tiempo como pura destrucción. Se impone el tiempo como un Real, que destruye todas las imágenes. El gesto



fundador de la casa en América no es la cultura sino la barbarie, el cementerio.

“El paradójico valor de la ruina es testimonio no sólo de la soberbia de los hombres, quienes creen erigir algo permanente en medio de la finitud del mundo; sino, aún más, de la propia fragilidad, de una existencia sometida fatalmente a la cruel inconsistencia de la naturaleza, y al propio carácter destructivo del decurso histórico” (Ruiz de Samaniego, 2013: 171).

El amor, como el cine, no deja de estar atento a las ruinas. Cuando uno promete amor, sus palabras se hilvanan de forma desmedida hasta la eternidad y prometen con una mentira consentida trascender la muerte. Pero la mirada suele dar media vuelta hacia las otras parejas, para interrogarse en viejos matrimonios o para detenerse en los cadáveres enterrados. En *Frente*

al mar (*By the Sea*, Angelina Jolie, 2015) los protagonistas se buscan en los jóvenes amantes de la habitación contigua. En *Copia certificada* (*Copie conforme*, 2010), el matrimonio ya roto sigue, con imposibilidad de espejarlos, los ancianos cogidos de la mano. En *Te querré siempre* (*Viaggio in Italia*, Roberto Rossellini, 1954) ella mira los cadáveres abrazados enterrados en las ruinas de Pompeya. Como dijimos en otro lugar (García Catalán, 2015: 224-227), el amor se propone como una copia –*coppia* es pareja en italiano– de lo Real. Y *A Ghost Story* sabe que todo paisaje doméstico, que todo escenario amoroso, se convierte tarde o pronto, en ruinas. Precisamente uno de los intentos del fantasma por *des-cubrir* la nota que ella ha dejado en el interior del umbral, una excavadora irrumpe destruyendo la casa. La excavadora hace del hogar, ese lugar sin cuerpos pero aún habitada por la palabra, resto.



En cualquier caso, el fantasma del film, como alma melancólica que recorre la Historia, es testigo de la construcción y del derribo, es compañero de la ruina, como el cine.

“Las ruinas en el cine. La melancolía de las ruinas en el cine. Pero también las ruinas del cine. La melancolía de las ruinas del cine. Porque el cine es un arte sujeto al tiempo, compuesto por imágenes depositadas sobre soportes frágiles, mudables, que sufren el deterioro propio de los materiales que duermen en el fondo de los archivos. Que durante buena parte de su corta historia se ha almacenado en bobinas de nitrato inflamable, altamente degradable, muchas de las cuales aún esperan, en los búnkeres de las distintas cinematecas, que sus materiales sean transferidos a soportes menos vulnerables. La obsolescencia, por tanto, como algo que roe el cine desde el interior mismo de su materialidad” (Zunzunegui, 2017: 125).



De las ruinas emerge un encuentro que incide en la soledad. El fantasma que habitaba la casa vecina se ha cansado de esperar porque cree que ya lo han olvidado. Tras un “*no creo que vuelvan*” la sábana cae, se deshace la única consistencia del fantasma. *A Ghost Story* nos muestra que los velos –como el sudario que hace del cuerpo muerto fantasma– también

caen, –aunque el amor es lo que resiste o quiere saber tras la retirada del velo. Que lo que verdaderamente mata al fantasma es el olvido (Tario, 2012: 12). Que la materia-imagen tiene dificultades para vivir en la historia es algo que muestra el formato del film: un 4:3 de esquinas redondeadas que recuerdan a las fotografías analógicas retro, las imágenes reveladas que se conservan y que se rescatan del flujo del tiempo pero que finalmente se desgastan. Se desgastan las imágenes, se borran los recuerdos, se desafinan los pianos –por eso en el prólogo el instrumento se tira a la basura–, se rayan los vinilos y las cintas que se escuchan mucho– como la canción *I get Overwhelmed* que ella reproduce continuamente para recordarlo.



La ruina se impone y al testigo del tiempo solo le queda la melancolía o aceptar que lo que se aprende no es conocimiento sino pura sustracción de saber: “El hombre que había sabido algo de lo real siente el horror de llegar a saber algo más porque ese algo será siempre un saber que se resta, un saber que se *deduce*” (Bassols, 2011).

Bibliografía

- ANDREAS-SALOMÉ, Lou (2005). *Friedrich Nietzsche en sus obras*. Barcelona: Editorial Mínima.
- AVELINO DE LA PIENDA, Jesús (2006). *Los mitos del gran tiempo y el sentido de la vida*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- BACHELARD, Gaston (2000). *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- BASSOLS, Miquel (2017). *Lo femenino, entre centro y ausencia*. Buenos Aires: Grama Ediciones.
- CURTIS, Barry (2008). *Dark Places: The Haunted House in Films*. Londres: Reaktion Books.
- DERRIDA, Jacques (2012). *Espectros de Marx: El estado de deuda, el trabajo de duelo y la nueva internacional*. Madrid: Trotta.
- FERNÁNDEZ, Fausto (2016). *Pantalla Espectral: Las 50 películas básicas de fantasmas*. Barcelona: UOC.
- FISHER, Mark (2018). *Los fantasmas de mi vida: escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*. Buenos Aires: Caja Negra.
- GARCÍA CATALAN, S. (2015). *El amor, copia de lo real. A propósito del filme Copia Certificada (Abbas Kiarostami, 2010)*. En J.Caretti, J. et al. (comps.), *Elecciones del sexo. De la norma a la invención*. Madrid: Gredos, pp. 224 – 227.
- GÓMEZ TARÍN, Francisco-Javier (2006). *Discursos de la ausencia. Elipsis y fuera de campo en texto fílmico*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.
- GRONDIN, Jean (2018). *Del sentido de las cosas. La idea de la metafísica*. Barcelona: Herder.
- LACAN, J. (2003). *El seminario 8: La Transferencia*. Buenos Aires: Paidós, p. 44.
- LACAN, J. (2005). *La dirección de la cura y los principios de su poder. Escritos 2*. Buenos Aires: Siglo XXI, p. 609.
- LACAN, J. (2006). *Seminario XX. Aún*. Buenos Aires: Paidós.
- LYOTARD, Jean-François (1986). *La Posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa.
- MILLER, J-A. (2011), *Donc. La lógica de la cura*. Buenos Aires: Paidós.
- MONROY, Vicente (2020). *Contra la cinefilia: Historia de un romance exagerado*. Buenos Aires: Clave Intelectual.

PAUL JANZ, Curt (1985). *Friedrich Nietzsche (Vol III. Los diez años del filósofo errante)*. Madrid: Alianza, p.120.

RODRÍGUEZ SERRANO, Aarón (2018). "Casas encantadas en tiempos de crisis urbanística: el cine de terror contemporáneo al trasluz de la destrucción del Estado del Bienestar". En Javier Marzal, Antonio Loriguillo, Aarón Rodríguez y Teresa Sorolla (Coords.) *La crisis de lo real: Representaciones de la crisis financiera de 2008 en el audiovisual contemporáneo*. Valencia, Tirant Humanidades.

ROVELLI, Carlo (2017). *El orden del tiempo*. Barcelona: Anagrama.

RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto (2013). *Ser y no ser. Figuras en el dominio de lo espectral*. Salamanca: Editorial Micromegas.

TARIO, F. (2012). *La noche*. Gerona: Atalanta.

ZUNZUNEGUI, S. (2017). *Bajo el signo de la melancolía. Cine, desencanto y aflicción*. Madrid: Cátedra.