

ADAPTACIÓN Y TRANSFORMACIÓN DEL CUENTO DE FANTASMAS  
VICTORIANO: RASTROS DE INTERTEXTUALIDAD EN *LOS OTROS* DE  
ALEJANDRO AMENÁBAR Y *EL ORFANATO* DE JUAN ANTONIO BAYONA

Marta Miquel-Baldellou  
Universidad de Lleida  
marta.miquel@udl.cat  
<https://orcid.org/0000-0002-9002-5679>

RESUMEN: Una serie de largometrajes de cineastas españoles de principios del siglo XXI, como es el caso de *Los otros* (2001) de Alejandro Amenábar y *El orfanato* (2007) de Juan Antonio Bayona, evocan, a la par que recrean, el cuento de fantasmas victoriano. Ambas obras cinematográficas presentan rasgos intertextuales entre sí debido a que entroncan con la tradición gótica decimonónica, particularmente en lo que atañe a las disfuncionalidades en la institución familiar y las ansiedades derivadas de la maternidad que las dos películas retratan. Pese a sus paralelismos, cada largometraje ilustra diferentes variantes en su aproximación al género fantástico contemporáneo, como son el neofantástico, mediante el cual el mundo real se concibe como una máscara que oculta otra realidad alternativa, o bien, el postfantástico, en el que el cuestionamiento de los códigos narratológicos lleva a la disrupción de las diferencias entre ambas realidades. Este artículo se aproxima a estos dos largometrajes contemporáneos de terror para analizar su aportación a la adaptación y transformación del cuento de fantasmas victoriano, los rasgos intertextuales existentes entre ambos en base a la tradición gótica decimonónica y la disparidad de tendencias dentro del género fantástico que cada uno de ellos representa.

PALABRAS CLAVE: intertextualidad, cuento de fantasmas, gótico femenino, neofantástico, postfantástico

ADAPTATION AND TRANSFORMATION OF THE VICTORIAN GHOST STORY:  
TRACES OF INTERTEXTUALITY IN ALEJANDRO AMENÁBAR'S *THE OTHERS*  
AND JUAN ANTONIO BAYONA'S *THE ORPHANAGE*

ABSTRACT: A series of films by Spanish directors from the beginning of the 21st century, such as Alejandro Amenábar's *The Others* (2001) and Juan Antonio Bayona's *The Orphanage* (2007), evoke as well as recreate the Victorian ghost story. Both cinematic works present intertextual links between them, since they are grounded in the nineteenth-century gothic tradition, particularly insofar as these two films portray dysfunctions within the family and anxieties arising from motherhood. Despite their parallelisms, each film illustrates different varieties in their approach to the contemporary fantastic genre, like the neofantastic, by means of which the real world is perceived as a mask which conceals an alternative reality, and the postfantastic, in which the will of calling into question narratological codes leads to the disruption of differences between both realities. This article approaches these two contemporary horror films in order to analyse their contribution to adapting and transforming the Victorian ghost story, the intertextual links between them on the basis of the nineteenth-century gothic tradition, and the different trends within the fantastic genre that each film represents.

KEYWORDS: intertextuality, ghost story, female gothic, neofantastic, postfantastic

## INTRODUCCIÓN

En los albores del siglo XXI, cineastas españoles como Alejandro Amenábar y Juan Antonio Bayona –junto a otros como Jaume Balagueró con *Frágiles* (2005) y Eugenio Mira con *Agnosia* (2010)– idearon una serie de largometrajes pertenecientes al género gótico clásico, de tradición decimonónica y de estética victoriana. En su propósito de remitirse al cuento victoriano y de evocar, a la par que recrear, el arquetipo gótico del fantasma, largometrajes como *Los otros* (2001) y *El orfanato* (2007) revelan una evidente nostalgia por el pasado e ilustran diferentes variantes del género fantástico contemporáneo fruto del contexto teórico postmodernista en el que se originaron.

En sucesivas declaraciones, los respectivos directores de estas películas han mencionado su intención de remitirse a narraciones propias de la tradición gótica clásica. De este modo, Amenábar declara que *Los otros* responde a «esa parte mía que entronca con el cine de misterio que siempre me había gustado desde niño» (García, 2001), mientras que Bayona explica que *El orfanato* supuso «un viaje hacia atrás en el tiempo, una regresión» (Jurado, 2020) y, de igual manera, su guionista, Sergio Sánchez, la describe como «una cuenta pendiente con mi infancia» con «un guion típico de esas películas que me entusiasmaba ver de pequeño» (Salgado, 2007). Debido al legado que comparten, el cual rememora el cine de terror clásico, ambas películas presentan una serie de ejes temáticos que evocan el relato de fantasmas victoriano, como son las tensiones en el hogar familiar, la enfermedad física o mental de algunos de sus miembros, las presencias espectrales como reflejo de un pasado traumático y la coexistencia entre diferentes realidades. A nivel argumental, ambos largometrajes giran en torno a una figura materna –Grace en *Los Otros* y Laura en *El orfanato*– junto con sus hijos –Nicholas y Anne en *Los otros*, y Simón en *El orfanato*–, quienes conviven en el hogar familiar en medio de un ambiente claustrofóbico, debido a las enfermedades que aquejan a los niños y a la irrupción de unas presencias aparentemente espectrales –Víctor en *Los otros* y Tomás en *El orfanato*– que obligan a los protagonistas a replantearse cuestiones sobre su propia identidad y los límites que separan dimensiones supuestamente opuestas.

Tanto a nivel temático como argumental, ambas películas presentan una clara intertextualidad entre sí debido a la tradición gótica decimonónica con la que entroncan. Según apunta Alfonso Macedo Rodríguez, para elaborar su concepto de intertextualidad, Julia Kristeva se basó en las premisas de Mikhail Bakhtin, quien concibe la estructura literaria en relación con otra, de modo que ambos textos establecen un diálogo entre sí (2008: 3). En base a estos preceptos, Kristeva establece su noción de intertextualidad al argumentar que «todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto» (1978: 190). Posteriormente, Gérard Genette elabora una serie de categorías intertextuales bajo la noción genérica de transtextualidad, si bien admite que toda referencia transtextual reviste una naturaleza hipertextual, puesto que todo texto posterior –hipertexto– interacciona con un texto anterior –hipotexto– de una u otra forma (1989: 10). A su vez, en un contexto de postmodernidad, Linda Hutcheon extiende la relación entre textos literarios a otros modos de expresión artística y analiza el concepto de adaptación, de naturaleza interdisciplinar, con diversas categorías que van desde la transposición reconocible y el acto interpretativo de apropiación hasta una generalizada relación intertextual (2013: 8). En base a estos conceptos seminales en el marco de los estudios comparatistas, los dos largometrajes que centran la atención de este artículo, *Los otros* y *El orfanato*, entablan un diálogo narratológico entre ellos que manifiesta la noción de intertextualidad de Kristeva, si bien también evidencian una relación hipertextual con textos anteriores propios de la tradición gótica decimonónica según el concepto de Genette y mantienen con ellos una generalizada relación intertextual

de acuerdo a la terminología de Hutcheon, que los hace susceptibles de ser descritos como adaptaciones en el sentido más amplio del término.

Asimismo, en base a la transtextualidad –término ideado por Genette– que mantienen con la tradición gótica decimonónica, en calidad de narraciones góticas de fantasmas, ambos largometrajes ejemplifican, de forma simbólica, el tropo de la espectralidad al que se refieren Rosario Arias y Patricia Pulham (2009). En un contexto de transición hacia el nuevo milenio, a finales del siglo XX y principios del siglo XXI, surgieron una serie de narraciones que evocaban la sociedad decimonónica victoriana y que respondían a un sentimiento de nostalgia a la par que a un propósito de revitalizar este periodo histórico. En atención a los preceptos derrideanos sobre la hauntología, estas narraciones neovictorianas –según el término acuñado por la crítica Dana Shiller (1997) para referirse a obras postmodernas infundidas de una historicidad reminiscente de la novela decimonónica y desarrollado después por críticos como Mark Llewellyn (2008) que aluden a los estudios neovictorianos– se erigen, simbólicamente, como apariciones fantasmagóricas que distorsionan el orden temporal y como espectros liminales que cuestionan las nociones de presencia y ausencia (Derrida, 1994: 19). Según críticos como Julian Wolfreys (2002), el tropo de la espectralidad deviene una metáfora de la persistencia del espectro literario y de la constatación de que narraciones posteriores se encuentran metafóricamente *hechizadas* por sus antecesoras de modo que el tropo del espectro literario abre un abanico de posibilidades de revisión e interpretación del pasado. Ante la noción de espectralidad literaria, Arias y Pulham identifican una disyuntiva que consiste en exorcizar ese espectro figurado para volver al orden habitual, o bien, abrazar ese encuentro con el espectro como fuente de creatividad (2009: xvii), esta última alternativa siendo especialmente adoptada por narraciones góticas contemporáneas de marcado influjo postmodernista. Como representantes de largometrajes actuales que, de forma literal y metafórica, ilustran el tropo de la espectralidad en relación al cuento de fantasmas victoriano, *Los otros* y *El orfanato* favorecen ese encuentro con el espectro literario, mostrando así su intertextualidad con la tradición gótica decimonónica y erigiéndose como narraciones neovictorianas dentro del género fantástico postmoderno.

En relación con narraciones pertenecientes al género fantástico contemporáneo, Jesús Rodero vislumbra una evolución, puesto que si, en el género fantástico tradicional, se cuestionaban los límites entre realidad e irrealidad, el género neofantástico instaaura la disrupción entre esas fronteras, mientras que el género postfantástico aúna la duda de la interpretación de los hechos, propia del género fantástico clásico, con la duda metafísica de la interpretación de la realidad que caracteriza al género neofantástico (2006: 113). Los dos largometrajes que son objeto de este análisis responden a estas dos variantes actuales del género. Por una parte, debido a la interacción entre la realidad tangible y la dimensión oculta que retrata, así como la prevalencia de esta realidad alternativa, la película de Bayona presenta rasgos de lo neofantástico, que Jaime Alazraki describe como la variante que «asume el mundo real como una máscara [...] que oculta una segunda realidad que es el verdadero destinatario de la narración neofantástica» (1990: 29). Por otra parte, mediante el juego de disrupción que derriba los propios códigos narratológicos, fruto de la influencia de las filosofías postmodernistas, el largometraje de Amenábar muestra características propias de lo postfantástico, en la que Rodero engloba aquellas narraciones de género fantástico contemporáneo que enfatizan una «ambigüedad lúdica e irónica del discurso mismo» de forma que devienen «reflexiones sobre la naturaleza misma de la creación literaria» (2006: 46). Por consiguiente, además de compartir el reconocimiento del legado correspondiente a la tradición gótica decimonónica y su propósito de revisar y reinterpretar el cuento de fantasmas victoriano, ambos

largometrajes se enmarcan en el género fantástico contemporáneo, si bien cada uno de ellos se erige como representante de una variante diferente.

En base a estas premisas, este artículo analizará el modo en que *Los otros* y *El orfanato* remiten al relato de fantasmas victoriano y contribuyen a su transformación ahondando en su caracterización del arquetipo del fantasma y del gótico femenino, proporcionará un estudio comparatista basado en la intertextualidad entre ambas obras cinematográficas a nivel narratológico y demostrará que ambas películas son representativas de divergentes aproximaciones al género fantástico contemporáneo a juzgar por su respectivos desenlaces narrativos.

#### EL CUENTO DE FANTASMAS VICTORIANO: CONTEXTUALIZACIÓN Y RASGOS IDENTITARIOS

Tanto *Los otros* como *El orfanato* presentan rasgos propios del cuento de fantasmas victoriano a nivel temático y narratológico. Entre estas características, destacan la dicotomía entre fe y secularidad, la nostalgia hacia un pasado exento de tecnificación, la importancia latente del subconsciente, los miedos relacionados con la maternidad y la exploración de realidades latentes, así como la utilización de estructuras narrativas enmarcadas con focalización interna en su protagonista. Estos rasgos que reverberan en ambos largometrajes están presentes en muchos relatos de fantasmas pertenecientes a la tradición gótica decimonónica.

El cuento de fantasmas alcanzó una gran popularidad durante el periodo victoriano como reacción a una creciente secularización. Las inquietudes y ansiedades derivadas de las teorías de la evolución darwinianas –que subvertían el lugar privilegiado que hasta entonces había ocupado la humanidad en el orden natural– encontraron reflejo en narraciones góticas de fantasmas que exploraban lo espiritual en contraposición a la realidad empírica. Como apunta Maureen Moran, el espiritualismo adquirió un protagonismo inusitado debido a la incipiente atracción de la sociedad victoriana hacia lo oculto y sobrenatural (2006: 32). Como respuesta a estas inquietudes, relatos victorianos de fantasmas que discurren acerca de la dicotomía entre la fe y el agnosticismo adquirieron una inusitada popularidad, como es el caso de «Whistle and I'll Come to You» (1904) de M.R. James, que retrata el escepticismo que caracteriza a un juicioso académico hasta que una aparente manifestación espectral le obliga a replantearse sus prejuicios y su fe ciega en la razón. En analogía a este tipo de narraciones, en los largometrajes de Amenábar y de Bayona, las escrupulosas creencias personales que ciegan al personaje de Grace en *Los otros* y que le impiden abrazar otras realidades alternativas encuentran su parangón en el escepticismo inicial de Laura en *El orfanato*, si bien ambas protagonistas sucumbirán a la evidencia que les muestra la existencia de una realidad paralela.

La notoriedad que alcanzaron las narraciones de fantasmas en el periodo victoriano también responde, según argumenta Nick Freeman, a la creciente industrialización y la ideología utilitarista que prevalecían en una sociedad eminentemente progresista y dinámica (2016: 278). Uno de los cuentos de fantasmas más conocidos de la época, como es el caso de «The Signal Man» (1866) de Charles Dickens, indaga en la peligrosidad de la sociedad industrializada, ya que la recurrente aparición de un espectro alerta a un guardavía ferroviario de la inminencia de un trágico acontecimiento en las vías. Del mismo modo, la nostalgia hacia una sociedad poco tecnificada también se percibe en *Los otros* mediante la desolación en la que queda sumida la familia de Grace por causa de los efectos destructivos de la guerra, mientras que, en *El orfanato*, el personaje de Benigna fallece, de forma violenta, al ser arrollada por un vehículo.

Asimismo, un progresivo interés por la indagación en la psique humana mediante métodos científicos en los albores de la ciencia psicológica hacía aflorar las dualidades inherentes en la personalidad humana. Según apunta Freeman, en los relatos de fantasmas decimonónicos, el equilibrio entre la realidad externa y la psicología fue decantándose, hacia finales del siglo XIX, hacia la introspección psicológica (2016: 278), de modo que, como remarca la escritora Susan Hill, en los cuentos de fantasmas, el espectro a menudo responde a la proyección de la psique del propio narrador (1983: 14). En este contexto, el escritor norteamericano Henry James supo explorar la profundidad psicológica en sus relatos de fantasmas, como ocurre en «The Jolly Corner» (1908), en el que, tras pasar gran parte de su vida en Europa, un americano regresa a su hogar, donde se encuentra con un fantasma cuya identidad responde a su *alter ego*, es decir, al hombre que habría sido si nunca se hubiera ausentado. De la misma forma, la omnipresencia del subconsciente también reviste especial importancia en *Los otros* y *El orfanato*, puesto que las protagonistas, Grace y Laura, parecen incapaces de recordar un pasado traumático que han reprimido y que pugna por salir a la luz.

Debido a la naturaleza del relato de fantasmas victoriano, que gira en torno al hogar familiar, los personajes femeninos destacan como especialmente proclives a percibir indicios de una realidad paralela, precisamente como reflejo de las ansiedades reprimidas fruto de su enclaustramiento doméstico durante la época. Como paradigma, los relatos de fantasmas de Elizabeth Gaskell, tales como «The Old Nurse's Story» (1852), inciden en la posición de sumisión a la que quedaban relegadas las mujeres, puesto que, en esta narración, la protagonista es alertada por el espectro de una niña que murió de frío cuando su abuelo las expulsó a ella y a su madre del hogar familiar al no aprobar el matrimonio de esta con un joven músico. Asimismo, los miedos relacionados con la maternidad encuentran reflejo en *Los otros* y *El orfanato*, ya que, como madres, las protagonistas de ambos largometrajes padecen los efectos de la reclusión en la que viven inmersas para proteger a sus hijos.

Según explica Moran, en las últimas décadas del siglo XIX, el cuento de fantasmas también trajo a colación temáticas como la degeneración cultural fruto de movimientos artísticos como el esteticismo, ideado por Walter Pater y caracterizado por la rebelión contra la moralidad, y el decadentismo, representado por Oscar Wilde y la exploración de percepciones sensoriales inducidas a través de medios artificiales y ambientes malsanos. Relatos de fantasmas victorianos como «Green Tea» (1872) de Joseph Sheridan Le Fanu sugieren los efectos de ciertas sustancias sobre los sentidos, como le ocurre al narrador, a quien parece perseguirle un mono demoníaco, si bien él es el único que consigue distinguir su presencia. La indagación en estados exaltados de la percepción, fruto de la decadencia del *fin de siècle*, se sugiere, de forma velada, en *Los otros* y *El orfanato*, mediante alusiones a trastornos de los que adolecen las protagonistas debido al ambiente decadente en que perviven y que las lleva a confundir a sus respectivos hijos con seres fantasmagóricos.

Desde una perspectiva narratológica, los relatos clásicos de fantasmas a menudo recurren a estructuras narrativas enmarcadas, en las que un relato secundario se insiere dentro de una narración principal que es relatada por un narrador homodiegético, precisamente como reflejo textual de una realidad paralela que se yuxtapone a la habitual. En la novela *Wuthering Heights* (1847) de Emily Brontë, el narrador y arrendatario de la casa, tras advertir la presencia espectral de una joven, escucha la narración de la sirvienta de la familia sobre la identidad de este espectro de modo que una narración queda enmarcada en otra y una serie de narraciones se suceden de generación en generación. La utilización de esta técnica narrativa propia del cuento de fantasmas victoriano se aprecia particularmente en *Los otros*, puesto que su inicio, mediante la voz narradora de Grace,

atrae la atención hacia el propio acto narrativo y remite al recurso de la estructura enmarcada. Asimismo, en *El orfanato*, el retorno de Laura al hospicio donde pasó su infancia enlaza con un relato del pasado que encierra el armazón arquitectónico de la casa y que refleja, de forma simbólica, la estructura enmarcada de la narración.

Esta serie de rasgos propios del cuento clásico de fantasmas, que se aprecia en las dos películas, evoca las palabras del escritor norteamericano Stephen King al enunciar que el fantasma literario responde a un arquetipo que no se supedita a una única obra, sino que se ha ido forjando a lo largo de un gran número de narraciones (2000: 66), desde la época victoriana hasta nuestros días. No obstante, como afirma Hill, el cuento de fantasmas es de origen decimonónico (1983: 9) y puede afirmarse que, en sus inicios, respondía a una fórmula narratológica eminentemente victoriana. En este sentido, Julia Briggs apunta a la novela corta de Charles Dickens, *A Christmas Carol* (1843), como paradigmática del género al conjurar la imagen de la familia reuniéndose alrededor del fuego durante la época navideña para relatar cuentos de fantasmas, lo que, por una parte, contribuía a reforzar los lazos familiares, pero, por otra, revelaba, de forma simbólica, la vulnerabilidad de la institución familiar en la época más fría y oscura del año (2000: 126). En la novela corta de Dickens convergen muchas de las convenciones que, según Briggs, van reiterándose en otros cuentos de fantasmas de la época y en narraciones góticas posteriores con marcado legado victoriano. Este es el caso de los largometrajes de *Los otros* y *El orfanato* que también remiten, de forma explícita, al hogar familiar, a sucesos traumáticos del pasado y a la conversión moral.

Puesto que, en la novela de Dickens, el personaje de Ebenezer Scrooge recibe la visita de una serie de espectros en su hogar familiar, puede decirse que el relato de fantasmas victoriano suele identificar el hogar, personificación de la unidad familiar, como fuente de ansiedad, debido a los secretos que amenazan con desestabilizar la institución que representa los valores y fundamentos éticos sobre los que se erige la sociedad de la época. Tanto *Los otros* como *El orfanato* centran su trama en el hogar familiar y las verdades ocultas que amenazan con quebrantar la estabilidad familiar. Asimismo, como muestra la novela de Dickens, en la que los fantasmas enumeran aquellas injusticias que Scrooge ha contribuido a alentar, el relato de fantasmas victoriano suele desvelar acontecimientos traumáticos del pasado, reivindicados por el espectro, con una voluntad de retribución. A lo largo de *Los otros* y *El orfanato* también se van desvelando una serie de sucesos aterradores, como la misteriosa desaparición de niños, para que su causa sea reivindicada. Finalmente, la experiencia alegórica de Scrooge con los fantasmas del pasado, del presente y del futuro surge efecto en la conversión moral del protagonista y pone de manifiesto la moral victoriana de la época. Pese a su inicial escepticismo, los personajes femeninos de *Los otros* y *El orfanato* finalmente sucumben a la existencia de otras realidades, por lo que experimentan una conversión interior fruto de sus experiencias espirituales.

#### EL ARQUETIPO DEL FANTASMA INFANTIL Y EL DISCURSO TEMÁTICO DEL GÓTICO FEMENINO

En *Los otros* y *El orfanato*, el arquetipo del niño fantasma, de marcado legado victoriano, se manifiesta como encarnación de inocencia interrumpida y de subversión de límites entre etapas vitales. En ambas películas, los personajes de niños espectrales se caracterizan por la enfermedad que los victimiza a la par que los demoniza, la confusión entre infancia y vejez que los entronca con el tropo del *puer senex*, la duplicidad ontológica que los define como dobles en sí mismos y el intrincado afecto hacia la figura materna con la que convergen en una mutua alteridad.

El arquetipo gótico del fantasma es personificado, en ambos largometrajes, por niños caracterizados por una inusitada hipersensibilidad y aquejados por trastornos que, simbólicamente, reflejan los traumas que perturban al núcleo familiar. En *Los Otros*, Anne y Nicholas adolecen de una condición fotosensible, por lo que deben permanecer en constante penumbra, puesto que el efecto de la luz podría causar un daño irreversible en su piel, mientras que Lydia, la joven sirvienta, ha perdido la capacidad del habla por causa de una experiencia traumática. Asimismo, en *El Orfanato*, la malformación facial que padece Tomás lo condena a un ostracismo y aislamiento perpetuos, mientras que el hijo de Laura, Simón, es portador del virus de la inmunodeficiencia humana, por lo requiere un riguroso tratamiento. Los trastornos que padecen los niños los describen como víctimas, pero, también, según Rodrigo Ignacio González Dinamarca, como causantes de un constante resquemor familiar debido a «la posibilidad de un devenir monstruoso» (2015: 94), lo que los convierte en seres victimizados a la par que demonizados.

En ambas películas, la condición enfermiza de los niños lleva a sus madres a desarrollar una sobreprotección extrema que los caracteriza como individuos perpetuamente infantilizados, si bien, debido a su incomunicación con semejantes de su propia edad, también se convierten en niños envejecidos de forma prematura. En una escena de *Los otros*, mientras Anne aparece ataviada con un vestido de primera comunión –como símbolo de rito de iniciación y de su paso de la infancia a la madurez– su madre cree confundir el semblante de su joven hija con el de una inquietante anciana. Por su parte, en *El orfanato*, la malformación facial de Tomás, cubierta tras un saco de tela, le confiere unos rasgos grotescos y caricaturescos, que subvierten su verdadera edad y le confieren una apariencia inquietante pese a su corta edad. Como argumenta Claudia Nelson, en la literatura victoriana, los niños a menudo eran tipificados como adultos infantilizados o, por el contrario, como niños adultos (2012: 8-10), evocando así el tropo del *puer senex*, mediante el cual, según describe Vanessa Joosen, o bien una figura infantil presentaba rasgos propios de la vejez o bien una figura anciana mostraba una fisonomía que evocaba a la infancia (2018: 5), superponiendo rasgos físicos que, a menudo, se identifican con etapas vitales habitualmente contrapuestas.

A su vez, en ambos largometrajes, la presencia de espectros, como estandartes de una realidad paralela, lleva a categorizarlos como dobles fantasmagóricos de otros personajes. En palabras de Otto Rank, el doble se caracteriza por tratarse de un ente que profetiza la propia muerte, aunque también es interpretado como una defensa en contra de la destrucción eterna (1971: 86). En *Los otros*, Nicholas y Anne hallan en Víctor a su doble, quien parece erigirse como salvaguarda de su desaparición en la otra dimensión, puesto que ambos ocupan diferentes esferas de la realidad, mientras que, en *El orfanato*, Simón halla en su amigo imaginario, Tomás, como niño fantasmagórico, el vaticinio de su propio final.

Puesto que, en las dos películas, los niños fantasmas sufren una muerte traumática a consecuencia de la negligencia de sus madres, sus espectros se manifiestan como materializaciones del sentimiento de culpa de sus progenitoras, aunque también como garantes de reconciliación con la figura materna. En este sentido, puesto que la trama de ambos largometrajes gira en torno a la figura de la madre y de su relación con sus hijos, *Los otros* y *El orfanato* entroncan con el género del gótico femenino que, según Ellen Moers (1976), se divide en una primera etapa en la que se incluyen narraciones que exploran los miedos al matrimonio y la sexualidad femenina, como se aprecia en novelas como *The Mysteries of Udolpho* (1794) de Ann Radcliffe, y una segunda etapa que comprende obras que se centran en los temores relacionados con la maternidad, como ejemplifica la novela *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley. Ambos largometrajes se enmarcan dentro de esta segunda etapa del gótico femenino, puesto que los dos describen

una maternidad traumática a causa de una sobreprotección y aislamiento de los hijos que relega a sus madres a una existencia claustrofóbica, a la que se une el temor de concebir y custodiar una prole monstruosa. Asimismo, ambas películas describen la figura femenina y la figura infantil como la encarnación del otro, según las premisas del teórico Robin Wood, al argumentar que, en una cultura patriarcal, el hombre proyecta su reprimida feminidad en la mujer, la cual se convierte en fuente de otredad y es desprovista de personalidad propia (1996: 169), tal como ocurre con la figura infantil, personificación de aquello que sus adultos progenitores reprimen en su interior (1996: 170). En ambos largometrajes, la madre y sus hijos se erigen como protagonistas, pero también como fuente de inquietud y de otredad, por lo que su caracterización resulta profundamente ambivalente.

Por consiguiente, ambas películas describen los traumas del pasado de las madres que, a su vez, son heredados por sus hijos, mientras que la condición enfermiza de los hijos surte efecto en el trastorno que padecen sus madres. En *Los otros*, Grace educa a sus hijos en el puritanismo y en una férrea disciplina que sugiere la perpetuación de un ambiente represivo y claustrofóbico, del que se intuye que ella también fue víctima de niña. En *El orfanato*, Laura regresa al hospicio en el que se crio con la intención de reabrirlo, dando a entender su condición de huérfana y los traumas secretos de una infancia solitaria que parece legar a Simón, su propio hijo adoptado. Como reflejo de preceptos victorianos, según los cuales es la figura materna quien cumple mayoritariamente con la función de protección y cuidado de los hijos, la condición enfermiza que aqueja a los niños desencadena una gran preocupación en sus madres, sabedoras de que un cuidado negligente de sus hijos puede causarles la muerte. Asimismo, el ambiente de sobreprotección y represión en que se encuentran sumidas lleva implícito un enclaustramiento femenino que las convierte en susceptibles de padecer trastornos y enfermar de modo que, de forma latente, ambas madres identifican a sus propios hijos como fuente de angustia y de enajenación. En *Los otros*, pese a su aparente racionalidad, Grace es víctima de pesadillas en las que afloran traumáticos recuerdos en relación con sus hijos, mientras que, en *El orfanato*, la llegada de Laura y de su hijo Simón al hospicio en el que ella pasó sus años de infancia despierta una serie de recuerdos reprimidos sobre niños desaparecidos. Tanto Grace como Laura manifiestan un reprimido sentido de culpabilidad por no responder al modelo ideal de figura materna, y por ofrecer un trato negligente a sus hijos que los lleva a su trágico final. Sus intentos fracasados de emular el ideal victoriano del ángel del hogar, descrito en el poema homónimo de Coventry Patmore, en el contexto de una sociedad patriarcal y puritana, condena a estas madres al ostracismo y a una simbólica –a la par que literal– muerte en vida que se manifiesta a través de su reclusión en el hogar familiar.

#### ANÁLISIS COMPARATIVO DE INTERTEXTUALIDADES

Puesto que los *Los Otros* y *El Orfanato* entroncan con la tradición clásica decimonónica del relato de fantasmas, ambos largometrajes presentan una serie de intertextualidades a nivel narratológico, que los definen como garantes de la tradición gótica, en lo que concierne a personajes, estructura argumental, omnipresencia del hogar familiar, naturaleza romántica, alegorías recurrentes, iconografía propia del relato de fantasmas e influencia de obras literarias y cinematográficas del género.



*Personajes propios del cuento de fantasmas victoriano*

Existen correspondencias significativas entre ambos largometrajes con relación a los personajes, los cuales coinciden con aquellos pertenecientes a la tradición gótica y, en particular, al cuento de fantasmas victoriano. Estos personajes se agrupan, por una parte, en miembros de la casa señorial y, por otra, en individuos ajenos a su círculo, como reflejo de la jerarquía social que prevalecía en la sociedad victoriana y que, a su vez, recuerda a la disparidad de esferas entre las que media el género fantástico. Los integrantes del grupo familiar comprenden la heroína que emprende un viaje iniciático, el marido ausente y los niños vulnerables a los que la protagonista debe proteger. El grupo de personajes no pertenecientes al seno familiar consta de los sirvientes, en particular, el ama de llaves junto con el jardinero y la joven sirvienta. Finalmente, el personaje de la médium o espiritista ocupa un lugar intermedio entre ambos grupos a la par que media entre dos realidades paralelas.

En el núcleo del grupo familiar, Grace (Nicole Kidman) en *Los otros* y Laura (Belén Rueda) en *El orfanato* se corresponden con el personaje protagonista de la madre, confinada en el hogar y con hijos a su cargo, que debe enfrentarse a una fuerza latente que amenaza con desestabilizar la institución familiar. Los maridos de ambas, Charles (Christopher Eccleston) en *Los otros* y Carlos (Fernando Cayo) en *El orfanato*, son relegados a un papel secundario, bien por estar ausentes a causa de la guerra o por permanecer excluidos de la trama, que discurre en un universo de naturaleza eminentemente femenina. Los niños adquieren una prominencia significativa en el grupo familiar, como es el caso de Anne (Alakina Mann) y Nicholas (James Bentley) en *Los otros*, y de Simón (Roger Príncipe) en *El orfanato*, a la par que todos ellos comparten la circunstancia de encontrarse aquejados por enfermedades y por una marcada hipersensibilidad que los acerca a una realidad paralela en la que encuentran parangón sus dobles simbólicos, pertenecientes a otras dimensiones y con los que se relacionan, como es el caso de Víctor (Alexander Vince) en *Los otros* y de Tomás (Óscar Casas) en *El orfanato*.

En ambos largometrajes, la familia que habita en la casa señorial recibe la visita o bien acoge en ella a una serie de miembros que, si bien son ajenos al hogar familiar, también conviven bajo el mismo techo. El personaje del ama de llaves o asistente, encarnado por Bertha (Fionnula Flanagan) en *Los otros* y por Benigna (Montserrat Carulla) en *El orfanato*, adopta un papel ambivalente, puesto que posee el conocimiento que permite esclarecer el misterio que subyace a lo largo de la trama, aunque su revelación también deja al descubierto la fragilidad que caracteriza a la institución familiar. En *Los otros*, junto con el ama de llaves, también hay un jardinero, Edmund Tuttle (Eric Sykes) y una joven sirvienta, Lydia (Elaine Cassidy), quienes no sólo conviven en la misma casa, sino que comparten la misma dimensión que la familia de Grace.

Como figuras mediadoras entre diferentes esferas, en ambas películas, los personajes de la médium (Renée Ascherson) en *Los otros* y de Aurora (Geraldine Chaplin) en *El orfanato* ayudan a las protagonistas a afrontar sus traumas aceptando la existencia de otra dimensión, mientras que su presencia también confirma la interrupción de las barreras existentes entre ambas realidades.

*Tramas narrativas y estructuras enmarcadas*

*Los otros* y *El orfanato* manifiestan paralelismos en lo que atañe a sus respectivas tramas, en concreto, con relación a giros argumentales que ilustran lo que el teórico Noël Carroll ha denominado como trama de descubrimiento complejo (1990: 106), la cual

resulta recurrente en narraciones de terror y desarrolla la estructuración argumental en cuatro fases que comprenden una presentación, un descubrimiento, una confirmación y una confrontación. A su vez, ambos largometrajes reflejan la estructura propia del relato de fantasmas decimonónico.

A lo largo de la fase de presentación, en *Los otros*, Grace vive con sus hijos, Anne y Nicholas, en un caserón aislado, mientras que, en *El orfanato*, Laura, junto con su marido Carlos y su hijo Simón, regresa al hospicio donde pasó su niñez para convertirlo en un sanatorio infantil. En ambas películas, los niños adolecen de enfermedades graves que les sumen, a ellos y a sus familias, en un ambiente claustrofóbico, ya que, en el largometraje de Amenábar, Anne y Nicholas se ven obligados a subsistir en constante penumbra debido a su trastorno de fotosensibilidad, mientras que, en la película de Bayona, Simón es portador del virus de la inmunodeficiencia humana y precisa de una atención constante. En una atmósfera tétrica y sombría, los niños se percatan de la presencia de unos espectros que perturban el hogar familiar, ya que, en *Los otros*, Anne alerta a su madre de que un niño llamado Víctor entra en su habitación y, en *El orfanato*, Simón revela a su madre la existencia de su amigo imaginario, Tomás, quien oculta su rostro bajo un saco de tela.

En lo que atañe al descubrimiento, en ambos largometrajes, la llegada de nuevos personajes se yuxtapone a la aparición de los espectros que acechan a ambas familias, ya que, en *Los otros*, Grace contrata al ama de llaves Bertha, al jardinero Edmund y a la asistente Lydia –quienes ya sirvieron en el mismo caserío– mientras que, en *El orfanato*, Laura recibe la visita de Benigna, quien había trabajado en el orfanato años atrás, si bien se hace pasar por una asistente social. A medida que avanza la trama, se intuye una inquietante relación entre las figuras maternas y sus hijos debido a secretos latentes del pasado que pugnan por salir a la luz, como que, en la película de Amenábar, Grace perdió la cordura y atacó a Nicholas y Anne y que, en el largometraje de Bayona, Benigna encerraba a Tomás para protegerlo de las burlas de sus compañeros o que Laura le oculta a su hijo Simón que es adoptado.

La fase de confirmación tiene lugar cuando, en el largometraje de Amenábar, al hojear un álbum fotográfico de difuntos, Grace advierte que sus sirvientes perecieron por causa de la tuberculosis, al tiempo que Nicholas y Anne descubren las tumbas de Bertha, Edmund y Lydia escondidas en los jardines que colindan con la casa y, por consiguiente, se confirma que pertenecen a otra dimensión. Asimismo, en la película de Bayona, se esclarece que Benigna era la madre de Tomás, niño fantasmagórico y amigo imaginario de Simón, quien pereció ahogado en una cueva donde se escondía de unos niños y a quienes, en un afán de venganza, Benigna envenenó por considerarlos culpables de la trágica muerte de su hijo.

Finalmente, la fase de confrontación se desarrolla, en ambas películas, mediante escenas que enfrentan las dos realidades que se han ido aproximando entre sí a lo largo de la trama. En *Los otros*, cuando, en una de las estancias, Grace y sus hijos distinguen a una anciana médium, rodeada por Víctor y sus padres, se cercioran de que los verdaderos espectros de la casa son ellos mismos y que la otra familia se corresponde con los nuevos inquilinos que habitan en la casa y con quienes Grace, Nicholas y Anne se verán obligados a coexistir por su negativa a abandonar el hogar familiar. Análogamente, en *El orfanato*, Laura inicia una serie de juegos con los niños fantasmas con el propósito de encontrar a su hijo desaparecido, lo que le lleva a descubrir el trágico final de Simón, quien quedó atrapado en un escondite, evocando así la muerte de Tomás, por lo que Laura decide compartir su destino y permanecer en el orfanato para cuidar de su hijo y del resto de niños espectrales.

Asimismo, las narraciones pertenecientes a la tradición gótica, según argumenta David Stevens, se estructuran mediante diferentes tramas que van entrelazándose entre sí (2010: 47). Como narraciones de fantasmas, los dos largometrajes presentan una estructura enmarcada de modo que una narración presente deja entrever intersticios de una narración pasada que es necesario desvelar para poder avanzar a lo largo de la trama. Esa narración secundaria en *Los otros* esclarece los trágicos hechos acaecidos entre Grace y sus hijos en el pasado, mientras que, en *El orfanato*, la narración secundaria remite a los acontecimientos que tuvieron lugar en el hospicio con Benigna en torno a la trágica muerte de su hijo. La estructura enmarcada de ambas películas dispone la narración principal y la narración secundaria como si se trataran de cajas concéntricas en las que una narración oculta a la otra como reflejo de que la realidad que se muestra esconde otra dimensión alternativa.

Si la estructura enmarcada refleja la dualidad de dimensiones –el pulso entre la realidad empírica y la realidad fantástica– este tipo de estructuración narrativa también evoca la duplicidad de perspectivas, si bien estas convergen, de forma distinta, en las dos películas. En *Los otros*, la trama se circunscribe a la perspectiva de la realidad fantástica, aunque esta no es revelada hasta el desenlace final, mientras que, en *El orfanato*, inicialmente, se da prioridad a la perspectiva de la realidad empírica, la cual finalmente converge con el enfoque propio de la dimensión fantástica.

#### *El espacio doméstico: familia, esferas, reclusión*

Ambos largometrajes, *Los otros* y *El orfanato*, evocan preceptos relacionados con el hogar familiar que remiten al cuento de fantasmas victoriano. En particular, se suceden una serie de paralelismos entre la casa y la familia que la habita, la división de espacios por razón de género, la analogía entre el hogar familiar y el cuerpo femenino, así como semejanzas entre los escondites del espacio doméstico y los secretos familiares que amenazan con desestabilizar los cimientos de la casa y, por extensión, la estructura familiar.

Como legado de la tradición gótica decimonónica, la casa señorial se erige como personificación de la institución familiar y como reflejo de aquellos que moran en ella, de modo que se establece una analogía entre la residencia familiar y la propia familia. El hogar en el que conviven Grace y sus hijos refleja fielmente el orden familiar que impone la figura de la madre y las estrictas normas que deben seguir sus hijos, como reflejo de su personalidad. Por su parte, el caserío en *El orfanato*, pese a su inhóspito aspecto tras haber permanecido deshabitado durante años, supone el regreso a su infancia para Laura, así como a un pasado que permanece latente y del que se adivinan intersticios en los escondites que alberga el edificio y que ejercen una influencia constante sobre Laura y su familia.

Asimismo, el tránsito entre la intimidad de la casa y la vida en el espacio público refleja la duplicidad entre dos realidades paralelas, propia del relato fantástico, a la par que recuerda al umbral de la casa victoriana que mediaba entre dos espacios divididos tradicionalmente por razón de género. Según apunta Moran, el sociólogo victoriano John Ruskin abogaba por la separación de esferas bajo el pretexto que las mujeres estaban especialmente dotadas para el espacio doméstico, mientras que los hombres lo estaban para la vida en el espacio público (2006: 35). Tanto *Los otros* como *El orfanato* son narraciones que transcurren casi exclusivamente en el espacio doméstico y se focalizan en la vida diaria del personaje femenino protagonista y en el contexto familiar del que los personajes masculinos, a menudo, quedan excluidos a causa de las convenciones sociales de la época.

En lo que atañe a la relación entre la casa y el individuo, Carl Jung establece una sinergia entre ambos al defender que «en nuestra vida psíquica más íntima vivimos en una casa [...] cuyos objetos o contenidos ciertamente obran sobre nosotros» (1993: 106). Asimismo, Gastón Bachelard (2000) se refiere a la correspondencia intrínseca entre la casa natal y el calor primero proveniente de los seres protectores. En este sentido, Emmanuel Levinas alude al «recogimiento de la morada» (2002: 181), así como a la figura de la mujer como «condición de recogimiento, de la interioridad de la casa» (2002: 173), estableciendo un binomio entre la morada y lo femenino. En el contexto de la ficción doméstica decimonónica de género gótico, la teórica Elaine Hartnell-Mottram (2016) remarca que, se fue imponiendo una separación entre el hogar y el espacio público que fue apartando a las mujeres del trabajo remunerado para relegarlas al espacio doméstico, de modo que el enclaustramiento femenino pasó a formar parte de la imagen ideal de domesticidad y respetabilidad femenina. Debido a la tradicional separación de espacios que prevalecía en la época victoriana, el hogar fue asociándose predominantemente a la mujer en su rol como madre, de modo que las estancias y los pasajes laberínticos de la casa a menudo remiten, de forma metafórica, al cuerpo femenino y se erigen como doble simbólico del personaje de la madre. En *Los otros*, como personificación de la figura materna, Grace ejerce un total influjo sobre toda la casa, que refleja el control posesivo que también despliega sobre sus hijos, si bien los escondrijos de la casa señorial también evocan los oscuros secretos que Grace esconde como progenitora. En *El orfanato*, como huérfana y madre adoptiva de Simón, Laura regresa al orfanato donde vivió de niña, aunque, de forma progresiva, la casa refleja sus miedos actuales ante la maternidad.

Por consiguiente, pese a convertirse en reflejo de la familia, el propio hogar no se encuentra desprovisto de peligros encarnados por la reverberación de estancias, de imbricados pasajes y de oscuros recovecos, como si de un monstruoso ente orgánico se tratara. En *Los otros*, debido a la afección de fotosensibilidad de la que adolecen Nicholas y Anne, todas las habitaciones deben permanecer en penumbra, si bien esta sobreprotección convierte la casa en una oscura y claustrofóbica crisálida de enclaustramiento que remite a un tétrico paralelismo entre la casa y un panteón. Por su parte, en *El orfanato*, la puerta secreta que se esconde en el armario bajo la escalera y que da paso a la casita de Tomás fue ideada para que el niño pudiera esconderse y escapar de crueles burlas motivadas por su malformación facial. Sin embargo, este receptáculo también se convertía en garante de su permanente reclusión y en antecedente de la cueva de la playa en la que falleció. En analogía, para Simón, la casita de Tomás, como así la llama, ubicada en el seno del hogar familiar, también supone, inicialmente, un refugio donde cobijarse, si bien para él se convierte, literalmente, en su propio sepulcro. Puesto que el hogar familiar remite al personaje de la madre, la muerte de los niños en la casa familiar sugiere la sobreprotección, a la par que la negligencia, materna de la que los niños son víctimas, si bien, su permanencia en la casa como espectros sugiere un retorno simbólico al cuerpo materno que se erige, simultáneamente, como refugio y prisión.

#### *La naturaleza romántica: lo sublime, revelación, femineidad*

La presencia latente de fenómenos naturales se convierte en reflejo del sentir interior de los personajes y enfatiza aquellos puntos de inflexión argumentales sobre los que se sostiene la trama, por lo que la naturaleza y sus manifestaciones adquieren un destacado simbolismo en ambos largometrajes. La ambientación atmosférica, por medio de paisajes agrestes y tormentas, refleja la fuerza inusitada de la naturaleza, legado del movimiento artístico del romanticismo, y adquiere entidad por sí misma en la tradición gótica decimonónica. Según los preceptos del filósofo romántico Edmund Burke, el

concepto de lo sublime, de gran influencia en la concepción de la naturaleza romántica, responde a un efecto de la mente estimulado inicialmente por la percepción y transformado después por la imaginación, que tiene origen en la magnificencia de la naturaleza y genera terror a la par que fascinación. Como ejemplos de lo sublime, ambas películas contienen escenas en las que fenómenos naturales, como la niebla y la marea, reflejan las emociones que invaden a los personajes al tiempo que indican giros argumentales en el desarrollo de las respectivas tramas.

En *Los otros*, cuando Grace abandona la casa para ir en busca de un párroco, en su camino se cruza una espesa niebla que le impide llegar a su destino. La incapacidad de Grace de acertar a ver debido a la niebla que la rodea simboliza su reticencia a juzgar más allá de su propio criterio. Como reflejo de lo sublime, la niebla infunde un profundo temor en Grace y enfatiza su vulnerabilidad ante el poder de la naturaleza, aunque, paradójicamente, la niebla también revela los límites de su percepción sensorial ante otras realidades que van más allá de lo tangible. De este modo, como elemento epifánico, se constata que es en medio de esta espesa niebla donde Grace se reencuentra con su marido, como ser que vaga entre dos mundos, en un simbólico limbo, que es el mismo que ocupan la propia Grace y sus hijos pese a su mermada capacidad para distinguir esa realidad alternativa.

Según argumenta Max Fincher, para describir el concepto de lo sublime, a menudo se ha utilizado un lenguaje que, de forma velada, remite al discurso de la sexualidad femenina, como ocurre con las novelas de Ann Radcliffe en que las heroínas deambulan por paisajes agrestes que se erigen como reflejo de su propio deseo a la par que como manifestación de su resistencia a estructuras patriarcales (2016: 656). En lo que atañe a la simbología de las mareas, Juan Eduardo Cirlot interpreta el mar como origen y final de la vida, asemejándose al retorno al cuerpo materno, puesto que, en palabras de Cirlot, «de las aguas y del inconsciente universal surge todo lo viviente como de la madre» (2019: 69). Asimismo, en *El orfanato*, el movimiento de las mareas, influenciado por la luna y ancestralmente ligado estrechamente a la femineidad, juega un papel decisivo en la muerte de Tomás, quien se oculta en una cueva para refugiarse del escarnio de sus compañeros y muere ahogado, en un simbólico retorno a la figura de la madre caracterizada como sobreprotectora y asfixiante. Por consiguiente, la subida de la marea como manifestación de lo sublime en la naturaleza sugiere el poder destructivo del poder materno, que remite a las personalidades dominantes que caracterizan a las figuras maternas en ambas películas. A su vez, cuando Laura confunde el fantasma de Tomás con su hijo Simón, al que cree ver escondiéndose en la cueva –pues la subida de la marea no le permite distinguir, a ciencia cierta, la identidad del niño– la protagonista empieza a entrever el trágico y parejo final que le espera a su hijo. Por efecto simbólico de la marea, las identidades de Tomás y Simón se entremezclan, así como las barreras temporales entre pasado y presente, entre la vida y la muerte, que se yuxtaponen de forma cíclica.

#### *El recurso retórico de la alegoría: dualidades simbólicas recurrentes*

A lo largo de ambas películas se suceden metáforas continuadas que aluden a la diatriba entre dos realidades en donde irrumpe lo fantástico. La dualidad metafórica entre luz y oscuridad, así como la dicotomía alegórica entre exposición y ocultación, remite a imágenes de expiación, a menudo de índole religiosa, que simbolizan la conversión de los personajes y los figurados espacios limítrofes por los que deambulan hasta llegar a vislumbrar su identidad ontológica.

En el largometraje de Amenábar, la separación entre ambas dimensiones se vehicula a través de la alegoría existente entre la luz y la oscuridad, que va alternándose

a lo largo del proceso de discernimiento de los personajes –como paso de la tiniebla al fulgor– hasta que llegan a conocer la verdad de su situación como seres que deambulan entre dos realidades. Asimismo, la estética del contraste entre luz y sombras evoca las narraciones cinematográficas expresionistas que enfatizan la alienación del individuo y su interna sensación de desolación que se refleja en el tétrico y claustrofóbico ambiente que lo rodea. En analogía con el concepto religioso del limbo, como espacio intermedio entre el paraíso y el infierno, los personajes de *Los otros* vagan, de modo textual y metafórico, entre la penumbra y el albor que antecede a una nueva realidad. Según las palabras del personaje del ama de llaves, la señora Mills, «a veces el mundo de los vivos se mezcla con el de los muertos», en un espacio liminal por el que Grace y sus hijos transitan, puesto que, debido a la particularidad de su perturbadora muerte, no les es permitido alcanzar la luz y dejar atrás su existencia en la penumbra, lo que les supone, literalmente, una muerte en vida.

La metáfora continuada que se desarrolla a lo largo del largometraje de Bayona entronca con la dicotomía entre exposición y ocultación. Esta alegoría de encubrimiento y revelación recurre en narraciones góticas con un cierto halo detectivesco en las que se suceden recónditos sótanos y pasadizos secretos que ocultan una realidad que está escondida, pero permanece latente. Como explica Aurora en la película de Bayona, «hay que creer para ver», por lo que la alegoría de la exposición y ocultación adquiere un sentido literal mediante las estancias y escondrijos del orfanato, al mismo tiempo que un sentido metafórico que remite a la negación de la verdad y la percepción de esa dimensión oculta. A lo largo y ancho del orfanato, predominan imágenes que aluden a esta diatriba entre encubrimiento y revelación como la ocultación del rostro del niño fantasmagórico tras una máscara, el escondite donde juega Simón o el cajón en que Laura guarda los documentos acerca de la adopción de su hijo.

Si bien la alegoría de la luz y la oscuridad prevalece en *Los otros*, mientras que la metáfora continuada entre exposición y ocultación predomina en *El orfanato*, el largometraje de Amenábar también contiene escenas que remiten a la metáfora del encubrimiento y la revelación, como también la película de Bayona alude, en ocasiones, a la alegoría entre el fulgor y la tiniebla. En una escena de *Los otros*, Grace accede a una estancia llena de esculturas religiosas cubiertas con sábanas, que emulan la imagen icónica del fantasma y a las que desafía despojándolas de sus blancas vestiduras, simbolizando el proceso de desenmascaramiento de la verdad que no únicamente la obliga a cuestionarse sus creencias religiosas, sino su propia identidad ontológica. A su vez, en *El orfanato*, Laura debe descender a las profundidades, a los cimientos del edificio, como símbolo del abismo, para esclarecer y proyectar un halo de luz que deje al descubierto los trágicos sucesos acaecidos años atrás durante su infancia.

### *Tropos y motivos: iconografía del cuento de fantasmas*

Las narraciones provenientes de la tradición gótica decimonónica recurren a una serie de tropos que remarcan la naturaleza simbólica del género y que emergen en sus textos dotándolos de una iconografía propia reconocible. Los largometrajes de Amenábar y Bayona, que centran la atención de este análisis, también reúnen tropos y motivos pertenecientes a esta tradición que revisten especial importancia debido a su elocuente simbolismo y a los giros argumentales que señalan. Los motivos de las cortinas y las sábanas, junto con las llaves y el álbum de fotos de difuntos en *Los otros*, así como la máscara, los cajones, los juegos infantiles y el medallón en *El orfanato*, contribuyen a la configuración de una iconografía propia de la tradición gótica clásica que se despliega en ambas narraciones cinematográficas.

En el largometraje de Amenábar, con la llegada de los sirvientes, Grace enumera una serie de estrictas normas con el fin de preservar la casa en penumbra, que consisten en correr las cortinas y cerrar las puertas con llave para evitar la propagación de la luz. Las cortinas se erigen como tropo que simboliza la permanencia, física y simbólica, de la familia en la oscuridad. Las llaves también indican, de forma literal y metafórica, el enclaustramiento al que se encuentra sometida la familia, aunque, siendo Grace quien tiene acceso a ellas, se advierte que es la propia Grace quien posee la clave para desentrañar el misterio y revertir la situación. Asimismo, cuando Grace despoja a las figuras religiosas de sus sábanas, temerosa de que bajo ellas se escondan los espectros, se insinúa que la identidad de las presencias espectrales no se esconde precisamente bajo esas sábanas, sino que, por medio de la presencia de un espejo, se sugiere que más bien consisten en un reflejo de lo que Grace es y se niega a aceptar. A su vez, cuando Grace encuentra un libro de fotos de difuntos –de gran popularidad durante la época victoriana– esta se percata de que sus sirvientes, quienes yacen con los ojos cerrados en la fotografía, pertenecen a esa otra dimensión que ella tanto teme y a la que se enfrenta por medio de una simbólica ceguera que la incapacita para ver y reconocer esa otra realidad.

Por su parte, en *El orfanato*, el saco de tela bajo el que se esconde el rostro de Tomás, como niño fantasmagórico, contribuye a desproveerlo de su identidad humana para dotarlo de rasgos que lo estigmatizan como ser monstruoso. Los cajones, cerrados con llave, que contienen documentos secretos acerca del nacimiento y enfermedad de Simón, hijo de Laura, se erigen como tropo de los múltiples escondites que recorren la casa y que remiten a secretos familiares y traumas del pasado. A medida que avanza la trama, la aceptación por parte de Laura de participar en los juegos infantiles de los niños espectrales con la esperanza de encontrar a su hijo teatraliza la dinámica que entrañan los actos de ocultar y revelar, que adquieren un significado literal y simbólico a lo largo de toda la película. Asimismo, cuando Carlos finalmente regresa al hospicio y encuentra el colgante que le regaló a Laura, un medallón de San Antonio –patrón de los objetos perdidos– esta medalla se erige como motivo que remite explícitamente a la ocultación y exposición, y que confirma que Laura ha logrado hallar a su hijo Simón y que Carlos, a su vez, ha conseguido encontrarlos a ambos, si bien ellos ya pertenecen a otra dimensión.

### *Influencias de obras literarias y cinematográficas del género*

Como legado de la tradición gótica decimonónica y del cuento de fantasmas victoriano, ambos largometrajes revelan la influencia de obras clásicas del género, tanto en lo que atañe a narraciones literarias como cinematográficas. Principalmente, como relatos de fantasmas en los que una protagonista tiene a su cargo niños pequeños y debe afrontar el acecho de fuerzas fantasmagóricas, *Los otros* y *El orfanato* muestran claras intertextualidades con la novela corta *The Turn of the Screw* (1898) de Henry James y su adaptación cinematográfica más clásica, *The Innocents* (1961) de Jack Clayton, en la que una institutriz debe lidiar con las presencias espectrales de los antiguos cuidadores de los niños que tiene a su cargo y con la influencia maligna que sobre ellos ejercen estos espectros.

Asimismo, ambas películas manifiestan la influencia del largometraje *The Changeling* (1980) de Peter Medak, en el que un músico que ha perdido a su familia se traslada a una mansión encantada en la que mora el espíritu de un niño a quien su padre dio muerte y decidió suplantar por otro niño. El director de *Los otros*, Amenábar, ha descrito la película de Medak como un referente para su propia obra, si bien *El orfanato* también presenta rasgos intertextuales que evocan al largometraje de Medak, puesto que remite a un infanticidio, al personaje de un niño fantasma y a la necesidad de esclarecer

la naturaleza de su prematura muerte. Además de la novela corta de James y la película de Medak, tanto *Los otros* como *El orfanato* evocan a otras narraciones literarias y cinematográficas de fantasmas.

En lo que atañe a su argumento, el largometraje de Amenábar presenta intertextualidades con el relato «They» (1906) de Rudyard Kipling, especialmente en lo que atañe a la metafórica ceguera del personaje de Grace, puesto que, en la narración de Kipling, un hombre llega a una casa y ve a una mujer ciega que cuida a unos niños, si bien, en una sucesiva visita, el narrador se percata de la naturaleza fantasmal de los niños. Asimismo, *Los otros* también comparte similitudes a nivel argumental con el relato «Casa Tomada» (1946) de Julio Cortázar, en el que unos desconocidos van adquiriendo, sucesivamente, el dominio de las estancias de la casa en la que conviven dos hermanos. Por su parte, la película de Bayona, a nivel argumental, presenta similitudes intertextuales con la novela de manifiesta inspiración victoriana *La mujer de negro* (1983) de Susan Hill, en la que, tras la trágica muerte de su hijo, el fantasma de una madre acecha a los niños de un poblado para castigar a sus familias por haberlos vilipendiado a ella y a su hijo en vida por su condición de madre soltera e hijo ilegítimo. Asimismo, puesto que, en *El orfanato*, la protagonista debe resolver el enigma que se esconde en el hospicio y que la transporta a su infancia, la película de Bayona también presenta paralelismos con la novela *The House on Haunting Hill* (1963) de Shirley Jackson, en la que un grupo de personas se reúnen en una mansión encantada y la protagonista es poseída por el ambiente fantasmagórico de la casa y permanece bajo su perverso influjo.

En múltiples ocasiones, Amenábar y Bayona han constatado la influencia que el realizador Narciso Ibáñez Serrador ha ejercido en ellos como cineastas. Tanto *Los otros* como *El orfanato* presentan una serie de manifiestas intertextualidades con la película *La residencia* (1969), escrita y dirigida por Ibáñez Serrador, en la que se narran los asesinatos que van cometiéndose en un colegio segregado para chicas jóvenes en el que se observan unas rígidas normas de conducta por parte de su directora, quien tiene un hijo pequeño al que sobreprotege debido a su condición delicada y enfermiza. En muchas de sus escenas, *Los otros* y *El orfanato* reflejan una serie de aspectos que ya se apreciaban en la película de Ibáñez Serrador, tales como el ambiente claustrofóbico, la atmósfera decadente y puritana, la presencia de un niño enfermo, el temor a la figura de la madre y el enigma que se esconde tras los asesinatos de las residentes y que es desvelado mediante un sorpresivo final.

#### APROXIMACIONES AL GÉNERO FANTÁSTICO CONTEMPORÁNEO: NEOFANTÁSTICO Y POSTFANTÁSTICO

Aunque *Los otros* y *El orfanato* entroncan con la tradición gótica decimonónica, las dos películas también ilustran rasgos propios del género fantástico contemporáneo. Ambos largometrajes se corresponden con el concepto de género fantástico que Tzvetan Todorov denomina como fantástico-maravilloso –en contraposición al fantástico-extraño (1981: 19)–, mediante el cual los acontecimientos sobrenaturales que se relatan carecen de una explicación racional. Si en el género fantástico tradicional, según apunta Carroll, la irrupción de la realidad que escapa a la razón responde finalmente al propósito de ser relegada a favor de la realidad empírica para restituir el orden inicial (1990: 199), sus variantes contemporáneas suelen caracterizarse por no desembocar en el restablecimiento de una posición inicial de orden, sino que la disrupción de lo racional prevalece más allá del final de la trama.

Por consiguiente, pese a tratarse de narrativas góticas de legado decimonónico, la aproximación genérica que se aprecia en *Los otros* y *El orfanato* dista de la disyuntiva



tradicional que separaba claramente las dos realidades y que se describía en el cuento victoriano de fantasmas, en el que solía prevalecer finalmente el orden tangible en detrimento de la realidad irracional. En los dos largometrajes, ambas dimensiones coexisten en paralelo y se entrelazan constantemente, mediante recurso a los conceptos de lo extraño y de la abyección propios del género fantástico, de manera que la noción freudiana de lo extraño (1925) alude al retorno de aquello que es familiar, pero permanece reprimido, por lo que se erige como fuente de alienación, mientras que el concepto de abyección de Kristeva (1982) responde al colapso de los límites corporales y la consecuente subversión de sus identidades. En el género fantástico contemporáneo, la realidad irracional cobra más protagonismo, como fruto de los preceptos postmodernistas mediante los cuales el arquetipo del fantasma se interpreta como metáfora espectral en sustitución de la realidad empírica.

Ambas narraciones cinematográficas, *Los otros* y *El orfanato*, reflejan esa cualidad postmoderna, que coexiste junto con su evidente legado decimonónico. Las dos películas, influenciadas por las premisas postmodernistas, representan al género fantástico contemporáneo y se caracterizan por su escepticismo ante las metanarraciones, según apunta Jean-François Lyotard en su teorización de la condición postmoderna (1979), así como por la cultura del simulacro de Jean Baudrillard (1981), mediante la cual los espectros o copias predominan en la cultura de la hiperrealidad. Asimismo, cada película representa diferentes variantes del género fantástico contemporáneo, puesto que, si *El orfanato* ilustra la variante del neofantástico, *Los otros* presenta rasgos propios de lo postfantástico.

En el largometraje de Bayona, se retrata la coexistencia de ambas dimensiones hasta que la realidad tangible se rinde a la incursión de lo fantástico y se transforma en ella, como ocurre con Simón, cuyo trágico final evoca al de Tomás. De este modo, *El orfanato* ilustra la variante del género fantástico contemporáneo que Alazraki denomina neofantástico. Según las premisas de Alazraki, el género neofantástico se caracteriza por una visión mediante la cual el mundo real se asume como una máscara, posee la intención de proveer metáforas que expresen una óptica alternativa y responde a una mecánica que consiste en introducir lo fantástico sin progresión gradual (1990: 29). La película de Bayona ilustra la integración total entre lo extraordinario y lo cotidiano, de modo que lo irracional va cobrando protagonismo en detrimento de la realidad empírica, cuando Laura y su hijo Simón finalmente se unen a una realidad alternativa que adquiere más veracidad y a la que la realidad tangible finalmente parece sucumbir. En este sentido, la película de Bayona recuerda a las nociones postmodernistas acerca de la cultura del simulacro, en la que, como apuntaba Baudrillard (1981), la copia finalmente reemplaza al original.

Por su parte, a nivel narratológico, el largometraje de Amenábar supone un giro radical en el género fantástico contemporáneo, puesto que la realidad en la que se focaliza la trama –aquella en la que se retrata a Grace y a sus hijos– es precisamente la dimensión que tradicionalmente se ha contrapuesto a la realidad tangible en la que solía focalizarse el cuento victoriano de fantasmas. Por consiguiente, *Los otros* aporta un cambio de perspectiva que comulga con el género postfantástico, según la denominación del teórico Jesús Rodero (2006: 45). Como simulación textual de los preceptos postmodernistas, lo extraordinario se vuelve ordinario, el límite entre lo real y lo imaginario se diluye y los códigos narrativos se cuestionan mediante el recurso a la metatextualidad, como muestran las referencias del personaje de Grace al propio acto de narrar en la escena inicial o la incorporación de cameos por parte de actores y directores –en cuadros o fotografías– que interrumpen, momentáneamente, la suspensión de la incredulidad. Como narración postfantástica, el largometraje de Amenábar remite al concepto de condición postmoderna y al escepticismo hacia las metanarraciones que favorecen una única perspectiva de la

realidad. En la película de Amenábar, se ofrece otra vuelta de tuerca, puesto que en ella se concede prioridad a la perspectiva de aquellos que tradicionalmente han sido considerados como *los otros* al descubrir que es, desde el punto de vista de los fantasmas como encarnación de otredad, que el público ha accedido a la historia. El largometraje de Amenábar ilustra los preceptos del género postfantástico, puesto que se centra en la disrupción de los códigos propios del cuento de fantasmas decimonónico, en el que se mostraba un orden inicial donde prevalecía la realidad empírica, la cual era subvertida por la aparición de lo fantástico, hasta que se volvía al orden inicial en el que regía de nuevo la realidad tangible. Como exponente de lo postfantástico, este esquema narratológico se invierte en *Los otros*, ya que en el orden inicial prevalece una realidad fantástica que se ve amenazada por la aparición de la realidad empírica hasta que se regresa a la situación inicial en la que sigue predominando la realidad fantástica. La preeminencia de lo fantástico en *Los otros* refleja la hiperrealidad que caracteriza a nuestra sociedad actual.

## CONCLUSIÓN

Este análisis comparativo entre los largometrajes *Los otros* de Amenábar y *El orfanato* de Bayona demuestra que ambas obras presentan rasgos propios de la tradición gótica decimonónica y, en particular, del cuento de fantasmas victoriano. Estos rasgos son adaptados, a la par que transformados, en narrativas góticas neovictorianas que transitan entre la nostalgia del pasado y el propósito de reinterpretarlo desde una perspectiva contemporánea. Como largometrajes creados en el contexto del género fantástico actual, ambas películas se erigen como metáforas espectrales, que, según apunta Ann Heilmann, se asientan en preceptos postmodernistas que evocan la noción de simulacro dentro de la cultura de la hiperrealidad (2009: xxiii), por lo que, como espectros audiovisuales, ambas películas remiten a una tradición gótica victoriana al mismo tiempo que revelan el contexto postmoderno en que fueron creadas.

Pese a sus mutuos paralelismos, puesto que ambos largometrajes presentan rasgos intertextuales entre sí, fruto del legado de la tradición gótica que ambas obras comparten, cada una de las películas ilustra una variante del género fantástico actual. La noción de neofantástico –mediante la cual el mundo real se interpreta como una máscara de una realidad alternativa a la que se otorga prioridad– se ilustra particularmente en *El orfanato*, mientras que la variante del postfantástico –que incide en el cuestionamiento de los códigos narratológicos ofreciendo nuevas perspectivas que contribuyen al replanteamiento de la tradicional duplicidad entre realidades– se ejemplifica especialmente en *Los otros*. En contraposición a lo neofantástico, en el que confluyen ambas realidades y al final prevalece la perspectiva fantástica en detrimento de la realidad empírica, en las obras postfantásticas, la esfera fantástica ejerce pleno dominio sobre los intersticios por los que asoma la realidad tangible. Como narraciones góticas neovictorianas, ambas películas se fundamentan en el cuento de fantasmas decimonónico desde una perspectiva postmodernista y se erigen como estandartes del género fantástico contemporáneo en sus diferentes variantes.

## OBRAS CITADAS

- Alazraki, Jaime (1990), «¿Qué es lo neofantástico?», *Mester*, XIX, 2, pp. 21-33.
- Amenábar, Alejandro (2001), *Los otros*, guion de Alejandro Amenábar, España / Francia / Estados Unidos, Producciones del Escorpión / Sogecine / Cruise-Wagner Productions.
- Arias, Rosario and Patricia Pulham (2009), «Introduction», in Rosario Arias and Patricia Pulham (eds.), *Haunting and Spectrality in Neo-Victorian Fiction: Possessing the Past*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- Bachelard, Gastón (2000), *La poética del espacio*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Baudrillard, Jean (1981), *Simulacra and Simulation*, Ann Arbor, The University of Michigan Press.
- Bayona, Juan Antonio (2007), *El orfanato*, guion de Sergio G. Sánchez, España / México, Rodar y Rodar.
- Briggs, Julia (2000), «The Ghost Story», in David Punter (ed.), *A Companion to the Gothic*, Oxford, Blackwell, pp. 122-131.
- Carroll, Noël (1990), *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*, New York / London, Routledge.
- Cirlot, Juan Eduardo (2019), *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela.
- Derrida, Jacques (1994), *Specters of Marx, the State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*, London, New York, Routledge.
- Fincher, Max (2016), «The Sublime», in William Hughes, David Punter and Andrew Smith (eds.), *The Encyclopedia of the Gothic*, Oxford, Blackwell, pp. 655-658.
- Freeman, Nick (2016), «Ghost Stories», in William Hughes, David Punter and Andrew Smith (eds.), *The Encyclopedia of the Gothic*, Oxford, Blackwell, pp. 277-281.
- Freud, Sigmund (1925), «The Uncanny», *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, XVII, London, The Hogarth Press, pp. 219-252.
- García, Alejandra (2021), «Entrevista a Alejandro Amenábar», *FlixOlé*, 11 de agosto, <<https://www.audiovisual451.com/entrevista-en-exclusiva-a-alejandro-amenabar-por-el-20o-aniversario-de-los-otros/>>
- Genette, Gérard (1989), *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- González Dinamarca, Rodrigo Ignacio (2015), «Los niños monstruosos en *El orfanato* de Juan Antonio Bayona y *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin», *Brumal: Revista de investigación sobre lo fantástico*, III, 2, pp. 89-106.
- Hartnell-Mottram, Elaine (2016), «Domestic Gothic», in William Hughes, David Punter and Andrew Smith (eds.), *The Encyclopedia of the Gothic*, Oxford, Blackwell, pp. 184-187.
- Heilmann, Ann (2009), «The Haunting of Henry James: Jealous Ghosts, Affinities, and *The Others*», in Rosario Arias and Patricia Pulham (eds.), *Haunting and Spectrality in Neo-Victorian Fiction: Possessing the Past*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, pp. 111-130.
- Hill, Susan (1983), «Introduction», in Susan Hill (ed.), *Ghost Stories*, London, Hamish Hamilton, pp. 9-15.
- Hutcheon, Linda (2006), *A Theory of Adaptation*, London, New York, Routledge.
- Joosen, Vanessa (ed.) (2018), *Connecting Childhood and Old Age in Popular Media*, Jackson, University Press of Mississippi.
- Jung, Carl G. (1993), *Las relaciones entre el yo y el inconsciente*, Barcelona, Paidós.
- Jurado, Nancy (2022), «Película: *El orfanato*», *Revista IMX*, 2 de septiembre, <<https://revistaimx.com/pelicula-el-orfanato/sociales>>.
- King, Stephen (2000), *Danse Macabre*, London, Warner Books.
- Kristeva, Julia (1978), *Semiótica I*, Madrid, Fundamentos.
- Kristeva, Julia (1982), *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, Leon Roudiez (trad.), New York, Columbia University Press.
- Levinas, Emmanuel (2002), *Totalidad e infinito: ensayo sobre la exterioridad*, Daniel E. Guilloit (ed.), Salamanca, Ediciones Sígueme.
- Llewellyn, Mark (2008), «What Is Neo-Victorian Studies?», *Neo-Victorian Studies*, I, 1, pp. 164-185.

- Lyotard, Jean-François (1979), *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Macedo Rodríguez, Alfonso (2008), «La intertextualidad: cruce de disciplinas humanísticas», *Xihmai*, III, 5, pp. 1-9.
- Moers, Ellen (1976), *Literary Women*, London, Women's Press.
- Moran, Maureen (2006), *Victorian Literature and Culture*, London, Continuum.
- Nelson, Claudia (2012), *Precocious Children and Childish Adults: Age Inversion in Victorian Literature*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- Rank, Otto (1914), *The Double: A Psychoanalytic Study*, Herbert Tucker (ed.) (trans.), Chapel Hill, University of North Carolina Press.
- Rodero, Jesús (2006), *La edad de la incertidumbre: un estudio del cuento fantástico del siglo XX en Latinoamérica*, Nueva York, Peter Lang.
- Salgado, Diego (2007), «El orfanato: el miedo a perder lo que amamos», *FanDigital*, 10 de octubre, <[http://www.fanzinedigital.com/cine/3438\\_1-El\\_Orfanato.html](http://www.fanzinedigital.com/cine/3438_1-El_Orfanato.html)>.
- Shiller, Dana (1997), «The Redemptive Past in the Neo-Victorian Novel», *Studies in the Novel*, XXIX, 4, pp. 538-560.
- Stevens, David (2010), *The Gothic Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Todorov, Tzvetan (1981), *Introducción a la literatura fantástica*, México, Editions du Seuil.
- Wolfreys, Julian (ed.) (2002), *Victorian Hauntings: Spectrality, Gothic, the Uncanny and Literature*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- Wood, Robin (1996), «An Introduction to the American Horror Film», in Barry Keith Grant (ed.), *Planks of Reason: Essays on the Horror Film*, Lanham, London, The Scarecrow Press, pp. 164-199.

Recibido: 26/08/2023

Aceptado: 07/12/2023