

Incomunicación y trauma en el cine de M. Night Shyamalan

ANTONIO SÁNCHEZ-ESCALONILLA

La obra cinematográfica del director y guionista M. Night Shyamalan, norteamericano de origen indio nacido en 1970, aparece relacionada con los géneros de fantasía y ciencia-ficción, y con el uso de una estrategia emocional basada en la manipulación del contenido dramático. Entre *El sexto sentido* (1999) y *El incidente* (2008), considerados como un moderno cuento de fantasmas y un *thriller* de catástrofe post-11S respectivamente, transcurre una galería de producciones donde se revisan y actualizan tramas canónicas, géneros y subgéneros como la invasión extraterrestre (*Señales*, 2002), el cuento de hadas (*La joven del agua*, 2006), la leyenda romántica americana (*El bosque*, 2004) o el cómic de superhéroes (*El protegido*, 2000).

Las estructuras de estos seis guiones están construidas sobre una trama maestra de enigma, a menudo resuelto con un espectacular giro final. En sus historias, Shyamalan plantea misterios desde una perspectiva cotidiana donde la rutina de sus protagonistas se ve alterada por la intrusión de un elemento extraordinario. Esta alteración suele ser de naturaleza maravillosa, por lo que sus relatos se ajustarían a lo que Nikolajeva denomina como esquema fantástico de *mundos implicados* (Nikolajeva, 1988: 32). Si en el ámbito argumental (la *tesis* objetiva del relato) el director emplea tramas de enigma, en el ámbito temático (la *hipótesis* subjetiva) encontramos una constante común a todas sus películas: una reflexión sobre la incomunicación humana como base de todos los conflictos presentes en el guión.



Con este trabajo se pretende analizar el cine de Shyamalan, director de referencia en los géneros populares modernos, tomando como clave las alteraciones de comunicación en tres diferentes planos. En primer lugar, desde un nivel psicológico y creativo relacionado con la construcción de los personajes y sus conflictos dramáticos, dentro del conjunto orgánico del relato. En segundo lugar, desde un nivel discursivo donde se realizan propuestas de reflexión de carácter antropológico y social en torno a la incomunicación como causa común de los problemas humanos. Finalmente, desde un nivel metalingüístico que implica al propio espectador, al que se invita a resolver los

enigmas planteados por el guión al tiempo que se le somete a un ejercicio narrativo de distorsión de la comunicación entre narrador y audiencia.

Dinámica de conflictos y problemas de comunicación

En esencia, la narración clásica de ficción es un proceso dramático resultado de un conflicto. En el núcleo de las acciones literarias o cinematográficas encontramos un problema cuya resolución origina un nudo, una tensión que enfrenta a los personajes con sus objetivos. Como explica Lance: “El conflicto dramático se estructura según unos claros principio, medio y final: se plantea, desarrolla, resuelve y asume de modo inmediato (...). La imitación dramática de una acción, pues, consiste en la imitación de un conflicto peculiar, donde la lucha se desarrolla estructuralmente, de modo delimitado y coherente, para alcanzar definición y volumen dramático” (Lance, 2001: 34).

Estrictamente hablando, un guión cinematográfico no ofrece una sola historia: en él se encuentran tantos relatos como conflictos haya dispuesto su autor en la trama argumental. Por otro lado, en todo guión podemos distinguir como mínimo dos tipos de conflicto: *interno*, desarrollado en la intimidad del personaje, y *de relación*, fruto de una confrontación entre personajes. A la hora de construir un personaje, el escritor considera primero cuál es el centro de gravedad de su personalidad, qué mueve en último término sus acciones y por qué actúa (*meta interior*). Apliquemos este esquema a los conflictos internos dominantes de *El sexto sentido*. Por un lado, el psicólogo Malcolm Crowe desea curar al pequeño Cole, pero para él no se trata de un enfermo más pues el niño presenta los mismos síntomas que Vincent, el antiguo paciente que se suicida en la secuencia de apertura. Para Crowe, cuya vida se ha desestabilizado desde entonces, la curación de Cole entraña la curación de sí mismo. Para Cole, por otro lado, su meta interior queda expresada durante una de las conversaciones con el doctor: no quiere tener miedo.

El conflicto de relación dominante en el filme, la subtrama Crowe-Cole, se establece como una pugna médico-paciente resuelta con un contacto comunicativo. En el primer acto del guión, Cole se niega a colaborar y oculta un secreto; tras revelar que el origen de su miedo consiste en las visitas diarias de espectros, Crowe no le cree y lo achaca a un tipo de esquizofrenia infantil; finalmente, el psicólogo descubre la verdad y propone al pequeño que escuche a sus visitantes de ultratumba e intente ayudarles en sus peticiones. El conflicto de relación culmina cuando la subtrama Crowe-Cole alcanza el equilibrio con una curación que resuelve al mismo tiempo ambos conflictos internos.

Dejando a un lado el carácter fantástico de *El sexto sentido*, el conflicto de relación Crowe-Cole subraya la importancia de la comunicación a la hora de solucionar los problemas humanos. Además, la comunicación lograda también resuelve dos conflictos de relación menores, situados en un nivel estructural inferior y también originados por problemas comunicativos: Crowe, por su parte, se ha distanciado de su esposa desde el suicidio de Vincent y se ha aislado en su trabajo; por otro lado, la enfermedad de Cole hace sufrir a su madre, Lynn, con quien tampoco se muestra sincero. Tras la curación de Cole (clímax del guión), Crowe consigue hablar nuevamente con su esposa aunque la conversación tenga lugar en un contexto sobrehumano; el niño, por su parte, se decide a contar la verdad a Lynn.

Personaje y actitud esquizofrénica. El “yo débil”

Como explica el propio Shyamalan, la película muestra la superación del miedo como auténtica barrera para la comunicación, “ya sea entre un doctor y un paciente, un marido y su esposa, una madre y un hijo, o entre nosotros mismos y los seres queridos que han fallecido. Como sabemos, la incomunicación o la reserva de secretos frente a aquellos a quienes amamos pueden destruir matrimonios, carreras, familias e incluso vidas. Eso en sí mismo sí es aterrador” (Shyamalan, 1999). Argent, por su parte, comenta en su análisis sobre *El sexto sentido* que las películas de Shyamalan suelen tratar sobre viajes y considera: “[El director] escribe sobre el viaje más difícil de todos: la comunicación. El tema se explora metafóricamente mediante la dinámica entre un niño de ocho años y los fantasmas que lo visitan, pero también de modo literal en las relaciones –o en la ausencia de relación– entre Cole y el Dr. Malcolm Crowe, entre Malcolm y su esposa Anna, y entre Cole y su madre Lynn. El destino de cada uno estriba en su voluntad de romper los muros protectores a su alrededor (...). *El sexto sentido* muestra cómo sobreponerse al miedo y al dolor para dar ese primer paso, el más importante” (Argent, 1999: 38).

Las historias interiores de Crowe y Cole presentan una estructura, o *arco de transformación*, muy similares en su carácter, origen y evolución. Ambos se encuentran completamente aislados de su entorno afectivo como resultado de un trauma o fractura, y tanto el miedo de Cole a sus visitantes como la angustia de Crowe tras el suicidio de Vincent les obliga a vivir en una especie de realidad alternativa marcada por la tristeza. Para ambos personajes, el punto de partida psicológico de sus historias interiores podría ajustarse a lo que Bateson denomina el “yo débil” de los enfermos de esquizofrenia, síndrome que define como “una perturbación que impide identificar e interpretar aquellas señales que deberían servir para decir al sujeto qué clase de mensaje es un mensaje por él recibido (Bateson, 1998: 223).

Al construir las historias interiores de Crowe y Cole, Shyamalan se basa no tanto en los síntomas de la esquizofrenia como enfermedad mental sino como actitud vital. Sus personajes sufren un problema de interpretación comunicativa que les ha empujado a vivir una doble vida, a construir un mundo segregado que el director visualiza en los santuarios donde Cole se refugia o en el sótano donde Crowe pasa la mayor parte de su vida privada. Por otro lado, como sugiere Bateson, el esquizofrénico se muestra incapacitado “para asignar el modo comunicacional correcto a los mensajes que recibe de otras personas” (234). En consecuencia, el pequeño paciente no entiende el mensaje de ayuda que recibe diariamente desde el más allá ni es capaz de encontrar un sentido a su situación. Crowe por su parte ha perdido el contacto con Anna y no acepta la verdad que su paciente le revela, pero sólo conocerá las dimensiones de su introversión cuando descubra su condición sobrenatural: como le explica el niño, los espectros “sólo ven sólo lo que quiere ver”.

En sus dos filmes posteriores, *El protegido* y *Señales*, el director emplea un patrón dramático similar para la construcción de sus protagonistas, David Dunn y Graham Hess. Este patrón integra tres conceptos: trauma, incomunicación e incompreensión de la realidad. Shyamalan desarrolla en estos dos personajes una historia interior de descubrimiento de la propia identidad como clave para resolver este triple síndrome.

El guión de *El protegido* presenta a un guardia de seguridad llamado David Dunn, que llega a conocer su condición de superhéroe invulnerable tras salir completamente ileso de un accidente ferroviario donde la totalidad de los pasajeros ha perecido. La trama se construye sobre una doble trama de enigma, pues David intenta resolver el misterio de su resistencia física y, por extensión, el de su propia existencia. Al mismo tiempo, el mundo que rodea al protagonista ha comenzado a desmoronarse: su relación con su esposa Audrey se encuentra al borde de la ruptura y la tristeza se ha convertido en la tónica de cada mañana.

Por otro lado, *Señales* narra la historia de Graham Hess, un pastor episcopaliano de Pennsylvania que ha decidido romper con sus convicciones religiosas tras el fallecimiento de su esposa Colleen en un accidente de automóvil. Sobre este conflicto interno, el guión arranca cuando en los maizales que rodean la casa de campo familiar aparecen unas extrañas señales geométricas. Al mismo tiempo, por el hogar rondan extrañas criaturas, vanguardia de una invasión alienígena.

Más allá de las investigaciones externas que Shyamalan plantea, las exploraciones más interesantes se llevan a cabo en la intimidad de sus protagonistas, concretamente en el misterio de la identidad personal. En la raíz del “yo débil” encontramos una crisis de identidad que impide a los tres personajes hallar su auténtico lugar en el mundo y les sume en la infelicidad de la incomunicación. Así, durante la escena del hospital en que se sinceran, Cole pide al psicólogo que le cuente “un cuento sobre su tristeza”. Dunn confiesa a Elijah Price, el extrafalario director de una galería de cómics, que cada mañana siente tristeza al abrir los ojos. Hess no acaba de asumir la desaparición de su esposa y vive en un estado permanente de desesperanza y rabia.

La percepción del mundo codificado

La actitud esquizofrénica que aqueja a los cuatro personajes de Shyamalan (tres adultos y un niño) consiste en el rechazo de una realidad incomprensible: de algún modo, todos ellos perciben un mundo *codificado* y este hecho agrava su aislamiento, en especial dentro del ámbito afectivo.

La salida de esta situación se produce a través de subtramas de aprendizaje donde el conocimiento adquirido consiste en interpretar correctamente la realidad. Crowe y Cole se enseñan mutuamente a escuchar, pues “cada uno posee la clave del destino del otro, si bien ninguno podrá entregarla mientras no derriben los muros que les separan de las personas que más aman” (Argent, 1999: 39). De igual modo, la transformación interior de Dunn en *El protegido* se produce cuando el agente acepte la condición heroica que Price, su mentor, le señala. Shyamalan sintetiza así el proceso interior de Dunn: “El arco interno del personaje era realmente importante. Viene a ser como un cuarto nivel de escritura. El espectador no suele considerar este nivel, ni siquiera se lo plantea. Pero una vez que entendí que la paz podría transformarle en una persona completa, en un esposo completo, en un padre completo, que este tipo corriente podía alcanzar su equilibrio al término de la película, en especial con su familia, entonces todo comenzó a encajar” (Argent, 2000: 39).

La cuestión del mundo incomprensible finalmente descodificado aparece tratada de un modo extremo en *Señales*, desde una perspectiva providencialista habitual en el género de fantasía de aventuras. La historia del asedio extraterrestre al hogar de los

Hess se resuelve gracias a una conjunción de anticipaciones, algunas triviales y otras relacionadas con la trágica desaparición de la esposa tiempo atrás. *Estas* anticipaciones del guión aluden a signos que, interpretados adecuadamente, permiten reconstruir una realidad caótica y azarosa donde todo acontecimiento forma parte de un entramado de sucesos: es el “todo está escrito” de la filosofía oriental, tan presente en la tradición del director. “El ingenioso título [*Señales*] –apunta Newman– parece referirse a los indicios de una incursión extraterrestre, tal como indican los círculos de los cultivos, pero de hecho se refieren a todas aquellas coincidencias que sugieren la intervención de una mano divina en el universo” (Newman, 2002: 52).

En términos dramáticos, la resolución de las historias interiores de los cuatro personajes consiste en una *auto-revelación*, que entraña el descubrimiento de la propia identidad y del verdadero lugar en el mundo. Para ello es necesaria la salida del mundo virtual que les rodea, mientras acometen una aventura plena de enigma. Desde una perspectiva épica, *El sexto sentido* es también la historia de un psicólogo con trazas heroicas que se adentra en el Hades de los muertos para rescatar a Cole y saldar una vieja deuda. Asimismo, la verdadera realidad se desvela ante los ojos de Cole mediante un proceso de forja heroica, que permite al pequeño atender las necesidades de los otros y ponerse a su servicio: en la representación teatral final, el muchacho interpreta el papel de joven rey Arturo, arquetipo del desvalido ensalzado.



La auto-revelación de Dunn sucede gracias a un proceso de forja épica similar, propiciado por la guía de Price y las intuiciones de Joseph, su propio hijo, pese a la desconfianza inicial que el protagonista muestra hacia ambos. Preguntado por el tema de *El protegido*, Shyamalan respondió escuetamente: “¿Cuál es tu potencial?” (Argent, 2000: 39). Como Cole, Dunn toma conciencia de su condición heroica y se produce la apertura, el mundo adquiere una dimensión nueva, comprensible, donde las posibilidades de comunicación con la gente adquieren un alcance insospechado. Por su parte, Graham participa de una auto-revelación similar a las de Dunn y Crowe pues, en palabras del director, “descubre su potencial y descubre quién es, descubre todo cuanto le rodea (...). Los elementos sobrenaturales o de ciencia-ficción (los fantasmas o los extraterrestres) son irrelevantes para mí. Sólo son un telón de fondo. Un hombre

aprende a creer de nuevo. Cree en sí mismo en *El protegido*. Cree en el amor y cree en sí mismo como médico en *El sexto sentido*, en su trabajo. Esas son las cosas con las que estoy comprometido al mismo tiempo. Cada una es distinta. Y *Señales* trata básicamente sobre la fe, sobre la creencia en el destino” (Lee, 2002: 3).

Comunicación en subtramas afectivas

Como se ha visto, la comunicación alcanzada en las subtramas mencionadas resulta decisiva para la evolución de los personajes. Hora señala que “para comprenderse a sí mismo, el hombre necesita que otro le comprenda” (Hora, 1959: 237). Y, en efecto, encontramos este rol de comprensión previa en Price, mentor de Dunn, y en la mutua relación maestro-discípulo entre Crowe y Cole, subtramas de aprendizaje que parten de una desconfianza inicial.

Por otro lado, las breves subtramas afectivas entre Cole y su madre, entre Crowe y su esposa Anna, y entre Dunn y su hijo Joseph, también abordan la incompreensión como origen de sus conflictos. Shyamalan da una importancia especial a las subtramas afectivas pues, aunque se subordinen a las de aprendizaje en el conjunto orgánico del guión, refuerzan la auto-revelación de los protagonistas. Además, dentro del ámbito hipotético del relato, el restablecimiento de la comunicación perdida en el entorno familiar entraña un síntoma de la recuperación del vínculo comunicativo en otros niveles. Examinemos la relevancia de las subtramas de afecto familiar en los finales de las tres historias.

En la resolución de *El sexto sentido*, Cole revela su secreto a Lynn en una conversación que sucede dentro de un automóvil y que el niño inicia con las sintomáticas palabras: “Estoy preparado para comunicarme contigo”. Crowe, por su parte, consigue comunicarse con su esposa en la última escena del guión gracias al consejo de Cole (“háblele cuando esté dormida”), un momento que coincide con la toma de conciencia de su condición extraordinaria y de la importancia de su último caso médico. En el clímax de *Señales*, el final del asedio extraterrestre restituye el contacto perdido del protagonista con el mundo que le rodea, y al mismo tiempo estrecha el vínculo de Hess con su hermano menor y con sus hijos Morgan y Bo, de quienes se hallaba aislado.

En el desenlace de *El protegido*, Dunn revela a su hijo su identidad sobrehumana ante la mesa del desayuno, sin palabras, mediante un énfasis paradójico que subraya el restablecimiento de la comunicación en el hogar, una vez que Dunn y su esposa han reiniciado su romance. Shyamalan incorporó la escena del desayuno al borrador final del guión y justificaba así su inclusión: “De algún modo, desentraña toda la película. Viene a ser como la escena del coche en *El sexto sentido*: después de todo este viaje sobrenatural, dos personas terminan juntas de nuevo, más cercanas, se comunican y conectan. Es el momento en que David [Dunn] dice a su hijo: ‘tenías razón, yo era Superman’. Es una escena realmente poderosa” (Anger, 2000: 42).

Un patrón definido de historias interiores

En síntesis, en *El sexto sentido*, *El protegido* y *Señales* Shyamalan se ofrece una reflexión sobre las causas de la incomunicación humana dentro del ámbito de la psicología individual y en los entornos afectivos próximos, principalmente dentro del

hogar. Para ello, el director-guionista establece los conflictos internos de sus protagonistas sobre traumas (fallecimientos de seres queridos, fobias infantiles inconfesables, frustraciones profesionales con graves consecuencias personales), que los aíslan dentro de una realidad alternativa, actitud que sigue las pautas peculiares de la esquizofrenia: una doble vida que distorsiona el verdadero aspecto de la realidad o la suplanta. Es cierto que Shyamalan acude a los esquemas narrativos de la fantasía para relatar sus historias, pero la cuestión del género escogido no es obstáculo para elaborar una reflexión sobre la naturaleza de los problemas humanos y, al mismo tiempo, indicar que todos ellos se resuelven mediante la superación del miedo y el restablecimiento de la comunicación.

En este proceso de superación, el re-descubrimiento de la identidad viene acompañado del re-descubrimiento de la propia realidad. Para ello, el director acude a tramas interiores de aprendizaje pero también de sacrificio, pues la propia aventura empuja al personaje a salir de sí mismo y emplear su potencial para llevar a cabo un rescate. La auto-revelación es la clave de las historias interiores estudiadas, pues conlleva la superación del trauma personal, el restablecimiento de la comunicación y la ruptura de la realidad vicaria en que vivían.

Nivel discursivo y reflexión social

Con la realización de *El bosque* en 2004, Shyamalan inicia una segunda etapa donde sus reflexiones sobre la incomunicación se dirigen más allá del ámbito individual y familiar, hacia un contexto de tipo social, étnico y político relacionado con la historia reciente de Estados Unidos, su país de adopción. Como resultado, los conceptos de trauma personal, yo débil y realidad alternativa adquieren una dimensión más amplia y se traducirían en nuevos conceptos: trauma colectivo, comunidad frágil y aislamiento social.

ETAPAS CREATIVAS DE SHYAMALAN Y CLAVES DE REFLEXIÓN

	Títulos	Claves de reflexión
1ª Trilogía Ámbitos individual y familiar	<i>El sexto sentido</i> (1999) <i>El protegido</i> (2000) <i>Señales</i> (2002)	Trauma personal Yo débil Realidad alternativa
2ª Trilogía Ámbito social, étnico y político	<i>El bosque</i> (2004) <i>La joven del agua</i> (2006) <i>El incidente</i> (2008)	Trauma colectivo Comunidad frágil Aislamiento social

En esta nueva etapa encontramos una segunda trilogía, constituida por *El bosque*, *La joven del agua* y *El incidente*. Se trata de títulos posteriores a los atentados del 11 de septiembre de 2001 contra objetivos civiles y militares en Washington y Nueva York, en los que se aprecia un tratamiento alegórico de los problemas suscitados por la inseguridad en la conciencia colectiva norteamericana. De nuevo, los conflictos que implican a los protagonistas de estos filmes permitirían al director elaborar

propuestas de reflexión en torno a la incomunicación, esta vez como causa de fracturas sociales.

El grupo social incomunicado. Trauma colectivo

Tras un dilatado planteamiento entre el enigma y la leyenda, *El bosque* relata el solitario viaje de una joven ciega, Ivy, más allá de las fronteras que mantienen aislada su aldea del mundo exterior. El objetivo de su misión consiste en la búsqueda de medicinas que puedan salvar la vida de Lucius, su joven prometido, y para ello se adentra en una foresta que circunda el poblado, habitada por criaturas de aspecto feroz a las que su comunidad se refiere como “aquellos de los que nunca hablamos”. La historia se ambienta en el siglo XIX.

El conflicto dramático del guión se establece en primer término sobre la tensión entre el consejo ancianos de la aldea, integrado por cabezas de familia de la primera generación, y Lucius, un joven de la siguiente generación que pretende atravesar el territorio prohibido circundante para contactar con las ciudades exteriores. Cuando Lucius resulte herido de gravedad por otro vecino, un enfermo mental, su audacia sólo será superada por la decisión de Ivy de pedir ayuda a los que viven más allá del bosque y con quienes siempre se ha evitado el contacto, por pertenecer (según los ancianos) a una sociedad violenta y viciada.

En guión el se producen dos revelaciones dramáticas decisivas. La primera se produce cuando el padre de Ivy, un líder del consejo llamado Walker, explica a su hija antes de su partida que las criaturas que atemorizan a los aldeanos sólo son una invención de la primera generación de habitantes con objeto de mantener el aislamiento y protegerse de amenazas externas. Una segunda revelación se produce cuando Ivy obtiene las medicinas y el espectador comprende que la historia transcurre realmente en la América de comienzos del siglo XXI. Es entonces cuando se descubre el motivo que llevó al consejo ancianos a establecerse en la aldea: tres décadas atrás, un grupo de ciudadanos procedentes de núcleos urbanos decidió constituir una comunidad segregada en torno a un bosque de Pensilvania tras sufrir experiencias violentas, y para garantizar la seguridad y el aislamiento se basaron en una antigua leyenda.

Como en la trilogía anterior, Shyamalan presenta en el guión de *El bosque* una trama de enigma y rescate con dos subtramas predominantes: el romance Ivy-Lucius y la relación afectiva Ivy-Walker. A través de ésta última se introducen los elementos de reflexión del director, que en este título trasciende los conflictos individuales de los personajes para explorar los problemas comunes de un colectivo.

Ivy y Walker representan la antítesis entre dos generaciones, *protectores* y *protegidos*, que se resuelve con el fracaso de la cultura de terror instaurada para salvaguardar la autoridad, mantener la incomunicación y, sobre todo, garantizar la seguridad de los miembros de la comunidad. En este sentido, resulta patente la conexión que se establece entre *El bosque* y la psicosis de trauma social provocada tras la jornada del 11S. Travers, crítico de *Rolling Stone*, denominó a las bestias del filme como “criaturas de destrucción masiva” (Travers, 2004). Leyland, por su parte, se refería así al aspecto temático abordado por Shyamalan y aludía al dilema final de los ancianos en torno a la destrucción definitiva del mito: “Más allá de la conmoción y del susto, el aspecto más hechizante consiste en sus resonancias alegóricas. El credo aislacionista de

la comunidad y la vigilancia contra un terror insospechado y acechante muestran un claro paralelismo con la América post-11S, que alcanza su clímax en la tortuosa decisión de los ancianos de continuar alimentando un miedo artificial hacia los otros como cimiento de su modo de vida” (Leyland, 2004: 70).

El esquema de conflictos del guión se apoya esta vez en una gama de personajes secundarios que refuerza la idea de comunidad. En esta nueva etapa de Shyamalan no se trata ya de explorar problemas relativos al trauma y la incomunicación desde una perspectiva individual, sino de analizar estos problemas en una comunidad afectada por la violencia. El trauma se encuentra ahora en la base de un colectivo agredido (*comunidad frágil*) que reacciona en primer término adoptando una posición defensiva de aislamiento drástico. Como resultado de esta actitud, los líderes de la comunidad enquistada alimentan una cultura del miedo basada en una mentira, un mito que garantice una realidad alternativa, falsa pero segura. Como resultado, se produce un retroceso hasta una época incierta, ajena a la revolución industrial e imbuida de superstición y leyenda. La primera generación de la aldea muestra las dos raíces históricas de lo que la Stearnes denomina *miedo americano* (Stearnes, 2006: 64-72) marcado por la amenaza extranjera y a la catástrofe, y alimentado por la alteridad racial como fuente de terror y por un temor puritano al castigo divino. Esta alteridad vendría representada por los habitantes de las ciudades, mientras que el temor al castigo estaría relacionado con las criaturas del bosque, a las que se realizan sacrificios.

De modo consciente, la primera generación de la aldea mantiene una actitud esquizofrénica que anula la auténtica realidad y la sustituye por un mundo nuevo y artificial, donde la paz y la armonía (el ámbito de las libertades) conviven en difícil equilibrio con el pánico y la ignorancia. Pero la precariedad de esta cultura del miedo se pone de relieve cuando la segunda generación de la aldea alcanza un grado determinado de madurez y se plantea la ruptura del aislamiento. Otra deficiencia de este sistema, pretendidamente seguro, se revela cuando uno de sus miembros ejerza la violencia contra la comunidad.

Tras los atentados del 11S, las medidas legales extraordinarias adoptadas en Estados Unidos mediante la Ley Patriótica de 2001 proponían un recorte de las libertades y derechos civiles como contrapartida para la obtención de mayor seguridad. La Asociación Nacional de Derechos Civiles reaccionó ante su aprobación con la denuncia de las posibles lesiones derivadas contra los ciudadanos: “La legislación incluye cláusulas que pueden permitir el maltrato de inmigrantes, la supresión de la crítica y de la investigación, y la vigilancia de ciudadanos absolutamente inocentes” (ACLU, 2001). En *El bosque*, Shyamalan se remite a este escenario institucional para analizar las consecuencias sociales de la auto-segregación y discutir una estrategia de seguridad basada en el fomento del miedo como contrapartida a una paz y armonía artificiales.

Realidad social alternativa. La comunidad frágil

Los efectos de la incomunicación suscitada por el trauma se producen en el filme según una doble dinámica dramática de tabúes: por un lado, un efecto *ad extra* que sume a la comunidad en una autarquía radical respecto al mundo exterior (la ciudad como tabú). En segundo lugar, un efecto *ad intra* que afecta a la segunda generación de

la aldea, objeto de protección, y que la sitúa dentro de una realidad vicaria y falsa (la realidad histórica como tabú).

A propósito de este último efecto, conviene notar que la primera generación de la aldea demuestra una actitud esquizofrénica similar a la de Crowe, Dunn y Hess. Sin embargo, a diferencia de los títulos previos, la ruptura de la realidad alternativa no llega a producirse en *El bosque* pues la brecha del sistema, producida tras la revelación de Walker a su hija, se cierra enseguida cuando el consejo decide mantener el gran secreto tras el regreso de la joven a la aldea. Collier considera que tanto la revelación a Ivy como la posible ruptura del mito suscitan “un balance de los costes y beneficios de mentir a los ciudadanos en beneficio de su propia protección, de fomentar un miedo ficticio hacia un Otro por el interés de mantener el orden y la identidad de la comunidad” (Collier, 2008: 282).



En 2006, Shyamalan retornó al concepto de realidad social alternativa con *La joven del agua*, un cuento de hadas protagonizado por Cleveland Heep, el mantenedor de una comunidad de vecinos de Filadelfia que da cobijo a una ninfa, Story, procedente del mundo acuático. Según el guión, el personaje mágico es enviado para entregar a un escritor llamado Vick Ram, miembro de la comunidad, un mensaje vital para la futura felicidad humana. Para ayudar a Story, Heep contará con la colaboración de un vecindario que, de pronto, se ve inmerso en una leyenda auténtica. En el guión, la comunidad del bloque aparece representada como un modelo a escala de la sociedad norteamericana, integrada por personajes de diferentes razas y culturas (hispanos, orientales, afroamericanos, occidentales y asiáticos), todos ellos implicados en la misión de Heep de proteger a la ninfa.

Shyamalan subraya la importancia de la colectividad en una trama de rescate, extendiendo de este modo el protagonismo heroico desde el ámbito individual (Crowe, Cole, Dunn, Ivy, Heep) hasta el ámbito social. La colectividad aparece esta vez integrada para obtener un beneficio común en un contexto donde la leyenda no es falsedad ni fruto del miedo, como sucede con la falsa integración mostrada en *El bosque*. En este último filme, los ciudadanos viven en la paz de la ignorancia y unidos por un sentimiento de amenaza, mientras que el vecindario de Heep supera la desintegración a través de la cooperación con la misión de Story. El reto de la integración resulta mayor en una comunidad variada en etnias, lenguas y culturas, mientras que la comunidad de la aldea, homogénea en estos aspectos, termina afianzando sus barreras.

En *La joven del agua*, el director aborda el problema de la incomunicación desde una posición esperanzada a través de una Babel en forma de comunidad vecinal. Durante el rodaje, Shyamalan reveló a los actores y a su propio equipo de filmación las diferencias entre *El bosque* y la película que estaban realizando: “Tenía dos historias que deseaba contar. Una trataba sobre la violencia. La otra sobre la hermosura. Debía contar primero la de violencia. *El bosque* es una película que relataba una huida para esconderse, y después de aquello resultaba duro escribir *La joven del agua*. Para hacerlo, debía sentirme vulnerable de nuevo. Y fue duro liberarse del cinismo y de todo cuanto hacemos para protegernos a nosotros mismos” (Bamberger, 2006: 158).

Si bien el vecindario no se presenta como personaje colectivo marcado por un trauma explícito, el director construye el conflicto interior de Heep sobre la muerte violenta de su esposa y de sus hijos en un momento previo al arranque de la historia. Heep es un personaje herido, como los miembros del consejo de ancianos en *El bosque*, pero conserva una actitud abierta y servicial hacia los demás que contrasta con el retraimiento de quienes rigen la aldea. Y por ello se encuentra capacitado para recibir el extraordinario mensaje de Story sobre la concordia social, mientras que los ancianos de *El bosque* terminan por intensificar aún más su incomunicación. Dentro del ámbito de los conflictos internos, la actitud comunicativa de Heep hacia la ninfa conllevará también una catarsis en el clímax de *La joven del agua*, momento en que se produce la auto-revelación del personaje: Heep posee el don de sanar la tristeza y salvar vidas dentro de un cuento de hadas y en la propia realidad, potencial que descubre (como Crowe o Dunn) cuando culmina su aventura de enigma y rescate.

La actitud abierta del protagonista para el contacto social, por un lado, la superación de un trauma personal. Al mismo tiempo, Heep actúa como intermediario en la transmisión de un mensaje decisivo para toda la sociedad, en un momento en que, como se reitera en la película, los medios de comunicación hacen constantes alusiones a los desastres de la guerra de Irak, referente de un trauma social contemporáneo.

Catástrofe y vínculo comunicativo

Con *El incidente*, título aparecido en 2008, Shyamalan combina el enigma con el subgénero de catástrofe colectiva, en la línea similar de otros directores tras la estela del 11S como Matt Reeves en *Cloverfield* (2008), Frank Darabont en *La niebla* (2007), Alfonso Cuarón en *Hijos de los hombres* (2006) o Steven Spielberg en *La guerra de los Mundos* (2005). El director trata de nuevo la cuestión de la amenaza social, pero esta vez la trama adquiere proporciones de enormidad mediante una estampida de pánico a nivel nacional.

El arranque de la acción se produce sintomáticamente en el Central Park de Nueva York, ciudad donde comienzan a ocurrir extraños suicidios masivos. Cuando la plaga se extiende a otras ciudades del Este de Estados Unidos, los ciudadanos no dudan que se trata de un sofisticado ataque terrorista y huyen hacia zonas rurales con destino incierto. Elliot, un profesor de Secundaria con un matrimonio al borde de la ruptura, escapa también con su esposa Alma y con Jess, la hija pequeña de un amigo. Durante la huida, el protagonista descubre que la humanidad está sufriendo un insólito atentado del reino vegetal a través de una toxina que induce fatalmente a la autolesión: un mecanismo de defensa contra los hombres, la única especie de la Tierra que amenaza la extinción de otros seres vivos.

Shyamalan sigue el patrón *amenaza-catástrofe-supervivencia* bajo la sombra de la agresión terrorista, pues la toxina liberada por las plantas recuerda la psicosis del ataque con ántrax tras el 11-S. Sin embargo, el planteamiento se invierte cuando se comprueba que los propios hombres son “una amenaza para este planeta”, como explica un científico al término del filme, y que el fenómeno sólo ha sido un aviso o el preludio de algo peor. Más allá de las explicaciones científicas o ecológicas del argumento, el director emplea el patrón de la catástrofe para explorar las reacciones humanas y sociales ante la agresión, así como los efectos traumáticos provocados en los personajes de *El incidente*, Elliot y Alma en especial.

Ante los suicidios masivos, la realidad se vuelve incomprensible y caótica para el ciudadano medio, que emprende un éxodo hacia ninguna parte mientras la zona afectada se ve sometida a la incomunicación con la paralización de los medios de transporte y las redes de transmisión. Como revela un empleado del tren donde viajan los protagonistas, “han perdido el contacto con todo el mundo”. Sobre este planteamiento, Shyamalan muestra los conflictos derivados del aislamiento comunicativo en los niveles personal y social.

Dentro del primero, el guión se apoya en breves subtramas protagonizadas por personajes de familias divididas que intentan reunirse con los suyos en las zonas de peligro, pese al riesgo mortal. En el ámbito de las relaciones sociales, la incertidumbre provoca algunas tendencias solidarias hacia la segunda mitad del filme se hace mayor énfasis en los efectos de aislamiento ante la tragedia.

Así sucede en la escena en que dos adolescentes del grupo fugitivo protagonista son asesinados por unos lugareños atrincherados, como respuesta a su petición de refugio en una propiedad rural. Significativamente, se trata de la única agresión violenta explícita en toda la película. Pero la reflexión social más sintomática se produce hacia el desenlace del guión, cuando Elliot, Alma y la pequeña Jess hallan cobijo en la granja de la señora Jones, una anciana ajena a la catástrofe que lleva años completamente alejada del mundo. Shyamalan parece introducir en *El incidente* a uno de los habitantes de la aldea de *El bosque*, tal y como hubiese afrontado la llegada a su hogar de los supervivientes de una catástrofe producida en la sociedad urbana exterior. La mujer, enloquecida y aquejada de una extraña misantropía supersticiosa, también termina víctima de la plaga suicida y el trío protagonista permanece atrincherado en las dependencias de la granja.

Tras la muerte de la señora Jones, el guión se dirige hacia su desenlace. Elliot ha quedado aislado en la casa principal mientras Alma y Jess se hallan en un cobertizo, aunque pueden comunicarse gracias a un curioso efecto sonoro establecido entre las dos dependencias. En el exterior, el viento amenaza con extender la toxina.

Shyamalan acomete el clímax de *El incidente* mediante tres elementos básicos, incomunicación, miedo y amenaza, que coinciden en la subtrama afectiva entre dos esposos con problemas desde hace años. Como en títulos previos, *El incidente* aborda la restitución del hogar como premisa para afrontar los problemas de ámbitos humanos y sociales. En *El protegido*, Shyamalan emplea una subtrama afectiva de pareja al borde de la ruptura. En los casos de *El sexto sentido*, *Señales* y *La joven del agua*, la muerte se interpone entre los protagonistas y sus esposas, estableciendo una ruptura aún más

radical. En estos ejemplos previos, la resolución de los traumas familiares coincide con la resolución de los enigmas que les envuelven, y este patrón también se advierte en *El incidente*.

En el desenlace, Elliot y Alma se encuentran en una situación objetiva de incomunicación, mientras la muerte acecha en el exterior cualquier intento de reunión de la pareja. La situación se resuelve cuando Elliot y Alma salen finalmente al exterior para reunirse en todos los sentidos, decisión que supone el triunfo de la confianza sobre el riesgo y la incertidumbre. Como Ivy y Story en sus peligrosos viajes, el esfuerzo final de la pareja encierra una dimensión heroica que entraña la superación de la incomunicación y de los traumas personales del pasado. Si en un nivel superior la catástrofe ha supuesto una ruptura traumática de vínculos sociales y personales, paradójicamente la pareja protagonista obtiene durante su fuga una oportunidad para recuperar su frágil vínculo. Ebert subraya este contraste en medio del caos: “Elliot y Alma encuentran una ocasión para discutir su amor, revelarse algunos secretos y especular sobre el terrible fenómeno que ha sumido al mundo (...). Shyamalan concede a sus personajes espacio y tiempo necesarios para mirar dentro de sí mismos. Aquellos que encuentran en su camino aparecen y se comportan de modo verosímil. Incluso las noticias de la radio y la televisión resultan apropiadas, y facilitan la desorientación y la aprensión según los clichés relativos al terrorismo” (Ebert, 2008).

En definitiva, en esta segunda etapa fílmica el director plantea los problemas derivados de la incomunicación dentro de un contexto social, al tiempo que establece un paralelismo entre trauma personal y trauma colectivo.

Nivel metalingüístico. El relato como hecho comunicativo

A través de nuestra exposición se ha tratado sobre un discurso narrativo, el cine de Shyamalan, donde los conflictos dramáticos (internos y de relación) ponen de relieve traumas y problemas de comunicación. A lo largo de una evolución de diez años, este discurso ha permitido la elaboración de reflexiones en dos campos simultáneos, las relaciones personales y las relaciones sociales, expresados en los binomios:

Trauma personal – Trauma colectivo
Yo débil – Comunidad frágil
Realidad alternativa – Aislamiento social

Las reflexiones psicológicas y sociales sobre la incomunicación han sido tratadas abundantemente desde el drama. Así sucede en ejemplos dispares como *La escafandra y la mariposa* (Julian Schnabel 2007) o *Smoke* (Wayne Wang 1995), que abordan la superación del aislamiento en el ámbito personal, o en *Crash* (Paul Haggis 2006) y *Código desconocido* (Michael Haneke 2002), que exploran los conflictos sociales derivados del desencuentro entre integrantes de comunidades plurales. Pero a excepción de *El bosque*, que rompe la ilusión fantástica para situarse en la categoría del misterio, Shyamalan se ha mantenido siempre dentro de los géneros de fantasía y ciencia-ficción. Explorar las razones de esta tendencia nos llevaría a descubrir un tercer ámbito en la consideración de las relaciones entre comunicación y conflicto: el nivel metalingüístico, donde los relatos remiten por sí mismos al propio hecho comunicativo. Como conclusión, señalaremos de modo sintético las implicaciones del género

fantástico y las tramas de enigma dentro de las propuestas de reflexión ofrecidas por Shyamalan.

Según Cawelti, la fantasía se incluye dentro de los géneros de fórmula (*formulaic genres*): aquellos que “reflejan la construcción de un mundo ideal sin el desorden, la ambigüedad, la incertidumbre o las limitaciones del mundo de nuestra experiencia” (Cawelti, 1976: 13). Mediante la exploración del misterio, Shyamalan aborda precisamente los conflictos del protagonista investigador para enfrentarlo con su propio desorden e incertidumbre, en un mundo que resulta tan ambiguo o limitado como su misma identidad. En este sentido, las historias interiores de Crowe, Dunn, Hess, Ivy, Heep y la pareja Elliot-Alma concluyen con un reordenamiento de su propio mundo mientras intentan resolver diversos misterios de índole o sugestión maravillosa: un caso médico, la invulnerabilidad, una invasión alienígena, una misión a través de un peligroso bosque, una visita insólita o un síndrome suicida. Y así, mientras los personajes reconstruyen el puzzle de un enigma percibido en el mundo exterior, asisten a la reordenación de su mundo interior.



En esta reconstrucción del puzzle dramático pueden distinguirse tres niveles de actividad, que coinciden con el triple proceso misterioso advertido por Houtman en *El sexto sentido* (Houtman, 2004), igualmente aplicable al resto de los títulos de Shyamalan:

1. El enigma propiamente dicho (*historia de Cole y sus fantasmas*)
2. La investigación del enigma (*exploración médica de Crowe*)
3. El misterio de la superación de un trauma (*historias interiores de Cole y Crowe*)

Al mismo tiempo, todo enigma narrado también representa un enigma para el espectador, que viene a transformarse en una suerte de investigador extradiegético durante el desarrollo del drama. Como los personajes del guión, el espectador sufre una distorsión expositiva de la realidad a cargo del narrador, que emplea los recursos dramáticos más adecuados para hacer efectiva la estrategia emocional del enigma, al tiempo que manipula la lógica de la narración según su plan. A la hora de plantear estas estrategias, el guionista narrador cuenta con dos recursos narrativos que juegan con la

ocultación, adelanto, sesgo o alteración de la información: los recursos de paralepsis y paralipsis. Tal como expone Genette en “Discursos del relato” (Genette, 1989: 249), el primero consiste en el acceso del espectador a información ajena al personaje focal; en la segunda alteración, se produce la omisión de un pensamiento o acción del héroe que resultan claves para el relato.

Al construir sus tramas, Shyamalan rompe continua y deliberadamente el orden del proceso comunicativo con el receptor de la historia. Un ejemplo representativo de su estrategia –clave en una buena trama de enigma–, consiste en el uso de las anagnórisis en los desenlaces de *El sexto sentido*, *El protegido* o *El bosque*. Gracias a esta manipulación de la información y a la distorsión comunicativa entre narrador y espectador, la fragmentación de la realidad que rodea a los protagonistas de Shyamalan se traslada también a la vivencia del espectador en la recepción del relato: para el espectador, el universo del relato también debe resultar ambiguo, desordenado e incierto.

La dimensión metalingüística en el cine de Shyamalan permite extender el concepto de enigma a la recepción del relato, pero también a la condición del propio narrador como explorador del misterio humano ante su audiencia. Para Shyamalan, la reconstrucción mimética de la realidad ofrece al espectador una vivencia creativa que puede revertir en su propia experiencia, de modo que a su vez llegue a participar del restablecimiento de la comunicación y la superación del trauma mostrados en la narración. “Para mí –argumenta el director– los asuntos sobrenaturales son metáforas de la historia humana. [Todas ellas] sirven como instrumentos para examinar a las personas y averiguar de qué están hechas, para instarles a decir lo que necesitan decir a sus seres queridos (...). Los filmes sobrenaturales suelen incluir un elemento revelador al comienzo, un guiño que advierte ‘nada de esto es real’. Yo intento eliminar ese guiño” (“Going around in Circles”, 2002: 43).

En cuanto narrador de historias, Shyamalan entiende su oficio como *mitopoeia*, creación de mitos que, a imitación de las antiguas leyendas, ponen de manifiesto los misterios de la existencia, y cuyos conflictos y traumas, según el director, se reducen a problemas de comunicación e interpretación de la realidad. En su cine, las claves para superarlos vienen sugeridas a menudo por niños, pues ellos no han perdido la capacidad de asombro y cuentan con una mirada que les permite ver la auténtica realidad (incluidos sus elementos ocultos) a diferencia de los adultos, que tienden a construir realidades alternativas. En este sentido, resultan vitales en *El protegido* y *Señales* las intervenciones de Joseph y los hermanos Morgan y Bo en la auto-revelación de sus padres; en *La joven del agua*, por otro lado, Joey actúa como un oráculo en la misión de Heep.

Para Bramwell, la referencia de Price a los cómics en *El protegido* como un modo reflejar el misterio humano demuestra las convicciones de Shyamalan sobre la validez antropológica y social del relato fantástico como medio de comunicación. “Este vínculo con la cultura popular –explica Bramwell– no es mero capricho, ni siquiera un intento de escandalizar a los intelectuales. Por otro lado, Shyamalan ha estudiado en la Universidad de Nueva York y seguramente sabe algo sobre aquello que más fustiga a los *intelectuales*. Shyamalan ha reconocido que expresamos nuestras nostalgias y querencias más profundas a través del impulso mitopoético” (Bramwell, 2002). Y es este mismo impulso el que le llevó a escribir *La joven del agua* como su historia más

personal, en la que una ninfa llamada precisamente *Story* supera las barreras entre leyenda y realidad para entregar a un escritor un mensaje vital, un mensaje para una humanidad en guerra que, como se dice en la introducción del filme, “ha olvidado cómo escuchar”.

Referencias bibliográficas

“Going around in Circles”, *Film Review*, septiembre de 2002, n. 622. Londres: Visual Imagination, p. 40-45.

ACLU (2001): “ACLU Responds to Senate Passage of Anti-Terrorism Bill, Ashcroft Speech. Promises to Monitor Implementation of Sweeping New Powers”, web oficial de la American Civil Liberties Union.

[<http://www.aclu.org/natsec/gen/12464prs20011025.html>], 13/11/2008.

Argent, Daniel (2000). “Breaking Down Unbreakable: An Interview with M. Night Shyamalan”, *Creative Screenwriting*, vol. 7, n. 6, septiembre-octubre. Los Ángeles: C.S. Publications, p. 38-44.

Argent, Daniel (1999). “The Sixth Sense. Screenplay by M. Night Shyamalan. Dated 9/12/97 (sale draft)”, *Creative Screenwriting*, n. 34, septiembre-octubre. Los Ángeles: C.S. Publications, p. 38-40.

Bamberger, Michael (2006). *The Man Who Heard Voices. Or How M. Night Shyamalan Risked His Career On A Fairy Tale*. Nueva York: Gotham Books.

Bateson, Gregory (1998). *Pasos hacia una ecología de la mente. Una aproximación revolucionaria a la autocomprensión del hombre*. Buenos Aires: Editorial Lumen.

Bramwell, Austin W (2002). “Children of Night”, *National Review*, 16 de septiembre. [www.nationalreview.com/filmreview/childrenofnight/20020916.html], 13/12/2007.

Cawelti, John (1976). *Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago: University of Chicago Press.

Collier, Patrick C. (2008). “Our Silly Lies: Ideological Fictions in M. Night Shyamalan’s *The Village*”, *Journal of Narrative Theory*, verano, vol. 38, n. 2. Ypsilanti, Michigan: Eastern Michigan University, p. 269-294.

Ebert, Roger (2008). “The Happening”, *Chicago Sun Times*, 12 de junio. [rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20080612/REVIEWS/545929629/1023], 15/11/2008.

Entrevista con Shyamalan (1999). *The Sixth Sense: Pressbook*. Burbank: Buena Vista.

Genette, Gérard (1989). “Discursos del relato”, *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 75-327.

Hora, Thomas (1959). "Tao, Zen and Existential Psychotherapy", *Psychologia*, vol. 2. Kyoto: Kyoto University, p. 236-242.

Houtman, Coral (2004). "Questions of Unreliable Narration in The Sixth Sense", *Score: An Online Journal of Film and TV Studies*. Institute of Film and TV Studies, University of Nottingham, noviembre.

[<http://www.scope.nottingham.ac.uk/article.php?issue=nov2004&id=255§ion=article>], 12/03/2009.

Lee, Lance (2001). *A Poetics for Screenwriters*. Austin: The University of Texas Press.

Lee, Patrick (2002). "M. Night Shyamalan Had A Sense That All *Signs* Pointed to Mel Gibson", *Science Fiction Weekly*, 5 de agosto.

[<http://www.scifi.com/sfw/issue276/interview2.html>], 12/12/2007.

Leyland, Matthew (2004). "The Village", *Sight&Sound*, vol. 14, n. 10, octubre. Londres: British Film Institute, p. 69-70.

Newman, Kim (2002). "Signs", *Sight&Sound*, vol. 12, n. 10, octubre. Londres: British Film Institute, p. 50-52.

Nikolajeva, Maria (1988). *The Magic Code. The Use of Magical Patterns in Fantasy for Children*. Estocolmo: Almqvist & Wiksell International.

Stearnes, Peter N. (2006). *American Fear. The Causes and Consequences of High Anxiety*. Nueva York: Routledge.

Travers, Peter (2004). "The Village", *Rolling Stone*, 28 de julio.

[http://www.rollingstone.com/reviews/movie/6388162/review/6388180/the_village], 10/03/2004.

Antonio SÁNCHEZ-ESCALONILLA GARCÍA-RICO es Profesor Titular de Guión Audiovisual en la Universidad Rey Juan Carlos, de Madrid. Autor de sendos libros sobre Steven Spielberg -tema de su tesis doctoral y del que es especialista-, ha publicado también los manuales *Estrategias de guión cinematográfico* (2001, 6ª ed.), *Guión de aventura y forja del héroe* (2002) y *Fantasia de aventuras. Claves creativas en novela y cine* (2009). Ha sido también coordinador del *Diccionario de creación cinematográfica* (2003) e intervenido en el campo de la literatura infantil con las novelas *Ana y la Sibila* y *El Príncipe de Tarsis*.

e-mail: antonio.sanchezescalonilla@urjc.es