

Elementos de lo fantástico clásico en *El proyecto de la bruja de Blair*

Carlos Gerardo Zermeño Vargas*

Recepción: 22 de enero de 2015

Aceptación: 6 de mayo de 2015

*Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de
Monterrey, Campus Toluca, México.

Correo electrónico: cgz@gmx.com

Se agradecen los comentarios de los árbitros de la
revista.

Resumen. Se explora el modo en el que la cinta *El proyecto de la bruja de Blair* (1999) apela a una codificación de su universo narrativo muy cercana a los planteamientos de lo fantástico propuestos por Todorov, desde donde se observa la verosimilitud que sostiene la tensión dramática. Parte de que toda ficción, cualquiera que sea su relación con la realidad extratextual, existe en tanto que representación de algo que está más allá del texto. Mientras que una ficción mimética se pretende isomorfa con la realidad extratextual, una fantástica necesita organizar sus elementos semánticos y sintácticos en torno a una verosimilitud mínima, un efecto de realidad que construye el universo narrativo que luego será trasgredido.

Palabras clave: fantástico, cine, literatura, realidad, codificación.

Elements from the Classic Fantastic in The Blair Witch Project

Abstract. Every fiction, whatever its relation with the extratextual reality, exists as a representation of something beyond the text itself. Meanwhile a “mimetic” fiction is purportedly isomorphic with the extratextual reality that is, they’re “equal” in shape and function, a fantastic one needs to organize its semantic and syntactic elements around a minimal verisimilitude, a “reality effect” which constitutes the foundation of the narrative universe to be transgressed. In this work we explore the way in which the film *The Blair Witch Project* (1999) appeals to a certain codification of its narrative universe akin to Todorov’s seminal theory of the fantastic, so that we understand the film’s verisimilitude and dramatic tension.

Key words: fantastic, cinema, literature, reality, codification.

Introducción

La *Introducción a la literatura fantástica* (1970) del teórico búlgaro Tzvetan Todorov es uno de los textos teóricos que inauguró el estudio serio y sistemático de lo fantástico en la literatura. Trabajos anteriores como los de Luis Vax y Roger Caillois habían esbozado con pertinencia sus límites y posibilidades, pero fue Todorov quien, apoyado por la lingüística

estructural, intentó dar una definición no exhaustiva, pero sí amplia y universal. Incluso con las adaptaciones, correcciones y críticas que la propuesta de Todorov ha tenido a lo largo de los años, sus ideas siguen siendo útiles para comprender un tipo de texto específico, que podríamos llamar *fantástico clásico*. Este se coloca en el umbral entre lo posible y lo imposible; entre dos explicaciones contradictorias sobre lo que ha ocu-

rrido en un texto y que compiten por la atención del lector.

Una limitación se ha señalado reiteradamente a propósito del texto seminal de Todorov: las obras que elige para su corpus se circunscriben al siglo XIX europeo, y restringe de este modo la aplicabilidad de su teoría más allá de esa franja temporal y geográfica. Así, sería tentador creer que en el siglo XX muchos autores han “desbordado” lo fantástico, al proponer textos que, en

aparición, ya no pueden ser descritos en los términos propuestos por Todorov –él mismo admite la dificultad de comprender la literatura de Kafka utilizando las herramientas que diseñó para describir las narraciones de Nerval, Merimée, Nodier, Gautier y Cazotte–. Y es que ante la multiplicación de mecanismos narrativos y la aparición de nuevos postulados teóricos, algunos de ellos planteados precisamente para responder a las variaciones de lo fantástico, la propuesta de Todorov y los textos que cita parecen “superados”. Pensamos, muy al contrario, que pueden convivir todos los postulados teóricos –siempre y cuando no se contradigan– y todas las formas históricas y contemporáneas de lo fantástico. Así, por ejemplo, no deja de sorprender la precisión técnica de algunos de esos relatos de los siglos XVIII y XIX, que siguen citándose como ejemplos sobresalientes incluso ante el umbral de lo *fantástico posmoderno*.

Uno de los giros más importantes que ha dado el estudio de lo fantástico es el reconocimiento de que existe más allá de la literatura. Esto supone, “traducir” en ocasiones algunos conceptos o ideas pensados originalmente con la literatura como referente principal para hacerlos funcionar con ficciones surgidas en otros soportes narrativos. Es nuestra intención buscar la coincidencia entre la propuesta de Todorov –como dijimos, formulada en torno a la literatura del siglo XIX– con una película estrenada en 1999: *El proyecto de la bruja de Blair*. Sus directores, Eduardo Sánchez y Daniel Myrick, oponiéndose a una costumbre que se ha vuelto cada vez más molesta, se valieron más del ingenio que de los efectos especiales para intentar provocar miedo en las audiencias. Tras su éxito en pequeños festivales independientes, probaron suerte en los circuitos comerciales

con una estrategia de mercadotecnia insólita. Aprovechando la novedad de internet, dejaron correr el rumor de que tres estudiantes de cine se habían perdido en un bosque muy cerca de Burkittsville, Maryland, mientras filmaban un documental sobre una leyenda local.

Desde el principio, *El proyecto de la bruja de Blair* se promovió como auténtico “metraje encontrado” que simplemente pasó por un proceso de edición para ser exhibido en cines. Si bien los falsos documentales han existido al menos desde 1957, cuando la BBC difundió una jocosa cápsula sobre unos árboles de espagueti, este recurso se mantuvo durante mucho tiempo como una estética más bien modesta. Es decir, nunca un fin en sí mismo, no un género y, por lo tanto, circunscrito a cada película que lo utilizaba. Ningún filme depositó en la estética del falso documental toda su fuerza y todo su sentido, ni buscó que el engaño trascendiera más allá de la propia película: una ingeniosa campaña publicitaria en internet promovió la autenticidad de la película, semanas antes de su estreno. Para un espectador contemporáneo, empero, *El proyecto de la bruja de Blair* ya no es aquél experimento mercadológico; desprovista de sus circunstancias originales, proponemos que los mecanismos que pone en escena son más importantes que su inscripción en la historia del cine o la herencia que dejó. En cualquier caso, obligada a ofrecer un efecto de realidad, a mover todas sus herramientas para esconder la mano de los directores auténticos, la película acaba siendo un ejemplo claro de lo fantástico clásico muy cercano a la formulación de Todorov. Exploraremos, por ello, los recursos filmicos que apuntan hacia la construcción de una verosimilitud sólida que contrapone la supuesta

infallibilidad de la cámara con la posibilidad de que haya ocurrido algo que escapa al orden normal del mundo.

Ecós

De acuerdo a Todorov, “un libro que inaugura magistralmente la época de lo fantástico” (1994: 25) es *Manuscrito encontrado en Zaragoza* (1810), de Jan Potocki. En él, un tal Alfonso van Worden va experimentando sucesos cada vez más extraños, hasta que una noche dos mujeres lo seducen, y al despertar se descubre bajo la sombra de dos ahorcados. La vacilación de Alfonso sobre la naturaleza de las mujeres y luego de los propios ahorcados que se le aparecen también, y la falta de consenso entre sus compañeros sobre lo que ven y escuchan, merman la capacidad del protagonista para creer en las leyes naturales, pero sin inclinarlo del todo hacia una explicación sobrenatural.

Para Todorov, el *Manuscrito* es un ejemplo formidable de lo fantástico pues en él aparece con toda claridad la vacilación del personaje protagónico. Es precisamente su incapacidad de decidirse por una “verdad” concreta lo que vuelve fantástica la novela, pues “si supiera por cuál de los dos sentidos hay que decidirse, la situación sería muy distinta” (Todorov, 1994: 28). En estos términos podría pensarse que es la vacilación el rasgo definitorio de lo fantástico clásico; como veremos, se trata de un conveniente efecto secundario. De hecho, el propio Todorov sugiere que tal vacilación no necesariamente está representada dentro del texto: no siempre existe un personaje debatiéndose entre dos explicaciones. Recae sobre el lector,¹ entonces, la obligación de interpretar como posibles

1. No el lector físico, sino una “función” de lector implícito según explica Todorov (1994: 28).

dos explicaciones contradictorias. Esta coincidencia conflictiva de lo posible y lo imposible en un mismo texto parece ser la esencia de lo fantástico clásico, y acaso la definición más sencilla que podemos evocar.

La referencia a *Manuscrito encontrado en Zaragoza* sería de poco interés para nuestra exposición, y valdría, como ejemplo, cualquiera de los textos citados por Todorov, si no fuese por la “advertencia” con la que abre la novela, que busca enmarcar los acontecimientos fantásticos en un contexto histórico:

Como oficial del ejército francés, tomé parte en el sitio de Zaragoza.² Algunos días después de la toma de la ciudad, habiendo avanzado hacia un lugar algo apartado, descubrí una casita bastante bien construida, que creí en un principio que no había sido visitada aún por ningún francés.

2. Se refiere a la invasión de los ejércitos de Napoleón Bonaparte a la ciudad española entre 1808 y 1809.
3. Suele argumentarse, en contra de la “novedad” de *El proyecto de la bruja de Blair*, que películas anteriores exploraron la relación entre la estética del falso documental y el terror. Entre ellas encontramos *Cannibal Holocaust* (Ruggero Deodato, 1980), *UFO Abduction* (Dean Aliot, 1989) y *The Last Broadcast* (Stefan Avalos y Lance Weiler, 1998). Para nosotros, la diferencia fundamental entre *El proyecto de la bruja de Blair* y las cintas precursoras es precisamente su “vínculo” con el *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, y con cierta tradición “clásica” de lo fantástico literario del siglo XIX. En otras palabras, esta película recurre a una construcción fantástica más o menos consciente que en el resto de las cintas no aparece; esto se ve en el tejido cuidadoso de una verosimilitud, mientras que productos filmicos anteriores se limitaron a ofrecer algunas pautas visuales que luego convertirían en un manierismo: cámara en mano, grabación de baja calidad, valores de producción muy limitados.

Sentí la curiosidad de entrar. Llamé a la puerta, pero vi que no estaba cerrada; la empujé y entré. Llamé, busqué, pero no encontré a nadie. Me pareció que se habían llevado todo cuanto tenía algún valor; pues no quedaban sobre las mesas y dentro de los muebles más que objetos de escasa importancia. Sólo vi en el suelo, en un rincón, varios cuadernos escritos; les eché una ojeada. Se trataba de un manuscrito español; aunque mi conocimiento de esta lengua era muy pobre, sabía lo bastante para darme cuenta de que aquel libro podía ser entretenido: se hablaba en él de bandoleros, de aparecidos, de cabalistas, y nada mejor para distraerme de las fatigas de la campaña que la lectura de una novela estrambótica. Convencido de que el libro no volvería nunca a las manos de su legítimo dueño, no dudé en apropiármelo.

Días después nos vimos obligados a dejar Zaragoza. Habiéndome visto desgraciadamente separado del grueso del ejército, caí prisionero de los enemigos junto con mi destacamento; creí que había llegado mi última hora. Tras llegar al lugar adonde nos llevaban, los españoles comenzaron a despojarnos de todos nuestros efectos personales. Yo pedí únicamente poder conservar una sola cosa que a ellos no podía serles de ninguna utilidad: el manuscrito que había encontrado. De entrada no dejaron de poner algunas pegas, pero finalmente pidieron el parecer del capitán, quien, tras echar una ojeada al libro, vino a donde yo estaba y me dio las gracias por haber conservado intacta una obra a la que él atribuía gran importancia, pues contenía la historia de un antepasado suyo. Yo le conté de qué modo había llegado a mis manos, él me llevó consigo y durante la bastante larga temporada que pasé en su casa, donde fui muy bien tratado, le rogué que me tradujera esta obra al francés y la escribí a su dictado (Potocki, 2009: 19-20).

En un texto “realista” –isomorfo con la realidad extratextual– una introducción como esta no llamaría en modo alguno la atención. Sin embargo, la insistencia se vuelve de inmediato sospechosa por tratarse de un texto fantástico y, de hecho, podemos reconocer que se trata de un mecanismo que busca provocar un “efecto de realidad”. Como sugiere Rosalba Campra (2008: 65), “todo texto ficcional solicita la credulidad o, mejor dicho, la complicidad del lector: solicita el reconocimiento de la ‘verdad’ de su ficción”. Si bien la verosimilitud es un problema compartido por toda ficción, “el hecho fantástico es, por definición, inverosímil” y debe echar mano de mecanismos que susciten la confianza del lector. Así, pues, le resulta necesario insistir en la realidad de lo descrito, provocando el efecto citado.

Volviendo a la cinta que nos ocupa, descubrimos que el primero de sus recursos emula la advertencia que precedía la novela de Potocki. Apenas comienza la película, en letras blancas sobre fondo negro se lee: “en octubre de 1994, tres estudiantes de cine desaparecieron en los bosques cercanos a Burkittsville, Maryland mientras filmaban un documental. Un año después, su material fue encontrado”.³ Al igual que en *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, tenemos referencias temporales y geográficas que se apoyan en una coincidencia entre la realidad y lo descrito. Potocki echó mano de sus viajes a Zaragoza para dotar a su novela de un aire de autenticidad. De modo similar, la película de Myrick y Sánchez fue filmada en el lugar de la supuesta desaparición. Cualquiera puede verificar que el lugar existe y que es tal cual lo muestra el filme. Esto no significa que los lectores del *Manuscrito* o los espectadores de *Blair* crean que es factualmente cierto

lo que leen o ven. Muy al contrario, el “efecto de realidad” que ambas generan les permite hacer coincidir, como ya explicábamos, lo posible con lo imposible.

Rosalba Campra nos recuerda que Barthes llama “superfluas” a ciertas secuencias de carácter estético o ideológico que “llenar” el universo ficcional. En un texto mimético, no es necesario dudar de lo descrito, pues existe una referencialidad más o menos directa. Con lo fantástico, empero, sucede que estas llamadas al mundo extratextual funcionan como mecanismos de convalidación: para decir una falsedad fantástica, primero hay que decir una verdad realista. Así, en *Blair* y en el *Manuscrito* se utilizan referencias geográficas y temporales, acaso las más comunes, pero en dosis adecuadas: un dato demasiado vago no alcanza a validar la ficción, y uno en exceso “termina por volverse sospechoso, despertando en el lector la duda sobre ese esfuerzo por probar, demasiado parecido a una coartada” (Campra, 2008: 76). El efecto de realidad aparece de forma efectiva y convincente cuando logra homologar invención y referencialidad bajo el manto de la ficción: dentro del texto son tan verosímiles las criaturas imposibles como los lugares y las fechas. Si creemos que es posible encontrar un manuscrito en Zaragoza mientras la visitamos, o un documental que se perdió en los bosques de Maryland durante el otoño de 1994, ya le hemos abierto la puerta a lo fantástico.

Ausencias

La cinta abre con Heather Donahue, una de las protagonistas, explicando parte del plan para realizar el documental sobre la leyenda de la bruja de Blair y luego hace la introducción de los otros dos personajes, Mike

Williams y Josh Leonard.⁴ La escena mezcla hábilmente exposición y cotidianidad. La cámara hace un *zoom out* para mostrar a Heather extendiendo los brazos mientras explica: “esta es mi casa que dejaré durante el fin de semana para investigar la leyenda de la bruja de Blair”. Luego, vemos un libro sin portada reconocible “que contiene el artículo sobre lo que sucedió en Coffin Rock”.⁵ Si bien la leyenda es por completo ficcional, se apoya en una convalidación bibliográfica que pese a remitir a un objeto también falso –no existe en el universo extratextual un libro que informe sobre tal hecho inventado–, funciona porque vemos el libro en un contexto en el que nada parece abiertamente sospechoso.

La mano de la edición se hace visible más adelante cuando cambiamos de color a blanco y negro, y es que vemos con toda transparencia los medios de registro de la realidad. Sabemos que son dos cámaras las que median nuestro contacto con la posible bruja. Una cámara digital graba a color, mientras que una cámara de 16 mm utiliza cinta a blanco y negro. Pese a que es obvio que alguien ha editado la película supuestamente encontrada, no nos queda más remedio que admitirlo como parte del necesario proceso narrativo; sea real o no, alguien tuvo que hacer una selección para que pudiera ser mostrada a una audiencia, de modo similar a la redacción que el oficial del ejército francés hizo del manuscrito, tal como se nos explica en la novela de Potocki.

De cualquier modo, durante estas escenas iniciales la película echa a andar sus mecanismos formales de verosimilitud. No se trata ya de referencias que intentan vincular la ficción con la realidad extratextual, sino de apelación a formas audiovisuales que “parecen” reales.⁶ No hay secretos

ni trucos: tres personajes manipulan dos cámaras: vemos lo que ellos ven, escuchamos lo que ellos escuchan. ¿Cómo podría el filme mentirnos? ¿Cómo podría ocurrir algo que es imposible en la realidad? La pobreza de sus recursos técnicos es la mayor garantía que tenemos. Según la definición de Ana María Morales, lo fantástico existe cuando un elemento *ilegal* irrumpe en la realidad mimética. Lo llama *ilegal* para insistir en que lo real representado es un sistema coherente cuyas reglas de funcionamiento han sido violadas; en otras palabras, lo fantástico muestra que “por momentos han convivido dos *códigos* excluyentes de realidad” (las cursivas son nuestras) (Morales, 2008: 16). En *Blair*, la temblorosa cámara en mano nos recuerda todo el tiempo que “así se ve” el mundo a través de un dispositivo de grabación no profesional operado por un aficionado y, al igual que la existencia del bosque, es constatable por cualquiera. El truco consiste en la ausencia aparente de trucos: los actores manipulan la cámara; es decir, “actúan” fuera de cuadro.⁷ En contraste, los efectos especiales “ultrearrealistas” y el video de alta

4. Los personajes llevan en la cinta los nombres de los actores que los interpretan.

5. Heather aparecerá después, ya en el bosque, leyendo del libro: “fueron al bosque preparados para encontrar la muerte [...]”. El artículo describe con detalle un asesinato que conmocionó a la comunidad de Burkittsville y cuya relación con la bruja de Blair no es del todo aparente. Luego, Heather cierra el libro y habla a la cámara: “Eso ocurrió aquí, en Coffin Rock”.

6. En la literatura un equivalente es el del texto que reproduce ciertas formas de habla o describe a detalle algún paisaje.

7. En las primeras secuencias la cámara de 16 mm filma fuera de foco, pues Josh no sabía cómo operarla de manera correcta.

definición son demasiado artificiales; emulan la realidad, pero no la codificación de la realidad.⁸

Establecida la correspondencia entre las leyes del filme y las leyes del universo extratextual es necesario que el elemento ilegal se cuele a través de algún resquicio. En *El proyecto de la bruja de Blair* la irrupción de lo fantástico es paulatina, pero no deja de darnos pistas sobre la naturaleza de lo que está ocurriendo. Lo siguiente que vemos son varias entrevistas a los habitantes de Bruckittsville, en las que se da más información sobre la leyenda por medio de otro recurso de convalidación: el testimonio. Al igual que con el libro, se da información falsa a través de un medio supuestamente confiable. Es aquí cuando se distinguen las dos leyendas: la de Coffin Rock, un asesinato “real”, y la de la bruja de Blair, un fenómeno sobrenatural, “irreal”. A lo largo del filme las veremos ora separadas, ora mezcladas; la confusión de ambas narraciones funcionará como umbral de lo fantástico.

A partir del minuto trece de la cinta, no veremos más que a Heather, Mike y Josh en medio de árboles, a veces emocionados, a veces discutiendo. Al filmar un documental, los personajes aprovechan para hablar todo el tiempo. En sus diálogos habita la duda. En uno de los primeros momentos inquietantes, una piedra cae cerca de ellos y Heather pregunta que si alguno de sus compañeros ha sido quien la tiró; ante lo que Mike responde: “No, no fui yo”. De inmediato se asienta un silencio incómodo. Sabemos, desde este instante,

que el sonido será fundamental para comprender la cinta. Cuando estamos frente a una película, decimos que la vemos: *El proyecto de la bruja de Blair* confronta nuestras expectativas y nos coloca constantemente en condiciones de poca luz y a ratos de ninguna. No ver problematiza nuestro acercamiento al filme, a lo que sucede en él. Para comprenderlo, remitámonos al concepto de *modalización*. Se trata de un recurso que consiste en el uso de locuciones que informan sobre la relación entre el sujeto de la enunciación y el enunciado sin modificar el contenido. Todorov lo ejemplifica con la frase “afuera llueve”, que puede ser modificada a “tal vez llueve afuera” y así indicar, además de un hecho, la incertidumbre de quien habla (Todorov, 1994: 33). La traducción al lenguaje audiovisual de este recurso se lleva a cabo en *El proyecto de la bruja de Blair* gracias al uso del fuera de campo, el sonido imperfecto y los movimientos constantes. Así, creemos, como los personajes, que algo está pasando, pero no lo sabemos con certeza porque no podemos verlo ni tenemos pistas auditivas contundentes. Las cámaras están manejadas con torpeza, los sonidos jamás son del todo claros y, aunque lo fueran, por sí mismos no prueban nada. “Tal vez” está sucediendo algo, pero no lo sabemos con certeza.

Los personajes, por su parte, coinciden con el mundo exterior a la cinta: están indefensos, son asustadizos y frágiles. Creíbles. Sus peleas, su incapacidad para seguir el mapa, su torpeza al cruzar los ríos son pistas que cumplen un doble objetivo: por un lado, apuntan hacia su existencia mimética, pues son tan falibles como lo somos nosotros mismos; por otra parte, nos permiten una identificación mayor, acentuada por el uso absoluto

de la cámara personal. Para Todorov “lo fantástico implica una integración del lector con el mundo de los personajes; se define por la percepción ambigua que el propio lector tiene de los acontecimientos relatados” (1994: 28). En la literatura, la modalización ocurre fundamentalmente en los relatos narrados en primera persona; así, el texto mismo hereda la falibilidad de la percepción de sus personajes. Una cámara consciente que además admite ver mal –fuera de foco, en completa oscuridad, apuntando hacia la nada–, y el señalamiento constante de cosas que quedan fuera del encuadre, tienen el efecto de hacer que la cámara “mienta” o que su visión sea falible. El recurso se asemeja a una narración en primera persona que implica al espectador y lo coloca en la vacilación que sugería Todorov como clave de lo fantástico.

De este modo, dos explicaciones contradictorias, una mimética y una sobrenatural, compiten por nuestra atención, pero los personajes insisten en que son perseguidos por los habitantes del pueblo o que hay animales cerca; es decir, que hay una explicación racional para los hechos inquietantes. Y es que la cinta, pese a lo inverosímil de algunos acontecimientos, insiste en su codificación, obliga a sus personajes a creer que están en un universo mimético. La concatenación de elementos téticos, frente a la debilidad de las posibles explicaciones no-realistas, acaba por cerrarle todos los espacios a lo sobrenatural. Es por ello que los personajes no se atreven a enunciar abiertamente nada que atente contra el funcionamiento de esa realidad que se ha construido a su alrededor.

El final de la película es ambiguo. No aclara nada, no explica nada. Termina mezclando la leyenda de la bruja con otra historia de la que nos

8. Ello no significa que no pueda existir el cine fantástico fuera del falso documental, pero sí que el tipo de cine fantástico aquí descrito requiere ciertos recursos de convalidación que los filmes “convencionales” no pueden aprovechar.

enteramos durante las entrevistas con las que abre la película. Sabemos tan poco, y hemos visto aún menos, que debemos llenar los vacíos nosotros mismos. Rosalba Campra (2008: 109), recordándonos que “todo enunciado es una trama formada tanto por lo que se dice como por lo que se calla”, insiste en que los relatos fantásticos se fundan en un “silencio incolmable”, una falta absoluta de explicación que nos coloca en el límite del mundo representado. Por lo tanto, “el silencio en la trama del discurso sugiere la presencia de vacíos en la trama de la realidad” (Campra, 2008: 112). La realidad es incompleta y lo fantástico se encarga de horadarla aún más. Jamás vemos a la bruja o al asesino ni conocemos con exactitud el destino de los personajes. Nos quedamos tan sólo con un puñado de conjeturas. El silencio es, sin duda, la herramienta más poderosa de la cinta. En los últimos minutos, Heather y Mike –Josh desaparece antes del amanecer y, de hecho, están buscándolo–, que cargan una cámara cada uno, entran a una casa en ruinas. Sólo escuchamos pasos y los gritos de Heather. Algo golpea a Mike y la cámara de video cae al suelo. Heather, con la cámara de 16 mm, baja al sótano y Josh está de espaldas, en un rincón. De nuevo, algo la golpea. La presencia de Josh, en circunstancias que la narración del filme asocia inequívocamente a la bruja, y las acciones de ese “algo” invisible –invisible tal cual, pues está fuera de cuadro– son una débil confirmación que, sin embargo, causa estragos en el tejido de la realidad. Como nos dice Ana María Morales, algunos textos, “preparándose para la confrontación, construyen sistemas tan sólidos que, casi fatalmente, se desbaratan ante los ataques de fenómenos a los que no se les ha abierto espacio” (Morales, 2008: 14).

Al utilizar la estética del metraje encontrado hasta sus últimas consecuencias, *El proyecto de la bruja de Blair* logra cumplir cabalmente las tres condiciones que pone Todorov a lo fantástico: la verbal, la de la dicotomía sintaxis/semántica y la del modo de lectura (1994: 30). La verbal remite al modo en que se construye la ambigüedad; en este caso, apela a la multiplicación de evidencias incompletas y vacíos en las explicaciones. La sintáctica construye el relato de un modo específico, ya que coloca sobre los personajes la obligación de construir las explicaciones ambiguas; en la cinta, esto se logra al armar personajes consistentes con la realidad extratextual y los enfrenta a situaciones cada vez más difíciles de ubicar dentro de esa realidad: caminan en una misma dirección y vuelven a lugares que ya cruzaron, aparecen objetos misteriosos por las mañanas, se escuchan voces a su alrededor, ven “cosas” que quedan fuera del encuadre, uno de los personajes ya no está cuando despiertan. La condición semántica se ocupa menos del contenido, en este caso la bruja de Blair, y más del tema específico de la percepción; la película opone con claridad el soporte material “realista”, la cámara, con lo que desfila frente a ella, hechos posiblemente sobrenaturales. La última condición, relacionada con el modo de lectura, admite tres formas generales: el modo poético, el alegórico y el fantástico. Los dos primeros no corresponden en absoluto con la película, pues esta insiste en que lo que vemos y escuchamos sí ha ocurrido dentro de su universo ficcional y para ello coloca frente a nosotros ciertos elementos que por su verosimilitud generan un “efecto de realidad” y nos permiten comprender lo imposible como una fractura en el tejido del mundo.⁹

Prospectiva

Ante la llegada del psicoanálisis, Todorov anuncia el fin de la literatura fantástica. Para él, lo fantástico es un mecanismo que permite expresar veladamente aquello que la mente no logra articular de forma clara. El psicoanálisis vendría a desplazar los tabúes –que no a destruirlos–, posibilitando que se diga directo lo que otrora requería el empleo de un juego fantástico. Según Todorov, el psicoanálisis vino a causar un cambio en la psique humana y con ello lo fantástico se volvió obsoleto (Todorov, 1994: 127). Esta explicación es fruto de las propias premisas que Todorov emplea, de modo que teorías más recientes han abandonado por completo esta idea y llega a formular inquietudes similares frente a otros fenómenos de la ciencia.

David Roas, acaso parafraseando a Todorov, se pregunta si existe lo fantástico después de la teoría cuántica o después de la posmodernidad (Roas, 2011: 21, 28). Por supuesto responde que sí a ambas preguntas, y lo hace sobre una base más o menos recurrente: lo fantástico es “una categoría profundamente subversiva” (Roas, 2011: 132) que no deja de cuestionar nuestras certezas sobre la percepción y el lenguaje. Años antes, Rosemary Jackson (2003: 175) había afirmado que lo fantástico era una literatura intrínsecamente subversiva, al colocar al lector en lo que llamó una “región paraxial” de la cultura (2003: 19). Todas estas sugerencias nos dan pistas para reconocer con más claridad que si Todorov erró al predecir el fin

9. Debemos aquí insistir en que son los elementos intradiegticos de la cinta los que provocan ese efecto de realidad, de modo que la campaña publicitaria original –pese a tener el mismo objetivo– es irrelevante para nuestra exposición.

de lo fantástico, es porque creyó que lo fantástico tenía sólo una función evasora de la censura social.

El proyecto de la bruja de Blair nos da un vistazo privilegiado al modo en que lo fantástico “clásico” se construye en un soporte no literario contemporáneo. Incluso bajo las formulaciones de Todorov, la película es “exitosa” en la construcción de un efecto de verosimilitud que recrea las condiciones de posibilidad para lo fantástico. En otras palabras, que lo fantástico, en todas sus variantes y posibilidades puede existir, tal como ha afirmado Roas, después del psicoanálisis, de la teoría cuántica y de la posmodernidad.

Para Jacobo Siruela lo fantástico es una categoría estética, signo de una cierta sensibilidad cultural (Siruela, 2013: 17-18). Esto es consistente con otra idea muy reiterada sobre lo fantástico: que su origen se remonta a los tiempos de la Ilustración europea, acaso como una reacción a esta. Esto significa que lo fantástico expresa, según el lugar y el tiempo en que es formulado, un conjunto de inquietudes condicionadas por la cultura. Dicho de otro modo, cada cultura, es decir, cada sistema simbólico expresaría lo fantástico de un modo distinto; cada tradición artística tendría sus propias formas de recurrir al discurso fantásti-

co –no entendido según la formulación de Todorov, sino desde una perspectiva mucho más amplia– para mostrar, como ha querido Jackson, lo “no visto de la cultura” (2003: 171). Que cintas como *El proyecto de la bruja de Blair* redunden en mecanismos que bien podrían considerarse “superados”, no hace sino confirmar el carácter histórico de la cultura y apuntar hacia la persistencia de aquellos ideales ilustrados a los que lo fantástico del siglo XVIII se opuso.

Palabras finales

Puesto que resulta muy difícil sostener indefinidamente dos versiones conflictivas sobre el mundo, los créditos finales de *El proyecto de la bruja de Blair* terminan por confirmar que se trata de una ficción. Y sin embargo, confrontados con el cierre ambiguo, nos sentimos obligados a preguntarnos: ¿se ha mantenido el efecto de verosimilitud?, ¿sentimos, por un momento, que el universo de los personajes, tan similar al nuestro, ha sido violentado por fuerzas incomprensibles? Ante una respuesta afirmativa, es conveniente reparar en que los recursos del filme son clásicos, que emulan, *mutatis mutandis*, convenciones narrativas del siglo XIX. Al comparar la cinta

con uno de los textos que componen el corpus a partir del que Todorov construyó su teoría sobre lo fantástico, hemos querido evidenciar que es posible adaptar ciertos mecanismos textuales necesarios para construir una modalidad narrativa específica. Lo fantástico, entendido de un modo amplio, se asienta en diversos soportes que pueden compartir estrategias discursivas. De especial interés para nosotros es la construcción del *efecto de realidad* que posibilita la existencia de lo fantástico. Como vimos, la cinta apela a convenciones formales –por ejemplo, el modo en que una película amateur se veía y escucharía– para, de este modo, establecer el universo narrativo sobre el que se asienta lo fantástico. En última instancia, la cinta puede servirnos para evidenciar que la realidad presentada por los medios audiovisuales tiene una codificación específica; aprovechándola a favor del arte, puede construirse una verosimilitud sólida sobre la que se introduce un elemento “ilegal” para producir un efecto fantástico. Pionera o no, *El proyecto de la bruja de Blair* nos obliga a no desdeñar ciertas convenciones narrativas clásicas y a recordar que lo fantástico es capaz de irrumpir en la “realidad”, cualquiera que sea la forma que ésta tome.



Bibliografía

Campra, R. ([2000] 2008). *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Sevilla: Editorial Renacimiento.
 Jackson, R. ([1981] 2003). *Fantasy. The Literature of Subversion*. Londres: Routledge.
 Morales, A. M. (2008). *Introducción a México fantástico. Antología del relato fantástico mexicano. El primer siglo* (pp. 7-42). México: Oro de la Noche.

Potocki, J. ([1810] 2009). *Manuscrito encontrado en Zaragoza*. Barcelona: Acantilado.
 Roas, D. (2011). *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma.
 Siruela, J. (2013). *Introducción a Antología universal del relato fantástico* (pp. 17-76). Girona: Atalanta.
 Todorov, T. ([1970] 1994). *Introducción a la*

literatura fantástica. México: Ediciones Coyoacán.

Filmografía

Myrick, D. y Sánchez, E. (1999). *El proyecto de la bruja de Blair (The Blair Witch Project)*, [Película]. Estados Unidos: Artisan Entertainment.