

## **Del oscurantismo a la Ilustración: esbozo de una educación para la democracia en *The Others* de Alejandro Amenábar<sup>1</sup>**

Vilma C. Navarro-Daniels <sup>2</sup>  
Maria Serenella Previto Grammatico <sup>3</sup>

### **Resumen**

En este ensayo, proponemos que, en *The Others*, Alejandro Amenábar crea una alegoría del paso desde el oscurantismo a los valores de la Ilustración tal como Emmanuel Kant definió este movimiento propio de la modernidad. Amenábar hace que Grace —personaje central del filme— descubra las lagunas de su memoria para llegar a enfrentarse con lo pavoroso: aquello que una vez fue plenamente familiar y consciente pero que, debido a su fuerte carga traumática, fue relegado al mundo de lo inconsciente y que, en el presente de la trama, regresa como algo siniestro y ajeno. Amenábar critica una educación basada en el miedo y en una fe ciega a la vez que explora lo que podría ser un esbozo de una educación para la democracia, proceso asociado a una búsqueda colaborativa de la verdad.

**Palabras clave:** Alejandro Amenábar, *The Others*, Ilustración, modernidad, educar para la democracia.

### **From Obscurantism to Enlightenment: Outline of an Education for Democracy in Alejandro Amenábar's *The Others***

### **Abstract**

In this essay we propose that in *The Others*, Alejandro Amenábar creates an allegory for the transition from obscurantism to the values of the Enlightenment as Emmanuel Kant defined this movement typical of modernity. Amenábar makes Grace —the film's main character— discover the gaps in her memory and thus to face the uncanny: something that once was fully familiar and conscious but, due to its strong traumatic burden, was expelled to the world of unconsciousness and, in the present of the plot, it returns as something sinister and alien. Amenábar criticizes an education based on fear and blind faith while exploring what could be an outline of an education for democracy, a process associated with the collaborative search for truth.

**Keywords:** Alejandro Amenábar, *The Others*, Enlightenment, modernity, education for democracy.

---

<sup>1</sup> El análisis que de esta película se ofrece en este ensayo se basa tanto en el trabajo de investigación realizado para los cursos de cine peninsular dictados por Vilma Navarro-Daniels en Washington State University desde 2004 como en la interpretación y el ensayo preliminar de Maria S. Previto.

<sup>2</sup> Ph.D. in Spanish, University of Connecticut. Professor of Spanish and Film Studies, Washington State University. [navarro@wsu.edu](mailto:navarro@wsu.edu)

<sup>3</sup> M.A. in Italian, University of Connecticut. Associate Professor of Spanish and Italian, career-track, Washington State University. [mprevito@wsu.edu](mailto:mprevito@wsu.edu)

**Recibido:** 21 de febrero de 2023

**Aceptado:** 10 de mayo de 2023

*“El sueño de la razón produce monstruos”*

Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828)

### **Introducción: propósito y alcance de este ensayo**

En el año 2001, Alejandro Amenábar (Santiago, Chile, 1972) nos entregó *The Others*, su tercer largometraje. A pesar de estar rodada en inglés y desarrollarse en un entorno alejado de España, la obra continúa algo ya establecido por el cineasta en sus previos filmes —*Tesis* (1996) y *Abre los ojos* (1997)— esto es, el recurso al *thriller* o género de suspenso. Desde el inicio de su carrera, Amenábar ha mostrado una predilección por el *thriller*, al que considera un “género ideal para transmitir preocupaciones que afectan a sentimientos universales tan opuestos como el temor y la fascinación por lo desconocido” (Frechilla, 2004: 83). Lo aseverado por el director se complementa con lo que Emilio Frechilla, citando a Antonio Sempere, ha señalado sobre *The Others*: se trata de “una película que conserva las convenciones más representativas del género de terror, un género del que se ha dicho que ‘es ideal para transmitir los problemas de la naturaleza humana’” (Frechilla, 2004: 87).

Quisiéramos proponer que, en *The Others*, Amenábar usa el suspenso para crear una alegoría del paso desde el oscurantismo —representado por la religiosidad acrítica encarnada por Grace, el personaje central— a los valores enarbolados por la Ilustración, primordiales para la construcción de una educación para la democracia. Nuestra hipótesis incluye dos aspectos: el primero enlaza los ideales de la Ilustración —enraizados en una perspectiva moderna del conocimiento— y los ideales democráticos, nacidos precisamente de los cimientos de un Iluminismo que impulsó el paso de un orden social recibido a uno que debe ser producido por los ciudadanos; el segundo se relaciona con el modelo educativo suscrito por Grace y el tipo de

instrucción que proporciona a sus hijos, examinados a la luz de los principios de la Ilustración y el orden sociopolítico que inspiró y fomentó<sup>4</sup>.

Lo señalado hace de *The Others* una película de gran valor para ser estudiada en cursos sobre los fundamentos filosóficos, políticos y sociales de la educación. Además de sus cualidades cinematográficas, el filme se presta para motivar debates sobre diversas maneras de concebir el quehacer educacional. De ser incorporada en algunas asignaturas de pedagogía, la cinta permitiría promover el perfeccionamiento del razonamiento simbólico y semiótico de los futuros enseñantes —a través del análisis de los elementos audiovisuales, simbólicos y semánticos del largometraje, claves para entender su significado profundo— así como también el desarrollo de su pensamiento crítico, base de un discurso oral y escrito persuasivo y coherente. Los resultados de nuestra experiencia al integrar *The Others* en las clases de cine impartidas en Washington State University desde el año 2004 indican que nuestros estudiantes se sienten altamente motivados ante la posibilidad de ver y reflexionar sobre un *thriller* tan atípico no solo por la ausencia de truculencia sino, sobre todo, por los asuntos que permite explorar de manera incisiva y compleja, entre los que se destaca la ardua relación entre razón y fe.

Este ensayo se inserta dentro de los Estudios de Cine y, como tal, ofrece una interpretación interdisciplinaria de *The Others* que incorpora un análisis tanto de sus elementos visuales como de sus contenidos para mostrar cómo ambos se combinan y producen significado dentro del filme. Los diversos conceptos elegidos como marco teórico secundan una aproximación a esta obra desde un punto de vista social y político para indagar en las ideas que Amenábar parece plasmar en ella, esto es, sus reflexiones

---

<sup>4</sup> La bibliografía sobre *The Others* aborda una variedad de asuntos con relación a la película. Quisiéramos destacar los siguientes: a) su inserción dentro del género gótico para, desde allí, explorar tanto en el rol de los adultos en la construcción de la niñez como en el tema de la agencia infantil (tal es el caso del trabajo de John Kerr); b) el uso que Amenábar hace de las fotografías *post mortem* dentro del filme como un elemento clave para el progreso de la trama (análisis desarrollado en sendos artículos escritos por Susan Bruce y Katherine Pettit); c) *The Others* como ejemplo de un subgénero llamado “desconocimiento espectral” cuyo objetivo es tranquilizar a los espectadores sobre la seguridad de su propia existencia (nos referimos al ensayo de Aviva Briefel) y d) *The Others* como representante del género de suspenso o *thriller* (línea en la que se halla la publicación de Emilio Frechilla).

sobre las consecuencias a las que pueden conducir las presunciones dogmáticas y el rechazo de la razón.

## 1. De la verdad revelada al uso de la razón

En 1784, Emmanuel Kant sostuvo:

La ilustración es la liberación del hombre<sup>5</sup> de su culpable incapacidad. La incapacidad significa la imposibilidad de servirse de su inteligencia sin la guía de otro. Esta incapacidad es culpable porque su causa no reside en la falta de inteligencia sino de decisión y valor para servirse por sí mismo de ella sin la tutela de otro. ¡Sapere aude! ¡Ten el valor de servirte de tu propia razón!: he aquí el lema de la Ilustración. (2009: 249)

El modo como el filósofo prusiano caracteriza la Ilustración la inserta definitivamente dentro del ideario de la modernidad. Y esto, como veremos más adelante, es fundamental para comprender la propuesta de Amenábar en su tercer trabajo no solo en lo tocante al valor que la modernidad le otorgó al conocimiento sino también a la fundamentación de un nuevo orden político y social: la democracia.

*The Others* está ambientada en Jersey, una de las Channel Islands (o Islas Anglonormandas), en 1945, una vez finalizada la Segunda Guerra Mundial. Al aislamiento geográfico natural, Amenábar añade una puesta en escena que, a través del decorado, crea una atmósfera que calza dentro del clásico escenario gótico. Según Andrew Smith, la ambientación gótica puede ser identificada por los siguientes elementos: “representations of the ruins, castles, monasteries, and forms of monstrosity, and images of insanity, transgression, and the supernatural, and excess” (2013: 4). En la obra cinematográfica objeto de nuestro estudio, esta caracterización se aprecia en la casa donde se desarrolla la acción dado que está constantemente rodeada de neblina; hay ruidos —como si la vivienda se quejara—; en el terreno hay

---

<sup>5</sup> El uso del sustantivo “hombre” es esperable en un texto producido en el siglo XVIII. No obstante, considerando el espíritu que anima el escrito kantiano, pensamos que el filósofo hace referencia al género humano. Por lo tanto, una lectura de nuestro tiempo podría, sin caer en anacronismos, decir que “la ilustración es la liberación del *ser humano* de su culpable incapacidad” y que toda persona está llamada a hacer “uso público de la razón”, noción en la que Kant basa toda posibilidad de liberación.

un cementerio; en su interior, la residencia parece un laberinto que nunca termina de ser recorrido. A lo mencionado, cabe agregar la presencia de fantasmas y escenas de posesión, entre otras notas distintivas que hacen que esta película pueda ser inscrita dentro del género gótico.

En este entorno, Amenábar posiciona a Grace, quien ha debido enfrentar sola el cuidado de la casa y de sus hijos durante los cinco años de ocupación nazi. Los niños — Anne y Nicholas— padecen de una extraña condición: una fotosensibilidad a niveles tan elevados que hace que la luminosidad del sol los dañe, llegando al punto de causarles una sofocación que los puede conducir a la muerte. Lo dicho lleva a Grace a mantener las ventanas de la casa cubiertas con pesadas cortinas y a elaborar una disciplina de abrir y cerrar las puertas con llave cuando transita por el inmueble a fin de evitar que los niños puedan accidentalmente exponerse a la luz solar.

Los menores no pueden salir de la vivienda, donde son educados por su madre. Grace basa sus lecciones en temas centrados exclusivamente en la religión, historias sobre los primeros mártires y doctrinas de la iglesia católica prevalentes en la época que hace de marco temporal del largometraje —como, por ejemplo, la creencia en la existencia del limbo y su lugar exacto en el centro de la tierra. Es claro que Grace no admite que se dude sobre estas materias. Ella misma acepta incondicionalmente los dogmas, recurriendo a ellos para explicarlo todo, como si el contenido de su credo fuera una verdad *per se* evidente. En vez de argüir racionalmente, fomenta el miedo. Separar a los niños —ponerlos en distintas habitaciones— e implementar un sistema de castigos son componentes de la educación impartida por ella. Así, a un ambiente físicamente clausurado, se une el sentido de claustrofobia introducido por la cerrazón de la protagonista ante el conocimiento. No es extraño, entonces, que las lecciones que proporciona a sus hijos tengan como escenario espacios herméticos y sombríos: metáfora visual del oscurantismo representado por la fe ciega encarnada por el personaje.

Decíamos que la noción de Ilustración que nos legó Kant se entronca con el ideario de la modernidad. En efecto, el “*sapere aude*” o “*atrévete a saber, a usar tu*

propia razón” es un llamado a liberarse de un orden social vinculado a una verdad revelada y justificado por ella. Lejos de promover esta liberación, Grace busca imponer una prisión. Sin embargo, en la modernidad, el ser humano se dio un sentido de la realidad definido desde sí mismo y no ya desde una entidad divina trascendente. Por lo tanto, el mundo material, así como la idea de lo trascendente mismo, comenzaron a ser definidos desde la realidad de una conciencia. Se produce la secularización de la vida humana, esto es, asumir en nuestras propias manos la tarea de otorgarles sentido a las cosas y, a partir de ese sentido, actuar sobre ellas.

## **2. De un orden recibido a uno por construir**

Lo que opera así en un plano epistemológico se extiende al plano social y político. El proceso de secularización implica que el orden político pasa a depender de la voluntad popular y no de una autoridad que hace descansar su legitimidad en una verdad absoluta. La sociedad ya no se mueve por una fe de tipo religioso, quedando esta relegada al plano individual (Lechner, “¿Responde la democracia?” 2014: 192). La secularización de lo político hace que se abandone la convicción de que existen principios y verdades inmutables o incuestionables. Por lo mismo —como Norbert Lechner explica—, la legitimidad está dada por la legalidad, en donde cualquier norma, así como puede ser aprobada en un momento, puede —en origen— ser modificada o anulada en otro, dependiendo del parecer de la mayoría. El orden social deja de estar regido por el dogma. El sistema democrático se funda en una institucionalidad que descansa en procedimientos. Ahora bien, como estos no tienen carácter absoluto, lo que hay son acuerdos que, por principio, están sujetos a cambio (Lechner, “¿Responde la democracia?” 2014: 193). En *The Others*, Grace le teme a lo que pueda tener carácter móvil. Se aferra a sus creencias dado que lo cambiante genera incertidumbre. De allí que se vuelva hostil hacia su propia hija cuando esta cuestiona su autoridad y la de las doctrinas en las que descansa. Lo que Amenábar nos muestra en el ámbito doméstico puede ser extrapolado a la esfera sociopolítica, donde el

carácter oscilante e inestable de los acuerdos y procedimientos desencadena un sentimiento de incertidumbre en el dominio público.

En términos políticos, allí donde no hay verdades absolutas que aglutinen a los ciudadanos, lo social, en todas sus esferas, tiende a la fragmentación. Como Norbert Lechner señala:

En cuanto la sociedad se abre a lo diferente, dejando de ser única, la gente se ve obligada a elegir, por su cuenta y riesgo, entre múltiples posibilidades de ser, de hacer, de pensar. La confrontación con “lo nuevo” fascina y atemoriza. El despertar tiene su encanto cuando remite a un futuro por conquistar. (...) Cuando la imagen de futuro se diluye, lo nuevo deviene una amenaza de lo existente. El mismo presente pierde su perfil y se disgrega, gris en gris. (“¿Responde la democracia?” 2014: 190)

Al explorar el tema de la incertidumbre, *The Others* indaga también en el asunto no menos importante de un orden social abierto a lo posible. En efecto, sostener que en la modernidad se produce una fragmentación no es sino decir que ya no existe un referente común de sentido que libere al ser humano de la imprevisibilidad del presente y del futuro. Con la segmentación de sentido, todo parece posible. Y esto aterroriza a Grace, quien recurre constantemente a ideas basadas en la fe para invalidar y descartar cualquier pensamiento que dé pie a visiones no unívocas del mundo que la rodea. Neutraliza cualquier amago de cuestionamiento por parte de sus hijos. No está dispuesta a que nada perturbe el modo como ella ordena y entiende la realidad. Encasilla todo dentro de sus esquemas mentales y preconceptos. De este modo, cuando Anne dice ver “intrusos” en la casa —lo que muy prontamente lleva a conjeturar sobre la presencia de fantasmas—, Grace reacciona violentamente buscando explicar estos hechos misteriosos asimilándolos a lo que para ella parece ser la única clave de inteligibilidad del mundo: las verdades reveladas dentro de su fe católica. Descarta tajantemente los testimonios de su hija acerca de la comparecencia de extraños —más todavía ante la presunción de que se trate de espíritus—, acusándola de mentir y aplicándole castigos tendientes a que la niña se retracte y enderece sus dichos para que coincidan con las verdades monolíticas que ella — Grace— ha establecido. A medida que la historia se desarrolla y la manifestación de

elementos enigmáticos es cada vez menos insoslayable, Grace se resiste a aceptar lo que sus propios sentidos le presentan como evidente aseverando que Dios jamás permitiría semejante aberración, a saber, la convivencia de vivos y muertos. Con semejante actitud dogmática, Grace no solo muestra su rechazo a la incertidumbre sino también a la posibilidad de respetar a sus hijos como personas intrínsecamente libres y capaces de tomar decisiones o, al menos, como copartícipes en el proceso de dilucidar cómo desean vivir en el restringido espacio que habitan. El miedo a lo desconocido hace de Grace una personificación cabal de quienes desdeñan las bases en las que descansa todo orden democrático, cuya raíz, según Norbert Lechner, se asienta en esa incertidumbre generada por la secularización (“¿Responde la democracia?” 2014: 192).

Yendo del ámbito privado en el que se desarrolla la trama de la película al ámbito público, cabe decir que la democracia se origina cuando la voluntad popular pasa a ser el principio constitutivo del orden, vale decir, cuando este deja de ser el producto de una verdad revelada. No obstante —como Norbert Lechner aclara—, la democracia, nacida de la incertidumbre, no tiene por misión perpetuarla. Muy por el contrario, “ha de hacerse cargo de las demandas de certidumbre que provoca precisamente una sociedad secularizada”. La democracia, entonces, se halla en una tensión, en tanto que surge de lo incierto para producir certezas (“¿Responde la democracia?” 2014: 192, 194). El *quid* de la cuestión estriba en cómo se generan esas certezas.

En *The Others*, Amenábar introduce esta tirantez entre incertidumbre y búsqueda de estabilidad. Grace pretende regir la vida de sus hijos —sus creencias, los conocimientos que adquieren, su comportamiento y hasta lo que rezan— sin dar cabida a un ápice de independencia. Sin embargo, la repentina aparición de “los otros” en el viejo caserón perturba el orden instaurado por ella. La normalidad y el equilibrio basados en su autoridad —cimentada, a su vez, en la Biblia— se tambalean, desvaneciendo el sentimiento de seguridad que rige su enclaustrado día a día. Lo dudoso e indeterminado se introduce poco a poco, problematizando las certidumbres construidas por Grace. No obstante, ella no está dispuesta a “desenlaces improbables”,



característica que Adam Przeworski considera como el fundamento de un sistema verdaderamente democrático.

En “Algunos problemas en el estudio de la transición hacia la democracia”, Przeworski sostiene que la incertidumbre es la *conditio sine qua non* de la democracia, en el sentido de que “el establecimiento de la democracia es un proceso de institucionalización de la incertidumbre, un proceso en el que todos los intereses son sometidos a la incertidumbre. (. . .) Es precisamente este acto de enajenación del control de los resultados de los conflictos el que constituye el paso decisivo hacia la democracia” (1988: 96-98). Grace, en cambio, se niega a dejar de tener el control de lo que se dice y se hace en su entorno. La llegada de tres nuevos sirvientes —así como los copiosos indicios de la presencia de “intrusos” en la casa (tales como ruidos en el techo o el que alguien toque el piano)— la empujan a aceptar lo que es ya irrefutable. Probablemente, la señal más indiscutible de la existencia de los “otros” la constituye la desaparición de las cortinas, elemento del que depende la vida de Anne y Nicholas debido a su extrema fotosensibilidad. Amenábar emplea magistralmente la cinematografía para crear una imagen visual del tránsito —a la vez, literal y alegórico— desde la oscuridad a la luz.

### **3. Lo pavoroso: cuando lo que debe permanecer oculto se manifiesta**

A través de un hábil manejo de las convenciones del suspenso, el director hace que el personaje principal vaya, poco a poco, descubriendo los vacíos de su memoria. Como Frechilla sostiene, “puede pensarse que Grace (. . .) oculta información, pero realmente ella va descubriendo las lagunas de su subconsciente al mismo tiempo que el espectador” (2004: 90). Paso a paso, la mujer llega, finalmente, a enfrentarse con algo que la aterroriza, una realidad que una vez fue plenamente familiar y consciente pero que, debido a su fuerte carga traumática, fue relegada al mundo de lo inconsciente y que, en el presente de la trama, regresa como algo siniestro y ajeno: como lo “otro” más radical. Lo dicho se ve complementado con el concepto de *the Uncanny*, acuñado

por Sigmund Freud en 1919 y que ha sido traducido como 'lo pavoroso' o 'lo siniestro'. Cuando Freud examina el significado de la palabra alemana *Unheimlich*, incluye varias acepciones del término y concluye que "lo siniestro sería aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás" (2014: 2), lo que lo lleva a preguntarse "cómo ello es posible y bajo qué condiciones las cosas familiares pueden tornarse siniestras, espantosas" (2014: 2). Citando a Schelling, Freud arguye que "*Unheimlich* sería todo lo que debía haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado" (2014: 3). Asimismo, subraya las visiones ya sea de un "doble" —o de un "otro"— o de la muerte.

Por lo tanto, lo que se nos aparece como siniestro, causándonos terror, no es algo exterior a nosotros o que nos sea desconocido. Por el contrario, se trata de algo familiar que hemos vuelto extraño, que hemos querido olvidar o ignorar, y que regresa, dejando en evidencia el fracaso de nuestros intentos por rechazarlo o expulsarlo de nuestra vida psíquica. Lo pavoroso se relaciona, entre otras cosas, con el miedo a la muerte (Freud, 2014: 8). Hay en lo pavoroso, señala Freud, una suerte de "retorno involuntario a un mismo lugar" (2014: 9), donde "el factor de la repetición involuntaria es el que nos hace parecer siniestro lo que en otras circunstancias sería inocente, imponiéndose así la idea de lo nefasto, de lo ineludible, donde en otro caso sólo habríamos hablado de 'casualidad'" (Freud, 2014: 9). Esta noción es altamente pertinente para entender la presencia de los "intrusos" que irrumpen en el acontecer diario de los personajes de *The Others*.

En efecto, la primera vez que el espectador ve a Grace es a través de un primer plano, cuando se despierta gritando aterrorizada de lo que, suponemos, es una pesadilla, conjetura que permanece sin ser resuelta hasta el final de la historia. A lo largo de la obra, la vemos en constante estado de angustia, debiendo vivir continuamente en un ambiente oscuro, cuidando que las cortinas y las puertas permanezcan siempre cerradas para así evitar que sus hijos sean expuestos a la luz. Notamos el tremendo esfuerzo que hace cuando intenta bordar valiéndose del tenue fulgor de una vela. En esos momentos, la puesta en escena por parte de Amenábar

busca crear significado a través de la intensidad, orientación y calidad de la luz, sabiendo que esto guiará el modo como la audiencia percibe la imagen y, más importante aún, al personaje. El director opta por el uso de una iluminación de clave baja, la que permite crear contrastes entre Grace —alumbrada por la vela— y su entorno —sumido en la oscuridad. Esta manera de diseñar la iluminación no solo refuerza la afiliación de la película al género de suspenso, sino que también intensifica la percepción de que estamos ante una protagonista que está rodeada por algo desconocido y pavoroso, algo que no es capaz de ver a pesar de sentir su cercanía.

Aunque es una mujer enérgica, los ataques de migraña constituyen la manera en que Grace somatiza los efectos de la presión en la que vive y a la que ha estado sometida: su aislamiento y el haberse hecho responsable de sus hijos y de la casa, sin la ayuda de nadie, durante todo el período de la invasión alemana. El espectador es guiado a esperar que la protagonista se quiebre psicológicamente en cualquier momento y que experimente una crisis emocional. Sin embargo, el freno autoimpuesto es lo que prima en su conducta, exacerbando en la audiencia la percepción de que estamos ante un volcán que, de tanto autocontenerse, podría erupcionar de un segundo a otro.

Amenábar lleva su personaje hasta el paroxismo al hacer que lo sobrenatural socave lo que Grace tiene por más cierto y real: aquello que les enseña a sus hijos cada día. En una de las escenas de máximo suspenso, el director emplea una combinación de técnicas para comunicar al público el padecimiento del personaje ante lo siniestro. Cuando Grace se encamina hacia un cuarto del que provienen ruidos extraños, Amenábar se vale del plano subjetivo para mostrarnos lo que ella ve. Como espectadores, nos aproximamos a la puerta de la habitación haciendo propia la percepción de que algo amenazante nos aguarda al cruzar ese umbral. Una vez dentro, la representación del espacio fuera de la pantalla hace vívidos los límites del terror psicológico que el personaje debe enfrentar. La cámara se centra en su semblante y expresiones de pavor. A pesar de que el espacio de la habitación existe en el nivel diegético de la película, es solo parcialmente visible dado que Amenábar opta por un

encuadre que entremezcla diferentes tipos de planos: planos de seguimiento —en los que, literalmente, vamos detrás de Grace— intercalados con contraplanos, planos medios cortos que —a través de un zum de acercamiento— llegan a ser primeros planos, para culminar con una toma tróvilin circular —en que la cámara gira alrededor de la mujer. En todo momento, el personaje ocupa gran parte del encuadre, y es su gestualidad la que redirige nuestra atención hacia una presencia que permanece invisible pero que adquiere consistencia a partir del intenso miedo que la misma Grace experimenta. El espectador recorre la alcoba junto con ella. Se trata de un aposento lleno de objetos cubiertos con sábanas blancas bajo las que podría ocultarse lo extraño: lo más esencialmente otro que podamos imaginar. El ademán de Grace de tornar la cabeza por encima del hombro es, quizás, el más revelador de que algo espantoso la acecha y está por abalanzarse sobre ella, sin sospechar que, siguiendo las ideas de Freud, no es algo que vaya a embestirla desde afuera.

Es altamente significativo que en el momento en que se revela la verdad —y en el que se nos informa que Grace mató a Anne y a Nicholas asfixiándolos con una almohada y que luego, no pudiendo tolerar lo que había hecho, tomó su propia vida disparándose con un rifle— la mujer deje caer el rosario, objeto que porta para sentirse protegida, práctica que ha infundido con ahínco en sus hijos: apretar fuertemente el rosario y rezar el Padrenuestro cada vez que se sientan en peligro. Con todo, enterarse de la verdad la desencaja. Literal y visualmente, echa por tierra lo que tenía por más cierto. Cuando la médium que los nuevos propietarios de la casa —la familia de un niño llamado Victor con quien Anne ha establecido contacto— han contratado para intentar comprender los insólitos sucesos que tienen lugar en el inmueble recibe la confesión de la pequeña sobre lo ocurrido, les pregunta a los niños por qué continúan allí si están muertos. Ese es el instante preciso en que se produce la anagnórisis de Grace, cuando lo que fue una vez familiar y conocido —el haber asesinado a sus hijos y el haberse suicidado— y que fue expulsado de su vida consciente a causa de su insoportable impacto emocional, regresa. Es como si apareciera ante ella otra Grace, su “doble”, que actúa ahora como el espejo en donde puede contemplar la irrefutable verdad de los

actos cometidos. Como Freud aclara, el motivo del “doble” o de un “otro” puede presentarse de varias maneras, entre las que destaca:

la aparición de personas que a causa de su figura igual deben ser consideradas idénticas; con el acrecentamiento de esta relación mediante la transmisión de los procesos anímicos de una persona a su “doble” (. . .) de modo que uno participa en lo que el otro sabe, piensa y experimenta; con la identificación de una persona con otra, de suerte que pierde el dominio sobre su propio yo y coloca el yo ajeno en lugar del propio, o sea: desdoblamiento del yo, partición del yo, sustitución del yo; finalmente con el constante retorno de lo semejante, con la repetición de los mismos rasgos faciales, caracteres, destinos, actos criminales, aun de los mismos nombres en varias generaciones sucesivas. (2014: 8)

El espectador se da cuenta de que todo el tiempo ha estado siguiendo una trama donde cada uno de los personajes es un fantasma. En términos freudianos, habría que decir que la Grace que vemos a lo largo de la película es su propio “doble” en el sentido de que, habiendo perdido el control sobre sí, cometió actos monstruosos que ella misma desterró de su conciencia.

Una vez que los hechos que estaban ocultos salen a la luz, teniendo a sus hijos abrazados, Grace les narra sus recuerdos de lo acontecido el día aciago. Ahora puede hacerlo, una vez que han vuelto a salir a flote luego de haberse hallado sumergidos en las tinieblas del olvido. En un monólogo marcado por el dramatismo, vemos a una Grace desarmada por la fuerza de las evidencias que, con un hilo de voz, les detalla a Anne y Nicholas la confusión experimentada ante lo sucedido:

At first, I couldn't understand what the pillow was doing in my hands or why you didn't move. But then I knew. It had happened. I had killed my children. I got the rifle. I put it to my forehead. Then I pulled the trigger. *Nothing. Then I heard your laughter in the bedroom.* Ahh. You were playing with the pillows as if nothing had happened. *And I thought the Lord in His great mercy was giving me another chance* telling me, “Don't give up. Be strong. Be a good mother. For them.” But now, now, what does all this mean? Where are we? (Amenábar, 2001: 1:34:32-1:36:39; énfasis agregado)

Las líneas transcritas —y, en particular, lo que ha sido destacado— dan cuenta del momento exacto en que el personaje se separa de sí misma, encaminándose hacia una división interior que se evidencia en ese estado siempre al borde de la crisis al que

hemos aludido con antelación. A medida que la intrusión de “los otros” —Victor, su familia y la médium— es más frecuente, Grace muestra mayores signos de disolución psicológica, pareciendo habitar una realidad cada vez más y más tormentosa. El haber arrojado fuera de su conciencia el recuerdo de las acciones perpetradas la condujo a un vaciamiento de sí misma. Una vez que se dispara un tiro en la frente, transita de la vida a la muerte. A pesar de lo dicho, porque ese pasaje le fue imperceptible, penetra en una suerte de espacio liminar, un umbral entre dos mundos, que ella interpreta como una segunda oportunidad que Dios le ha concedido. Es desde este monólogo que entendemos el espeluznante grito con el que el personaje nos es presentado en la escena inicial.

El proceso de anagnórisis de Grace implica no solo el tener que enfrentar aquello que se hallaba escondido sino también el deshacerse de lo ya aprendido y sabido, aquello que tiene bien establecido para su vida y que, sin embargo, se muestra ineficaz a la hora de proporcionar claves de inteligibilidad para todo lo ocurrido. Es sumamente significativo que el final de la película nos muestre a Grace llena de incertidumbres. A la pregunta de Anne sobre dónde está el limbo —dado que ellos están muertos— su madre solo atina a responder que no sabe siquiera si el limbo existe, lo que marca un cambio radical en relación con la actitud exhibida al comienzo del filme, cuando, con una certeza absoluta, habla de la vida después de esta vida y, en particular, sobre “the children’s limbo”, acerca del cual incluso proporciona su ubicación exacta: “At the center of the earth. Where it’s very, very hot. That’s where children go, who tell lies; but they don’t just go there for a few days. Oh, no. No, they’re damned. Forever.” (Amenábar, 2001: 0: 16:18-0:16:40).

Es también relevante que Grace admita sus propios errores, sus olvidos y su falta de conocimiento acerca de un sinnúmero de cosas. Cuando humildemente le declara a su hija “I’m not wiser than you are” (Amenábar, 2001: 1: 37:57), está reconociendo no solo sus limitaciones presentes, sino también la fragilidad de los fundamentos en los que basaba la educación que les deparaba a la niña y su hermano. Todas esas certezas han demostrado ser extremadamente vulnerables, lo que allana el camino para que

Grace estime a los niños como dignos compañeros del derrotero que conduce al conocimiento. En nuestra interpretación de la película desde el eje Ilustración-modernidad, habría que decir con Norbert Lechner que “el orden no es una realidad objetivamente dada; es una producción social y ésta no puede ser obra unilateral de un actor, sino que tiene que ser emprendida colectivamente” (“La democratización en el contexto” 2014: 184). Y es a esto a lo que se abre la nueva Grace, la que declara no estar segura de nada.

#### **4. Consideraciones finales: desafíos para la construcción del orden social**

Como se ha señalado, la democracia, aunque encuentra su origen en la incertidumbre, no tiene como propósito prolongarla. Por el contrario, debe responder a los anhelos de certidumbre de los ciudadanos puesto que dejar de circunscribirse a un orden recibido no significa dejar todo orden. La secularización propone al ser humano la tarea de producir un orden, pero este orden se presenta siempre abierto, en tanto que descansa sobre lo posible. Se descompone un orden —el recibido— para recomponer otro (Lechner, “¿Responde la democracia?” 2014: 194). Se trata, entonces, de “instituir el orden a partir de la sociedad misma” (Lechner, “¿Responde la democracia?” 2014: 196). Ahora bien, el orden a producir, precisamente porque es producido y no recibido, “exige ser descifrado y, por tanto, nos cuesta reconocernos en él” (Lechner, “¿Responde la democracia?” 2014: 195). Cuando todo lo relativo al orden político queda dentro del ámbito de la libertad humana, esto es, dentro del ámbito de lo posible, parece que la factibilidad de encontrar algo que permita crear una identidad colectiva se dificulta de modo eminente. Si cada individuo introduce su originalidad, su diversidad, su sentido de fragmento, entonces, tenemos la impresión de que es casi imposible reconstruir un horizonte común de sentido que cohesione a la sociedad.

En efecto, pareciera ser que, a mayor complejidad social, mayor es la dificultad para lograr crear esa identidad común. Según Ángel Flisfisch, cuando el orden social que deseamos construir es determinado unilateralmente como verdad objetiva y

realizable, el orden político intenta anular el factor innovador y sorpresivo inherente a la libertad humana, ya que, si la acción política se esfuerza por llevar a cabo un orden social a través de actos racionales, “admitir que el otro preserve en libertad implica conformarse con una medida más o menos importante de incongruencia entre la propia acción y sus resultados” (Flisfisch, 1987: 45). Esto es lo que apreciamos en Grace a lo largo de la película: restringe la libertad de sus hijos, les inculca hábitos, implanta una estructura que induce en ellos ciertos patrones de inteligibilidad del mundo que, una vez incorporados, tienden a minimizar la posibilidad de generar respuestas innovadoras y, de surgir estas, son sancionadas. Como Flisfisch argumenta, en un plano político, esta concepción del orden no considera que la libertad del otro es un límite a la acción, puesto que los proyectos, las ejecuciones y los resultados actúan sobre realidades humanas que, debido a su original singularidad, suponen un cierto grado de indeterminación. Hay algo en el actor político que introduce la incertidumbre y la nunca completa coincidencia entre las acciones y sus resultados (Flisfisch, 1987: 45-48). A través del desmoronamiento de las certezas de Grace, vemos que Amenábar sugiere que no hay verdad alguna que permita a nadie delinear, en términos absolutos, el porvenir, ya que, debido a la libertad del actor social y político, el futuro pertenece necesariamente al orden de los posibles. Son los actores, desde su diversidad, quienes deben ir construyendo ese futuro. De allí que, en palabras de Norbert Lechner, “la participación colectiva en las decisiones políticas es imprescindible y no puede ser reemplazada por alguna teoría” (1984: 14).

Aplicando lo expresado por Lechner a la obra que aquí discutimos, vemos cuán ilegítimo es que Grace descarte la participación de sus hijos en su propia formación educativa bajo el argumento de que ella basa ese proceso de enseñanza-aprendizaje en dogmas, doctrinas, verdades reveladas o un libro que goza de investidura sagrada. La única manera de construir un orden valorizando la libertad del otro es aquella que tiende hacia una síntesis social que, lejos de superar las diferencias existentes en el orden social, las asume para desarrollarlas. Esto conlleva el reconocimiento del elemento subjetivo tanto en la educación como en la construcción del orden social y



político, vale decir, el reconocimiento del otro en tanto que otro. Esto, ciertamente, implica que la creación de ese orden, a pesar de procurar consensos, tendrá una considerable cuota de disenso, lo cual le otorga el carácter de conflictivo. Con todo, solo dándole cabida al conflicto, a la polémica y al derecho a disentir se valorizará la libertad del otro y, en definitiva, el sujeto que ese otro es: “Si el orden establecido no puede ser transformado, si es un escenario inmutable, puede haber actores, pero no sujetos” (Lechner, 1984: 24).

A pesar de que en *The Others* Grace y Anne son presentadas inicialmente como personajes antagónicos —debido a la posición crítica de la niña hacia las enseñanzas proporcionadas por su madre— van paulatinamente convergiendo, proceso asociado a una búsqueda colaborativa de la verdad. De este modo, Amenábar parece insinuar que tanto para alcanzar el conocimiento como para convivir en un orden democrático es necesario el reconocimiento recíproco, teniendo siempre presente que la participación de los otros introducirá su derecho a disentir: “Hay que enfrentar al Otro, no para aniquilarlo sino para asumir la diferencia y así, reconociendo al Otro, poder reconocerse a sí mismo. A través del conflicto reconozco la libertad del Otro como condición de la propia libertad. Sin esa reciprocidad la subjetivación queda mutilada, *asfixiada*” (Lechner, 1984: 25; énfasis agregado).

Resulta interesante la metáfora usada por Norbert Lechner al comparar la falta de valoración de los otros y de su diferencia con la asfixia: así es como Grace mató a sus hijos, sofocándolos. Irónicamente, la película llega a su final cuando los niños celebran la ausencia de las cortinas, lo que les permite gozar del sol que, lejos de ahogarlos, les posibilita observar con claridad los perfiles de las cosas, distinguir lo que hay en su casa, verse unos a otros en plena claridad y, así, reconocerse en sus identidades. El miedo a la luz carecía de fundamento. Por el contrario, pasar de la oscuridad a este nuevo estado constituye un verdadero rito de crecimiento para Anne y Nicholas. Amenábar nos presenta alegóricamente la liberación a través de la búsqueda del saber. El “*sapere aude*” kantiano resuena en la escena que cierra el largometraje, cuestionando la intolerancia de la ceguera dogmática y la intransigencia de los que se

niegan al viaje hacia la mayoría de edad basada en el ejercicio de la razón y el orden social en y por él fundado.

## Referencias

- Amenábar, Alejandro Dir. *The Others*. Las Producciones del Escorpión, SL, Sogecine, 2001.
- Briefel, Aviva. "What Some Ghosts Don't Know: Spectral Incognizance and the Horror Film." *Narrative*, vol. 17, no. 1, 2009, pp. 95-110.
- Bruce, Susan. "Sympathy for the Dead: (G)hosts, Hostilities and Mediums in Alejandro Amenábar's *The Others* and Postmortem Photography." *Discourse*, vol. 27, no. 2-3, 2005, pp. 21-40.
- Flisfisch, Ángel. *La política como compromiso democrático*. Santiago, Chile, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO), 1987.
- Frechilla, Emilio. "Entre la realidad y la ficción: la narrativa cinematográfica de Alejandro Amenábar". *Interface: Bradford studies in language, culture and society*. Bradford, West Yorkshire, University of Bradford, 2004, pp. 83-94.
- Freud, Sigmund. "Lo siniestro". *Librodot*. Universidad Complutense de Madrid, 23 febrero 2014, <https://www.ucm.es/data/.../119-2014-02-23-Freud.LoSiniestro.pdf>. Acceso 24 de septiembre 2022.
- Kant, Emmanuel. "¿Qué es la Ilustración?". *Foro de Educación. Pensamiento, cultura y Sociedad*, vol. 7, no. 11, 2009, pp. 249-254.
- Kerr, John. "Children Redefining Adult Reality in Maternal Gothic Films". *Representing Agency in Popular Culture. Children and Youth on Page, Screen, and In Between*. Eds. Ingrid E. Castro y Jessica Clark. Lanham, Maryland, Lexington Books, 2019, pp. 231-254.
- Lechner, Norbert. *La conflictiva y nunca acabada construcción del orden deseado*. Santiago, Chile, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO), 1984.
- . "La democratización en el contexto de una cultura postmoderna". *Obras III. Democracia y utopía: la tensión permanente*. Eds. Ilán Semo, Francisco Valdés Ugalde y Paulina Gutiérrez, Ciudad de México, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO) y Fondo de Cultura Económica, 2014, pp. 180-189.
- . "¿Responde la democracia a la búsqueda de certidumbre?" *Obras III. Democracia y utopía: la tensión permanente*. Eds. Ilán Semo, Francisco Valdés Ugalde y Paulina Gutiérrez, Ciudad de México, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO) y Fondo de Cultura Económica, 2014, pp. 190-210.
- Pettit, Katherine. "Metamorphic Death: Post Mortem & Spirit Photography in Narrative

- Cinema." *Cinephile: The University of British Columbia's Film Journal*, vol. 2, 2006, pp. 35-39.
- Przeworski, Adam. "Ama la incertidumbre y serás democrático". *Transiciones desde un gobierno autoritario: 3, Perspectivas comparadas*. Eds. Guillermo O'Donnell, Philippe Schmitter y Laurence Whitehead, Buenos Aires, Barcelona, Guanajuato, Paidós, 1988, pp. 79-104.
- Smith, Andrew. *Gothic Literature*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2013.