



“Creer o no creer: esa es la cuestión”

El lugar de la confesión en el cine de terror de temática religiosa

“To believe or not to believe: that is the question”

The place of creed in religious-themed horror cinema

Miguel Carrera Garrido¹

Resumo. No presente artigo planeia-se uma aproximação ao cinema de terror desde a noção de crença ou confissão religiosa: em que sentido influi esta na criação duma peça que joga com os elementos que transcendem os limites do possível, como o além, a posse infernal ou a ressurreição? Desde que instância se deve descodificar o significado dos ditos ingredientes? Desde a perspectiva de um crente ou de a um cético? E como determina esta eleição da eficácia do produto quanto a pertence ao género de horror sobrenatural? Para respondermos a estas perguntas e para fazermos um comentário, escolhem-se dois títulos emblemáticos, nos quais o Diabo desempenha um papel principal: *Rosemary's Baby* (Roman Polanski, 1968) e *The Exorcist* (William Friedkin, 1973). A análise de trato que nestes filmes (e em alguns outros de temática semelhante) recebe o assunto religioso e o lugar que este ocupa respeito aos códigos do terror fantástico constitui o núcleo deste estudo.

Palavra-chave. Cinema de horror, Crenças religiosas, Propaganda Cristã, *Rosemary's Baby*, *The Exorcist*.

Abstract. In the present article, we approach the horror film from the notion of religious belief or creed: in what sense does it influence the creation of a piece that includes elements that transcend the limits of the possible, such as the hereafter, infernal possession or resurrection? From what instance should the meaning of these ingredients be decoded? From the believer's or the skeptic's? And how does this choice determine the effectiveness of the product as belonging to the supernatural horror genre? In order to answer these questions, two emblematic titles, in which the Devil plays a major role, are posed for commentary: *Rosemary's Baby* (Roman Polanski, 1968) and *The Exorcist* (William Friedkin, 1973). The study of the treatment that in these films (and in some others dealing with the same subject) the religious matter receives, and the place this holds in relation to the codes of fantastic horror constitutes the nucleus of the analysis.

Keywords. Horror cinema, Religious creed, Christian propaganda, *Rosemary's Baby*, *The Exorcist*.

*Make no mistake about it: a horror movie is
a product of Satanism.*

Becomingchristians.com

1. Introducción

El presente artículo surge de una conversación que, hace cosa de un año, mantuve con mis estudiantes en el contexto de un curso sobre ficción fantástica. Hablando sobre la presencia del Diablo en cine y literatura, y dando por hecho la condición sobrenatural de aquel –equiparable en su naturaleza y funcionamiento a otras figuras

¹ Profesor adjunto de la Universidad Marie Curie-Skłodowska de Lublin (Polonia). Miembro del Grupo de Estudios sobre lo Fantástico (GEF) y parte del consejo de redacción de *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico* (Universitat Autònoma de Barcelona).

imaginarias como el vampiro, el zombi o el hombre lobo²—, una alumna me hizo una estimulante puntualización: solo para alguien descreído, no practicante, un relato en el que intervenga el Demonio puede ser considerado fantástico en el sentido que confiere a este término el grueso de los teóricos; para la comunidad de creyentes, la posibilidad del Maligno irrumpiendo en la vida cotidiana no se sugiere tan descabellada; bien al contrario, cabe dentro de lo posible.

Mi primera reacción, ante estas palabras, fue esgrimir la conocida frase de Madame Du Deffand: “No creo en los fantasmas, pero me dan miedo” (*apud* Llopis, 2013, p. 27). Con esta suerte de eslogan pretendía glosar la especial fenomenología de la ficción fantástica; y es que, como dice Horner (2010, p. 128): “Even people who are strict materialists and do not believe in anything beyond the natural, observable material world can easily be frightened by a movie with an effectively presented supernatural element”. La reflexión ayudó a aclarar las cosas y, gracias a ella, pude terminar la lección sin otros imprevistos. Al volver a casa, no obstante, caí en la cuenta de la ligereza de mi diagnóstico, así como de la problemática subyacente a un asunto que hasta entonces no me había planteado en serio; asunto, ahora lo entendía, que tocaba de cerca la intrincada definición de lo que entendemos por *fantástico* y *terrorífico*, y que requería de una meditación más profunda.

¿Desde qué instancia se debe interpretar una obra cuyo contenido, pese a oponerse a las leyes de la lógica, es creído por muchos? Tenido, seguramente, por improbable, pero no del todo inconcebible; integrado, de hecho, en un credo organizado y con poder en las instituciones; lejos, por tanto, de la superstición campesina y la heterodoxia puntual. ¿Se han de imponer las normas de la escéptica razón occidental, de una cotidianidad asumida por la mayoría del público? ¿O quizá es más indicado adoptar el punto de vista del crédulo, o sea, de quien reacciona no tanto ante la disrupción de lo real cuanto ante la confirmación de su creencia en realidades indiferentes a la física (algunas hostiles al ser humano)? ¿Pero acaso no sospechamos todos, en mayor o menor medida, la existencia de otras esferas? ¿Es que, como decían Du Deffand y Horner, no sentimos inquietud ante la posibilidad de lo sobrenatural o la mera idea de lo desconocido, de lo situado allende las luces de la razón y la ciencia? Para Lovecraft (2002, p. 128), “lo ignorado y el peligro van siempre íntimamente unidos, de forma que cualquier terreno desconocido se constituye en un mundo de amenazas y terribles posibilidades”. Se diría que, en esta tesitura, los escépticos gozan incluso de menos confort que los creyentes³.

El dilema se vuelve aún más espinoso si, olvidándonos de la recepción, volvemos la vista al polo de la emisión o producción de la pieza ficcional. ¿Qué hacer si la intención

² Véase al respecto la colección editada por S. T. Joshi en 2006 *Icons of Horror and the Supernatural. An Encyclopedia of Our Worst Nightmares*—, en la cual Satán aparece estudiado junto a brujas, dobles, zombis, *aliens*, criaturas del mar, *serial killers* y otras muchas figuras del repertorio fantaterrorífico.

³ De hecho, hay toda una línea de terror especialmente reservada para ellos: la inaugurada por el propio Lovecraft y representada, en la actualidad, por el estadounidense Thomas Ligotti (1953). Me refiero al terror existencialista, que, a partir de un ateísmo radical, explora el vacío cósmico, el sinsentido y la nada que se ocultan tras la realidad. Duran (2010) lo contraponen a la modalidad cristiana en los siguientes términos: “Both ‘Christian horror’ and ‘Atheist horror’ seek to invoke dread in their readers. However, ‘Christian horror’ is the result of the ‘numinous’, while ‘Atheist horror’ is the result of ‘nothingness’”. Se trata, sin duda, de un tema interesante que, sin embargo, nos lleva lejos de nuestros intereses actuales.

de los propios autores –escritores, directores, actores– era, precisamente, exponer lo que para ellos son verdades de una determinada fe? ¿Y cómo actuar si se proponían precisamente lo opuesto, esto es, ridiculizar el contenido de un dogma o una doctrina? ¿O si no pensaron en ninguna de las dos posibilidades? Naturalmente, la visión del artífice será tomada, en sintonía con las actuales corrientes de pensamiento, como una más, sin la autoridad que poseía antaño. No deja, aun así, de antojarse un punto injusto, o como poco precipitado, sobre todo en los proyectos más personales o ideológicamente marcados; llevar la contraria al responsable último del discurso puede, en efecto, producir disonancias de calado en los casos más extremos.

Por suerte o por desgracia, no todos los productos son tan obvios en la formulación de sus convicciones religiosas. La mayoría, al menos en el *mainstream*, transita un terreno de indefinición, animando lecturas contrapuestas e incitando a la polémica. Son estas las creaciones que más me interesan a la hora de considerar los elementos perturbadores que intervienen en sus respectivas diégesis. La cuestión, por supuesto, trasciende el concurso de fenómenos y seres amenazantes, incluyendo los que meramente deslumbran al intelecto e invalidan la lógica. Es, con todo, en el funcionamiento e interpretación de los propiamente terroríficos –esto es, de los que personajes y receptores conciben como amenaza– donde se juega la naturaleza genérica de la pieza, su sentido profundo. Descifrándolo, seremos capaces, además de dar una contestación convincente a cómo acercarnos a determinadas construcciones ficcionales, de arrojar luz sobre los contornos de tres categorías aledañas, ampliamente discutidas por la crítica de lo no mimético y con frecuencia superpuestas: lo fantástico, lo terrorífico y lo maravilloso.

Tal es, entre otras cosas, lo que se propone el presente texto. Para ello, toma como referente el mundo del cine, como uno de los espacios que mayores controversias suscitan y donde es más fácil auscultar el sentir popular, las reacciones ante unas y otras propuestas que incorporan temas y motivos extraídos de las diferentes confesiones. Por otra parte, y en respuesta a la duda sembrada por mi querida estudiante, prestaré atención al villano por excelencia de la religión con la que me siento más familiarizado y que mayor representación ha tenido en Occidente: el Diablo de la tradición judeocristiana, especialmente en su versión católica⁴. Y qué mejor, para tratar este asunto, que fijarse en los dos títulos que más sensibilidades han removido, tanto entre creyentes como profanos, en los últimos 50 años: *Rosemary's Baby* (1968), de Roman Polanski, y *The Exorcist* (1973), de William Friedkin. Desde luego, no persigo un nuevo análisis de estos clásicos –sobre los que han corrido auténticos ríos de tinta–; tan solo recurriré a ellos –también a las novelas que adaptan– como término

⁴ Si bien cabe advertir, ya de entrada, que la figura del Diablo tiende a ser solo una idea, un significativo hueco, una especie de cajón de sastre que las diversas confesiones –y por ende, el ciudadano común– utilizan como sinónimo de Mal, es decir, como opuesto a los principios defendidos por su fe; proceder que tiene su correlato en la creación artística, ámbito en el que, como señala Navarro (2007a, p. 16), “el Demonio carece de una iconografía estable”, y que acude a él “para desvelar qué pensamos realmente de la vida, de la muerte, del amor, del odio, del Bien y el Mal” (Navarro, 2007a, p. 21). Asumo, pues, ya desde ahora la ambigüedad y diversidad natural –estética, filosófica, moral– de nuestro objeto de interés. Solo hace falta echar un vistazo al ensayo de Schreck (2001) para constatar las múltiples versiones que solo el cine ha dado de Satán (o Lucifer, o Belial, o Mefistófeles, o...). Remito, asimismo, al título de uno de los estudios contenidos en el libro editado por el recién aludido Navarro: “El Diablo: el señor de las mil máscaras”, debido a Frank G. Rubio.

de referencia para explorar la problemática tratada. Concebidos por muchos como la cara y la cruz del cine de terror de temática religiosa, su ejemplo nos habrá de ayudar a encontrar las claves que ansiamos.

2. La(s) creencia(s) del receptor ante la ficción fantástica y de terror

Antes de considerar el asunto de la creencia religiosa en el arte –más en concreto, en la ficción de terror–, creo acertado empezar rastreando la presunta candidez del receptor ante un producto de la imaginación, en general, y del tipo que nos interesa, en particular. Para ello, partimos de la archiconocida fórmula con la que el poeta Coleridge aludía a un requisito esencial para el disfrute de ficciones, especialmente aquellas que contienen episodios o seres difícilmente concebibles: la *voluntaria suspensión de la incredulidad* (o *willing suspension of disbelief*⁵). Esta expresión, tan socorrida como la de Du Deffand, ha sido, empero, criticada por su imprecisión epistemológica. De tomarla literalmente, habría que aceptar que a un lector o espectador, ante la invención de un autor, le es dado decidir conscientemente *tragarse* todo lo que suceda en el universo figurado; cuando, en rigor, como afirma Carroll (2005, pp.146-147), “la creencia no es algo que esté bajo nuestro control”, sino que “es algo que nos ocurre”. El problema no reside, de todas maneras, tanto en la voluntariedad atribuida al acto como en la vaguedad y las implicaciones del término *incredulidad* y su opuesto: el que más nos interesa.

¿Qué significa creerse lo que cuenta la ficción? Es un juego, desde luego: sabemos que todo es mentira⁶. Así y todo, participamos de lo que pasa en el orbe evocado y hacemos como que nos identificamos con los protagonistas. Ese *hacemos como que* supone el punto más importante del pacto de ficción. No existe una igualación, una simetría, genuina con la experiencia o las convicciones de los personajes; y lo más importante: no aceptamos como verdad positiva lo que narra el relato; el citado pacto discurre por otros cauces. No se trata, en efecto, de declarar la autenticidad o quimera de los hechos mostrados; al contrario de lo que ocurre en la vida real, al arte narrativo no se le aplican las categorías de *verdadero* o *falso*, o estas le son indiferentes al receptor. Este puede desechar el contenido de un libro o un filme por estimarlo ajeno a sus gustos estéticos o intereses intelectuales; el aficionado, por su parte, puede decir que el producto no ha logrado hacer creíbles los hechos narrados. A nadie se le ocurriría, en cambio, rechazar una ficción porque *lo que cuenta es mentira*.

El vocablo *creíble* no debe ser confundido con *real*, ni siquiera con *posible*. Aquel nos remonta a Aristóteles y su noción de *verosímil*, tan mal entendida por preceptistas

⁵ La cita remite a un pasaje de la *Biographia Literaria* (1817) en el que el poeta inglés comenta el proceso de composición, junto a William Wordsworth, de las *Lyrical Ballads* (1798): “it was agreed”, leemos, “that my endeavours should be directed to persons and characters supernatural, or at least romantic, yet so as to transfer from our inward nature a human interest and a semblance of truth sufficient to procure for these shadows of imagination that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith” (Coleridge, 1983, p. 6).

⁶ Estas reflexiones y las que vienen a continuación deben mucho a las de Noël Carroll en su ya citado *The Philosophy of Horror, or The Paradoxes of the Heart* (1990), especialmente al capítulo titulado “Metafísica y terror, o la relación con la ficción” (Carroll, 2005, pp. 135-208). Preferimos dejar constancia de ello aquí, en lugar de atiborrar el texto principal de citas y referencias a una misma publicación.

del XVII y el XVIII. Hoy en día, todo el mundo asume que la ficción es justamente eso: una recreación más o menos basada en la realidad, para cuyo disfrute debemos firmar un compromiso de aceptación particular, que en ningún caso equivale a la creencia pura, es decir, a esa que empleamos en la vida cotidiana para separar lo verdadero de lo falso. Mantener lo contrario sería adoptar una actitud quijotesca, dejarse llevar por el delirio, ser incapaz de distinguir lo real de lo imaginario. Un producto ficcional se debe consumir, en fin, como lo que es: genera emociones, despierta inquietudes, hace pasar un buen rato, enriquece intelectualmente; lo hace, con todo, desde un plano y en unos términos distintos de los que dominan la vida factual, sin que aquellos puedan interferir o modificar nuestra percepción de lo que es cierto y lo que no lo es. O esa es, al menos, la teoría.

En la práctica las cosas no están tan claras: los relatos de terror, en especial aquellos que incluyen elementos que desafían a la razón y lo posible, son los primeros en poner en tela de juicio tales asunciones. De acuerdo: admitamos que quienes nos entregamos a ellos somos un poco quijotes. Ello, bien mirado, no tiene nada de patológico: dejando de lado el debate sobre la naturaleza del placer producido por obras que suelen contener pasajes de violencia y monstruosidad extremas –que en la vida real causarían reacciones fuertemente negativas–, es uno de los rasgos consustanciales a la recepción de esta categoría ficcional. Así, los entusiastas de lo fantástico y el terror de tipo sobrenatural no solo participan de la diégesis en las condiciones estipuladas en el contrato común a toda creación artística, sino que van más allá: aspiran a proyectar su aceptación de lo visto o leído en su día a día, esto es, a recrear lo experimentado por unos sujetos que, como ellos, no creían en lo imposible, pero han acabado por aceptar su existencia. Al respecto apunta Horner (2010, p. 129):

[F]irst, we make fiction, including movies, featuring supernatural elements; second, we often find these fictions terrifying, even though we believe they are fiction. It has long been said that art imitates life even as life imitates art. I would add to that. We do not believe our not believing. Our fiction imitates and undermines the fiction of our unbelief.

Es como quien se emociona con las vivencias de los protagonistas de una película romántica y, al salir del cine, quiere pensar que el amor verdadero existe, y que ese anodino compañero o compañera de oficina puede convertirse en su Ryan Gosling o Emma Stone privados (o mejor, en uno de los personajes interpretados por dichos actores): como reza el final de la cita, la ficción desacredita nuestra incredulidad, pretende hacernos dudar de nuestras certezas. Sin duda hay un goce adicional, no contemplado en la descodificación misma de la pieza ficcional, en ese *después*, en ese *fuera de* la experiencia estética, vivido, en nuestro caso, por ese espectador que, tras un filme sobre sucesos paranormales, cree ver como la puerta se mueve sola o el ascensor funciona sin que nadie lo accione, o bien por esa lectora que, al levantar la mirada de un libro de fantasmas, juraría haber visto una sombra escabullirse entre los muebles. Contra lo que se pensaría, es el estremecimiento derivado de esta vivencia extraficcional, más aún que la ofrecida durante su contacto directo con el producto, lo que los lleva a volver al cine o a la lectura de creaciones fantaterroríficas con mayor entusiasmo.

Claro que también en las situaciones descritas hablamos de un juego, de un quijotismo impostado (como, por otra parte, parecía ser el del mismo Caballero) que, por lo general, da paso a la frustración, al reconocer la solidez de lo real y la incapacidad de creer hasta las últimas consecuencias. Frustración relativa, desde luego (dado que, ¿cómo reaccionaríamos si de verdad nos persiguiera un vampiro o se nos apareciera un espectro? ¿Seguiría acaso pareciéndonos divertido?), y que, cabe puntualizar, solo experimentan los descreídos como un servidor. Para quienes no lo son, lo que acabo de abordar desde un prisma lúdico puede llegar a adquirir tintes muy graves, que nada tienen que ver con la diversión, y mucho menos con la evasión que muchos asocian al terror ficcional. Es aquí donde se plantea el dilema, donde hallamos la prueba más palpable de que no todo receptor es susceptible de participar del pacto de ficción en los márgenes marcados por la diégesis y previstos por el género: al contrario, que ve como aquella invade su existencia cotidiana, desdibujando las fronteras que para otros son nítidas. Me refiero, por supuesto, a los que creen honestamente en vampiros, momias, zombis y otras criaturas de la tradición fantaterrorífica, y se sienten aterrados por ellas. Lejos está dicha actitud de la suspensión de la incredulidad a la que se refería el poeta: primero, porque no es voluntaria (ninguna lo es, ya lo dijimos), y segundo, porque no brinda placer alguno. El horror simulado se troca, en estas condiciones, en espanto real, de modo que el disfrute se convierte –ahora sí– en sinónimo de enfermedad o masoquismo.

Ante receptores como estos, el analista se ve obligado, como yo en aquella clase (varios de cuyos integrantes, por cierto, tuvieron pesadillas tras la proyección de un par de cortometrajes de terror sobrenatural), a reconsiderar sus asunciones y barajar alternativas para categorizar las ficciones que incorporan elementos ajenos al conocimiento científico. Como acabamos de demostrar, la fórmula de Coleridge se revela insuficiente, válida solo como simplificación de un proceso más complejo y que, de todas formas, resulta inaplicable al tipo de receptor que aquí nos interesa. Tampoco para este sirve la *boutade* de Madame Du Deffand: el escepticismo, la ironía, que se desprenden de ella conectan con los de los que antes llamaba *descreídos*, que si se prestan a imaginarse lo imposible es porque, pese a todo, no las tienen todas consigo. Esta falta de certidumbre –amortiguada una y otra vez por la predecible y grisácea realidad– difiere, sea como fuere, de la de quienes, no es que duden de si existen o no los horrores presentados en el cine o la literatura, sino que están seguros de su acecho. Para ellos, como digo, es preciso repensar el diálogo que establecen con la obra ficcional: ¿en qué medida pueden participar de él sin perder la cabeza? ¿Hasta qué punto su interpretación colisiona con las intenciones del autor y lo predispuesto por el discurso mismo? ¿Y cómo influye todo esto en la descodificación del texto?

Dadas estas premisas, y como suele ocurrir, no queda más remedio que preguntarse por las obras en sí, así como por sus artífices, para empezar a descifrar los enigmas acerca de su recepción: se trata, como se puede observar, de polos que se retroalimentan. Y aquí la cosa se complica otro punto, cuando descubrimos que hay autores que creen realmente en lo que cuentan, cuyas piezas no son sino el correlato de dicha convicción, con el que pretenden convencer a sus potenciales seguidores de la verdad de lo reflejado en la diégesis. Pensemos en Machen, Blackwood, Rohmer o el mismo Stoker: todos ellos miembros del grupo cabalístico *Golden Dawn*, sus obras

fueron escritas desde la creencia en poderes ajenos al entendimiento (cfr. Llopis, 2013, p. 138); pero no hace falta irse tan lejos: nombres internacionalmente reconocidos como Clive Barker o Neil Gaiman, tenidos por sendos pilares de la creación imaginativa contemporánea, han manifestado su certeza sobre la existencia de otros mundos, paralelos al nuestro.

Ahora, el verdadero dilema surge cuando nos las vemos con un credo estructurado, dotado de un dogma potente y una Iglesia encargada de difundirlo. No son pocos los que acuden al arte no tanto para figurar una imagen bella o contar una historia entretenida o edificante cuanto para trasladar una visión del mundo basada en su fe. ¿Qué hacer ante estas piezas? ¿Se pueden consumir haciendo caso omiso de tales intenciones?

Recuerdo, a este propósito, una ocasión en la que un amigo indio me mostró la música que estaba escuchando. “Está bien, tiene buen ritmo”; eso o algo parecido le dije; a lo que él, musulmán practicante, repuso que lo importante no eran ni el ritmo ni la melodía, ni nada de lo que yo, desde mi perspectiva agnóstica, había tomado como posibles valores; que de lo que se trataba era de oír la palabra del Profeta y, por ende, la de Dios. No cabe duda de que, aquella vez, mi recepción fue desajustada, no respondió a lo que ni el discurso ni su autor habían predispuesto: en buena parte, he de decir, debido a mi desconocimiento de la lengua y, en consecuencia, del contenido de la canción. ¿Qué pasa, no obstante, cuando sí somos capaces de captar lo que se cuenta, en todos los sentidos, en una película, una novela o una obra de teatro, pero no participamos de los preceptos a los que apunta? ¿Y qué sucede con quienes sí practican esa religión?

Todas estas preguntas cobran un peso específico cuando las interpretamos desde la teoría de los géneros no miméticos, en especial el terror en su versión fantástica. También, aunque en menor medida, la ciencia ficción: piénsese, si no, en los numerosísimos relatos de L. Ron Hubbard, fundador de la Iglesia de la Cienciología. Sorprende que de una obra en principio ficcional pudiese surgir una religión (o secta, mejor), con sus artículos de fe y sus ritos. No es, con todo, tan raro como parecería. Como dice Nelson (2007, p. 104): “Just as Scientology’s deviser [...] moved seamlessly from writing science fiction novels to founding a science fiction religion, other new religions have blossomed from notions that conflate the fictional extraterrestrial with the formerly celestial”. En realidad, la interferencia entre ficción y fe se remonta y expande más de lo que uno podría imaginar. Sin entrar a discutir el potencial de la Biblia como narración ficcional –tema espinoso donde los haya, pero no por ello menos interesante–, lo cierto es que el cristianismo en todas sus variantes se ha servido en innumerables ocasiones de los mecanismos de la ficción para dar forma a sus presupuestos epistemológicos y morales; y lo ha hecho, con frecuencia, recurriendo a las estrategias propias de la ficción de género. Insólita muestra de ello serían las evangélicas *Hell Houses*: pasajes del terror destinados a advertir al pecador de los tormentos que le aguardan en el Averno. Sin tener que recurrir a ámbitos tan específicos, véanse películas de creyentes declarados, como Scott Derrickson –

responsable de *The Exorcism of Emily Rose* (2005)⁷–, o panfletos al estilo de la serie narrativa *Left Behind* (1995-2007), de Tim LaHaye y Jerry B. Jenkins –luego parcialmente adaptada al cine–, cuya trama, inspirada en la creencia de los evangélicos en el Arrebatamiento, parecería reciclada de la apocalíptica *The Stand* (1978 y 1990), de Stephen King. Solo que utilizar el verbo *reciclar* en estos pagos, y en alusión a la dialéctica entre la ficción religiosa y el terror fantástico, puede ser controvertido, aun injusto, habida cuenta de que un elevado porcentaje de los *topoi* de esta proviene en origen de aquella. El caso del Diablo es especialmente significativo: patrimonio compartido por los dos orbes, uno se pregunta, cuando lo ve en pantalla o se aparece en las líneas de un libro, desde qué postura afrontarlo. Sin duda, la respuesta dependerá de la adscripción del discurso del que estemos hablando; pero no necesariamente: como vimos al comienzo, en la anécdota referida, esto puede resultar indiferente a quien crea en la existencia de Satanás, ya sea por su práctica de una modalidad del cristianismo (o de cualquier otro credo que admita la existencia de entes malignos), ya por una convicción personal, fuente de inquietud permanente ante una eventual irrupción en el mundo físico. La casuística es lo suficientemente variada y da lugar a tantas y tan enriquecedoras reflexiones que nada mejor para tratar de responder a los interrogantes hasta aquí planteados.

3. La creencia religiosa ante los conceptos de *fantástico* y *maravilloso*

Para emprender la discusión, parto de una hipótesis sencilla: el valor de los elementos religiosos en un discurso ficcional debería poder rastrearse en el contenido del propio texto. No voy a ser tan ingenuo como para afirmar que las creencias de los personajes han de ser ni una expresión directa del mensaje de las obras ni un reflejo de la postura del creador. Sí que se puede, en cambio, apelar a la instancia del autor implícito y a una interpretación global de lo que nos presenta el relato, sin centrarnos en la figura de un sujeto u otro ni interpretar de manera unívoca la acción. En ocasiones, una lectura o visionado atentos pueden llevarnos a terrenos muy distintos de los que, en la superficie, dibujan los hechos y parlamentos de los protagonistas. Lo mismo pasa con las intenciones de escritores y cineastas, a las que más arriba me resistía a tratar con el desdén que suele dispensarles la crítica moderna. Mi resistencia cobra sentido con piezas nacidas con un indiscutible espíritu propagandista o doctrinario, como sería, por ejemplo, *The Passion of the Christ* (2004), de Mel Gibson, solo interpretable como cinta de horror –y ni siquiera– por los ateos. Respecto al estrato cristiano en el terror genuino, dice Hector Avalos:

Many filmmakers actually believe in the message of their films. They see their jobs as being missionaries for Christianity, and film is their missionary tool. Fear is a missionary tool. The message is that evil is real enough to be feared, and that you should view Christianity or religion as the best answer (*apud* Hess, 2016).

⁷ Título estudiado por el discípulo de Gustavo Bueno Íñigo Ongay, que, desde el materialismo filosófico, critica el “trampantojo” articulado por Derrickson para evitar la formulación directa de sus convicciones religiosas. Cuestionamiento que lo lleva a calificar la película como “una muestra verdaderamente modélica de ‘cine religioso’ *agnóstico*, esto es, la obra propia de un *teísta vergonzante*” (Ongay, 2008; cursiva del autor).

Ante actitudes de este cariz no cabría, en principio, más que atender a las intenciones del responsable y la comunidad –la grey– que lo sustenta. Menos confiados habríamos de mostrarnos cuando nos las vemos con creaciones capaces de generar debates en torno a su significado y alcance. *Rosemary's Baby* y *The Exorcist* no pueden ser más emblemáticas en este particular: consideradas, antes que nada, como películas de terror, la lectura de sus ingredientes religiosos ha discurrido por los más variados cauces. En este artículo intentaré ver hasta qué punto entran en colisión, o son compatibles, con el marco de la ficción, ya no de terror en sentido amplio, sino fantástica. Para ello, se hace necesario profundizar las observaciones acerca del género y sus relaciones con el espectro *creencial*.

Antes decíamos que la categoría terrorífico-sobrenatural plantea un extraño juego, y que quienes participan de él con mayor propiedad simulan una creencia que, pese a sus esfuerzos, no logran proyectar en la vida real. La mayoría de los expertos en lo fantástico y el horror coincide en sus apreciaciones sobre el receptor modelo de esta categoría ficcional: hijo de la modernidad que vio nacer al género, allá por el siglo XVIII, se trata de un escéptico militante que, si se entrega a la dialéctica descrita, es por cansancio de un racionalismo castrante y un deseo de trascendencia, como una manera de recuperar la candidez de la infancia, cuando todo era posible. Claro que lo que, en verdad, pretende no es restaurar la inquietud con que vivía las noches de tormenta ni el temor que le despertaban los sermones del púlpito o las escenas del Antiguo Testamento, con un Dios inmisericorde y un infierno llameante. No: ello equivaldría al masoquismo al que hacía mención más arriba, de quien realmente *lo pasa mal* ante un producto de este cariz. Siendo estrictos, lo que desea el receptor capacitado para disfrutar del terror fantástico –y lo mismo se podría decir del autor– es recrear ese sentimiento, pero desde el plano secularizado de la estética. “El escepticismo permitió contemplar lo terrorífico desde la barrera y el terror se convirtió en un placer emocionante, un tanto prohibido, lo que aumentaba la emoción”, dice Llopis (2013, p. 27).

No hay, en esta forma de lectura (tampoco en la escritura), una creencia genuina, ni en lo que respecta a los seres y episodios generados en la ficción, ni en los que ahora nos tocan, es decir, los procedentes de la religión o, en sus avatares extraoficiales, la superstición popular, el esoterismo o el ocultismo. Así, cuando un teórico usa, a cuento de la respuesta que lo sobrenatural suscita en el receptor, las consideraciones de Otto en torno a lo *numinoso*, el *mysterium tremendum* y nociones afines, lo hace en sentido figurado, privado de toda implicación trascendente o, cuando menos, religiosa⁸. El receptor modelo se acerca a lo imposible con curiosidad, aun con anhelo, intelectual, mas no con la gravedad del feligrés ávido de verdades metafísicas o pruebas del poder de su Creador. En este punto no puedo estar más de acuerdo con Carroll (2005, p. 345) cuando escribe: “Si la experiencia religiosa es realmente lo que la gente desea, puede conseguirla directamente sin tener que echar mano de sustitutos como la ficción de terror”.

⁸ El propio Otto (1936, p. 28), de hecho, se refiere al temor a los fantasmas como “that degraded offshoot and travesty of the genuine numinous dread or awe”.

¿Qué pasa, sin embargo, con los que sí profesan una creencia y son consecuentes con ella? ¿Acaso debe ser esta desechada a la hora de interpretar una película o un libro con contenido confesional, ya sea en su recepción, ya en su propia conformación como artefacto ficcional, o mejor aún, imaginario? Recordemos que abundan los autores que sí creen en lo que narran; no necesariamente como algo que haya ocurrido en la/su realidad, pero sí como algo que podría suceder; que, por decirlo así, entra dentro de su *horizonte de expectativas creenciales*. También personajes y receptores pueden prestarse a la dinámica, comulgar de unos principios formulados en el discurso y remisivos a un dogma preexistente. Ello ocurre en las historias del tipo que los teóricos llaman *maravilloso*, pero también puede suceder en lo fantástico.

Es un lugar común afirmar, a propósito de lo fantástico, que figura un mundo como el nuestro, con el mismo grado –o aún mayor– de previsibilidad, para, de repente, vulnerar las leyes que lo rigen y enfrentar a los personajes (y, por extensión, al receptor) a un evento irreconciliable con sus esquemas existenciales. ¿Es, sin embargo, siempre así? ¿No es verdad que, incluso en los relatos más ajenos a las cuestiones de fe, los sujetos de la ficción terminan naturalizando la intrusión de lo imposible, integrándola en su universo para así saber cómo actuar ante este?⁹ Si tal movimiento hacia la aceptación se da en ficciones que se saben del todo inventadas, ¿qué no encontraremos en un relato que parte de que la irrupción de lo sobrenatural es algo posible, poco menos que esperable, en la cotidianidad de la diégesis, y que este remite a poderes contemplados en un credo establecido? ¿No parecería que, en ambos casos, se difumina la frontera entre lo fantástico y lo maravilloso? ¿En qué radica, a fin de cuentas, la distinción entre estas dos categorías, tradicionalmente consideradas antagónicas?

Digamos, con Todorov (1981, pp. 40-42), que lo maravilloso asume desde el inicio que cualquier cosa puede pasar, al menos dentro de la episteme o credo fijados en la diégesis, ya hayan sido creados *ad hoc* –como sería el caso de *Lord of the Rings* o *Harry Potter*–, ya remitan a un código predeterminado, como los cuentos de hadas, *La Odisea* o, también, los relatos basados en la Biblia u otros libros sagrados. No se da aquí esa reacción de “¡Oh no, esto no puede ser!”: quizá los sujetos se asusten ante la apariencia monstruosa o el afán homicida de criaturas inexistentes en nuestra realidad –como, sin duda, les sucede a Frodo y Sam con los Nazgûl–; puede que se sientan deslumbrados ante los poderes de un mago o una hechicera; pero no se van a llevar las manos a la cabeza y gritar “¡Esto va contra la lógica!”, precisamente porque *su* lógica lo permite.

Lo mismo se aplica a historias que incluyen milagros o manifestaciones ultraterrenas previstas en un dogma particular: pensemos en las vidas de santos. Nada más natural,

⁹ Se podrá argüir que esto ocurre solo en las narraciones más o menos largas, que incorporan algo más que la ruptura o escándalo de los que hablaba Caillois (1970, p. 8). Lo cierto, en cualquier caso, es que sucede. De hecho, el recién citado Carroll lo define como uno de los momentos clave de buena parte de los relatos de terror fantástico –la *confirmación*–, a partir del cual el discurso continúa, sin volver ya a cuestionarse si lo acaecido es posible o no; ampliando los límites del conocimiento y, si es necesario, preparándose para la lucha (el *enfrentamiento*): “el quid de las tramas está en probar que hay más cosas en el cielo y en la tierra que las que nuestros marcos conceptuales vigentes reconocen” (Carroll, 2005, p. 220); pero la cosa, en efecto, no se queda ahí: una vez reconocida la *posibilidad de lo imposible*, se avanza hacia otro estadio que ya nada tiene que ver con la duda epistemológica, donde reina la certeza del peligro y este es lo que más importa.

en el orbe en el que se sitúan, que un individuo se ponga a levitar o que otro hable a través de una cabeza cortada. Aunque esto, en un primer momento, pueda sorprender, se vuelve del todo explicable en cuanto se esgrimen los fundamentos de una doctrina. Roas propone, para el caso occidental, el término –acuñado por Jacques Le Goff en su libro *L'imaginaire médiéval* (1985)– de *maravilloso cristiano*: “aquí”, constata, “a diferencia de lo fantástico, los hechos sobrenaturales tienen una clara explicación: son comprendidos (y admirados) como una manifestación de la omnipotencia de Dios” (Roas, 2011, p. 52). Más interesante aún es, no obstante, el juicio de la autora en la que basa sus apreciaciones: la argentina Susana Reisz. Para esta, “semejantes relatos pueden ser leídos como ficciones pero quien así lo hace se ubica fuera del horizonte espiritual del que han nacido [...]: tanto para el productor como para el receptor creyentes de una de las versiones de la ‘leyenda’ de San Jorge, esa lucha [...] ha ocurrido realmente” (Reisz, 2001, p. 199).

Las palabras de Reisz nos devuelven a la instancia receptora (también a la productora, a la que regresaremos en breve). En el caso de los relatos con componente religioso y que emanan de un dogma, quién lee (o ve) y cómo lo hace son factores que no pueden dejarse de lado: diría que tienen incluso más peso que en lo fantástico. En el maravilloso cristiano la homología entre receptor y personajes es total: es la base de la convención que impera en esta forma ¿ficcional? Mientras que en una narración fantástica hay un punto en el que las convicciones de personaje y receptor difieren, siendo la de aquel genuina y la de este mero simulacro, en un relato doctrinario ambas perspectivas coinciden en la sinceridad de su aceptación de lo aparentemente imposible: a decir verdad, el lector o espectador suele aventajar a los participantes de la diégesis, toda vez que estos necesitan de pruebas que consoliden su fe en lo sobrenatural, en tanto que aquel tiende a ir convencido ya desde las primeras páginas o minutos de metraje.

Consideraciones de este calibre llevan a Roas a expulsar del coto fantástico, e integrarlas en la categoría glosada, no ya a las creaciones de corte netamente confesional, con un obvio afán evangelizador, sino también a las narraciones – “habitualmente en forma de leyenda”– que, pese a situarse en un mundo reminiscente del nuestro y gozar de una ambientación “realista”, aceptan como plausibles las explicaciones ofrecidas por la religión. Como sostiene: “una vez establecida la condición del hecho como *maravilla* (se debe a una intervención divina directa o indirecta, o a la actuación de poderes diabólicos, que se da por sentado que también es consentida por Dios), este deja de causar escándalo al ser explicable dentro de la visión del mundo cristiana” (Roas, 2011, p. 53; cursiva del autor).

La argumentación se sugiere válida hasta el momento en el que uno introduce el factor temporal: porque, ¿acaso no menudean las obras que, compuestas en su época desde una actitud creyente y para un público igualmente devoto, se consumen hoy en día como meros relatos fantásticos? El ejemplo de Bécquer, al que Roas acude para ilustrar su posición, es bien significativo: no en balde, el mismo investigador acaba admitiendo que piezas como “El monte de las ánimas” “trascienden su inspiración religiosa [...] y terminan provocando una impresión ominosa en el lector” (Roas, 2011, p. 56); por no hablar de relatos basados en convicciones mucho más localizadas, como las de la sociedad esotérica antes mentada, que ya en su tiempo se leían como puras

invenciones y se valoraban por su capacidad de amedrentar estéticamente. Aceptando las reservas de Reisz, no cabe duda de que cuando abandonamos el área decididamente confesional, las categorías comienzan a hacerse más y más maleables, hasta el punto de mudar por completo su naturaleza.

“Según las épocas”, dice Bessière (2001, p. 87), “el relato fantástico se lee como el reverso del discurso teológico, iluminista, espiritualista o psicopatológico, y solo existe por ese discurso que desarma desde dentro”. Tal valor *deconstructor* de lo fantástico, que “priva de toda significación fija a los símbolos religiosos y cognitivos” (2001, p. 88), puede venir prefigurado en las narraciones o, como acabamos de ver, agudizarse con el paso del tiempo y la forma de recepción, de modo que lo que al principio se leía dentro de los márgenes de la creencia y la práctica piadosas, y como expresión de una doctrina y fuente del temor reverencial (*awefulness*) al que aludía Otto (1936, pp. 13-19), acabe respondiendo al mismo fin que toda composición de terror sobrenatural: generar el “ligero estremecimiento” del que hablaba Walter Scott (*apud* Llopis, 2013, p. 28).

Esta tendencia a la neutralización no se da, de todos modos, en el vacío ni de forma injustificada. En la mayoría de los casos, hasta en los más comprometidos con un fin proselitista, es posible detectar un rastro, por mínimo que sea, que impugna la gravedad del discurso, aproximándolo al funcionamiento de lo fantástico en su versión terrorífica y, a menudo, a su nihilismo lúdico¹⁰. Como señala Gregori (2015, p. 111), lo primero ya ocurría en la Edad Media, con relatos en teoría inscritos en lo maravilloso:

En efecto, para la cultura popular del Medioevo occidental, los fantasmas son en general muertos que salen de la tumba, y pueden tener un carácter anárquico, festivo, travieso y hasta erótico, pero cabe recordar que, bajo el influjo del proceso de cristianización, también son almas en pena escapadas del purgatorio y, por lo tanto, susceptibles de provocar situaciones de extraordinario espanto y de desconcierto en relatos no necesariamente moralizantes o edificantes¹¹.

Siendo así en una era dominada por el paradigma confesional –donde la intromisión de lo sobrenatural era interpretada de acuerdo con una legislación trascendente, la cual, se supone, concedía sosiego a personaje y receptor–, es dable pensar que en nuestra época, en la que el discurso religioso ha perdido la autoridad o el alcance gnoseológico que poseía en el pasado, la mayoría de los elementos religiosos en las creaciones *mainstream* se hayan transformado en meros significantes al servicio de las normas de un género y los intereses particulares de cada emisor, sin apelaciones firmes a un orden externo a la ficción, a unos principios teológicos definidos; basadas,

¹⁰ Nelson habla, a este respecto, de la recién mencionada *Left Behind*, en donde el personaje que interpreta al Diablo no solo procede de Rumanía; también se apellida Carpathia: dos referencias obvias a Drácula. Como dice: “New Christian evangelical fiction also draws from the deep well of American popular fiction generally and the Gothic in particular. [...] [E]vangelical Christian doctrine itself is being reshaped by the conventions of genre fiction and film, and specifically by the ubiquitous figure of the vampire” (Nelson, 2007, p. 94).

¹¹ La reflexión de Gregori se basa, a su vez, en un artículo de Ana María Morales (2007) en el que la teórica mexicana atribuye un funcionamiento similar a lo fantástico a muchos cuentos de la Edad Media conceptuados como maravillosos; así, antes de que el fenómeno extraordinario sea descodificado conforme a un sistema preexistente, su irrupción genera reacciones de miedo e incredulidad: las mismas que lo fantástico.

si acaso, en lo que David Morgan llama “cultural currency” (*apud* Hess, 2016), y John Morehead (2016), “mythic reservoir of ideas”.

Los mismos creadores tienden a demostrarse, en estas circunstancias, ajenos al orbe confesional y a cualquier agenda de tipo pastoral, siendo así que su primera preocupación es contar una historia convincente, articulada a partir de unos signos y códigos reconocibles por el gran público, capaces de generar reacciones intelectuales y viscerales. Como opina el primero de los críticos mentados: “The filmmakers aren’t necessarily using propaganda [...]. They know that large segments of the population have a cultural literacy about vice and virtue, and hell as a concept. [Los motivos religiosos] are more of a utility with the aim to entertain people” (*apud* Hess, 2016); palabras muy similares a las de Morehead (2016), quien, tras admitir la existencia de cineastas que plasman un mensaje cristiano en sus filmes, sostiene que otros, simplemente,

produce horror films that involve elements of a Christian worldview, including supernaturalism and spiritual evil. But this is best understood as cases of filmmakers tapping into the mythic reservoir of ideas that includes the religious imagination for the purposes of storytelling, not a purposeful attempt at proselytizing through propaganda.

Este *vaciamiento* de las implicaciones trascendentes de la narración y sus elementos, típico de la ficción popular –especialmente el terror fantástico, pero también presente en el género de aventuras (pensemos, si no, en Indiana Jones)–, da lugar a una modalidad de “fantasy pop culture religion” que Nelson (2007, p. 88) llama *faux Catholic*. Nutridas de un imaginario que, originalmente, remitía a un sistema trabado de creencias, ceremonias, símbolos, fórmulas, etc., sus creaciones atraviesan un proceso de depuración –primero, en su elaboración, y luego, en la recepción–, para acabar obedeciendo (casi) en exclusiva a las leyes éticas y estéticas de la narración ficcional (esto es, del arte); más en concreto, del discurso fantaterrorífico: género que, como dice Nelson (2007, pp. 90-91), protagonizó en el XIX una “transition from ‘full of awe’ to ‘awful’, the cultivation of feelings of terror or dread as a flawed vehicle to the transcendent, a transcendent shorn of the larger metaphysical context that includes the divine as well as the demonic”.

Este es el modelo, a mi entender, en el que encajarían las películas de Polanski y Friedkin tomadas como referencia para nuestras reflexiones. Se dice que con ellas el Diablo entró por la puerta grande en el cine de altos vuelos, recuperando tanto el protagonismo como el aura aterradora que había ido perdiendo a lo largo de los años, en creaciones de serie B y terrenos ajenos al miedo (Schweitzer, 2006, p. 185). Su estreno –precedido de la fama de las novelas en las que se basan, verdaderos fenómenos editoriales– causó un gran revuelo en áreas muy diferentes de la cinematográfica –la más notoria, la religiosa–, y sus historias dieron lugar a todo tipo de interpretaciones. En nuestro comentario tendremos la ocasión de discutir el sentido de la controversia y determinar de una vez por todas (o eso pretendo) hasta qué punto condiciona el ingrediente religioso la naturaleza y recepción de productos de estas características: si no de todos los inscritos en la esfera cristiano-católica, sí al menos de los que se prestan al gran público y se convierten en fenómenos de masas, al margen

del credo de los espectadores concretos. Como veremos, en ambas cintas se da este fenómeno de secularización o banalización del estrato confesional, que los lleva a ser compatibles con la ficción fantástica; más aún: descodificables solo –o sobre todo– desde esta óptica.

4. Dos ejemplos presuntamente complementarios

El contraste entre *El exorcista* y su directo antecedente, *La semilla del diablo*, no puede ser mayor: en la primera, el autor de la novela y el director del film están convencidos de la autenticidad de la historia. En la segunda, el autor de la novela, Ira Levin, y el director del film, Roman Polanski, son ambos reconocidos escépticos en materia religiosa y sobrenatural, y su historia representa sobre todo un juego intelectual, que pretende y consigue relativizar la idea judeocristiana del mal y del diablo, con una suerte de humor cómplice subterráneo, para muchos perfectamente calificable de “diabólico”.

Esta certera cita de Jesús Palacios (2014, p. 30), extraída de su magnífico *Hollywood maldito*, apunta directamente a uno de los aspectos que se suelen esgrimir para subrayar la diferente naturaleza de los dos filmes tomados como ilustración. Según esta perspectiva, el de Polanski no sería sino la mistificación de un descreído, dirigido a otros escépticos como él, mientras que el debido a Friedkin, inspirado en una novela de William Peter Blatty de 1971 que se pretende versión ficcional de un exorcismo verídico, constituiría un alegato a favor de la fe cristiana, así como una advertencia sobre la existencia y el acecho de las Fuerzas del Mal. Esta es, en efecto, la lectura más extendida. La realidad es, sin embargo, mucho más compleja. Más allá de las interpretaciones que se han planteado en todos los campos, lo cierto es que ambas cintas han sido repetidamente cuestionadas en su vertiente confesional, dando pie a formulaciones totalmente contrapuestas, ya en lo relativo a sus intenciones, ya respecto al valor de los elementos que las componen.

El caso menos problemático, el que a menos dudas se presta –también en lo tocante a nuestros intereses–, es *Rosemary's Baby*. Ello no quiere decir que su ejemplo sea impertinente; al contrario. De ella dice Latorre (2007, p. 379) que existen dos maneras de verla, “sin que una interfiera en la otra”: “como una historia ortodoxa de satanismo y como un relato sobre ese tema hecho por alguien que no cree en la existencia del diablo pero se entrega con placer al difícil arte de narrar bien”. En verdad, las diferentes reacciones del público a lo largo de los años han demostrado que tales lecturas sí que pueden coincidir, después de todo; hasta el punto de crear cortocircuitos, de hecho. Así, la pieza de Polanski, al igual que la novela inspiradora, ha sido leída tanto como una burla de la Iglesia católica cuanto como un canto al poder de Satán.

Empezando por lo primero, se ha de reconocer un punto de provocación, de crítica soterrada al provincianismo religioso, en ambas obras; más evidente en la novela que en la película, pero igualmente rastreable en detalles compartidos. Véanse, a este respecto, las bromas de Guy (John Cassavettes en la adaptación) sobre el puritanismo de Rosemary (Mia Farrow), el primer sueño de esta –en el que las admoniciones de las monjas de su infancia se confunden con las voces de los satanistas–, el hecho de que la acción coincida parcialmente con la visita (real) del Papa Pablo VI a Nueva York o,

sobre todo, la portada de la revista *Time* en la que Rosemary repara en su última visita al ginecólogo: esa que, en abril de 1966 –un año antes de la aparición de la novela–, se preguntaba “Is God Dead?”.

Por supuesto, no se trata más que de ocurrencias irreverentes, con las que narrador y cineasta hacían gala de un agnosticismo lúdico. Ello no impidió que muchos creyentes considerasen la película una blasfemia y que esta fuera “as much discussed in terms of its religious (or anti-religious) content as for its cinematic virtues” (Newman, 2011, p. 56). Como prueba, valga que, al poco de su estreno, la Oficina Nacional Católica para Películas decidió otorgarle la calificación de “condenada”, mientras que uno de sus representantes lamentaba “la perversa utilización de las creencias cristianas, especialmente del nacimiento de Cristo, y su burla de las prácticas y personalidades religiosas” (*apud* Skal, 2008, p. 366). No fue la única respuesta de este jaez; todavía más interesante es la de quienes vieron en Levin y Polanski a genuinos adoradores del Diablo: algo que ocurriría tanto en el seno de la Iglesia católica como entre satanistas reconocidos. Es célebre la especie, aún hoy en circulación¹², según la cual el mismísimo Anton Szandor LaVey, padre de la Iglesia de Satán, habría asesorado al director polaco en asuntos de magia negra; no solo eso: que incluso habría llegado a encarnar al Diablo, en la secuencia de la violación de la heroína. Hay que decir, para descrédito de LaVey y sus seguidores, que ellos mismos se cuidaron de que así fuera creído, como una forma de aprovechar la visibilidad que, de la noche a la mañana, había adquirido su causa; y que aún son muchos los que, en un lado y otro, siguen aceptando la validez del presunto mensaje de la película, para los que, según Palacios (2014, p. 124), “el hecho de que Polanski niegue cualquier relación con el mundo del esoterismo es [...] la prueba más clara de su participación en algún tipo de conspiración satánica, así como de su verdadera filosofía oculta y ocultista”¹³. Contra la insistencia de estas voces, suena más convincente la de Schreck (él mismo antiguo satanista y yerno de LaVey) cuando dice:

Possessed of a deep Eastern European existentialist pessimism, Polanski has never evidenced the least interest in Satanism or witchcraft, or any other mystical creed. [...] As an agnostic, he believed neither in Satan as the incarnation of evil, or in a personal God; such ideas contradicted his rational world view (Schreck, 2001 p. 136).

¹² Como demuestra el artículo de Laycock (2009, p. 12, n. 4); por no mencionar declaraciones de los miembros de la Iglesia de Satán, que, como digo, nunca se han preocupado por desmentir el rumor ni de desvincular a su colectivo de la película de Polanski; al contrario: aparte de confirmar la participación de LaVey en el rodaje, dicen que el estreno fue “a metaphorical as well as a very real offshoot of LaVey and the Church of Satan”; y es que, según el propio fundador, *Rosemary's Baby* “did for the Church of Satan what *The Birth of a Nation* did for the Ku Klux Klan, complete with recruiting posters in the lobby” (Barton, 2014, p. 108).

¹³ Puede que la visión más delirante de este vínculo sea la debida a una secta de extravagante nombre, con base en Nueva York: los Hebreos Islámicos Nubios. De acuerdo con esta, no es solo que Polanski adorase al Diablo, sino que los hechos narrados en *Rosemary's Baby* son rigurosamente ciertos: “The Devil has camouflaged these factual events in a series of movies, and has told you the truth without you even realizing it!”, decían en 1984 (*apud* Schreck, 2001, p. 137). Véase, asimismo, la incalificable publicación *Where is the Devil Today?* (1994), escrita por un tal Dr. Malachi Zork –artífice de más de ¡400! libros–, donde se da credibilidad no solo a lo contado en nuestra película, sino también a la serie iniciada por *The Omen* (1976).

Palabras a las que añade una observación todavía más esclarecedora:

One of the reasons that Satanists and other metaphysicians have wrongly assumed that Polanski was one of their own may be the film's surprise ending, in which Adrian Marcato's coven succeeds in overseeing the birth of the Devil's son. This victory of Satan must be viewed in context with all of Polanski's other work, in which the forces of evil *always* prevail over the film's protagonists (Schreck, 2001, p. 137; cursiva del autor).

Así es: el creador de una de las películas que situaría el ocultismo y la creencia en el Diablo en la palestra –visibilizando, con ello, a otros nombres de la contracultura de los 60, como Kenneth Anger, cuya estética (que no fe) habría influido en Polanski (Palacios, 2007, p. 599)–, quien años más tarde volvería a pisar el mismo terreno, con *The Ninth Door* (1999), daba muestras de no ser más que un *auteur* obedeciendo a sus propias consignas y demonios personales¹⁴. Como dice Palacios (2014, p. 121): “Nunca dio crédito a historias satánicas, paranormales o diabólicas, ni alrededor de *La semilla del diablo* ni del brutal asesinato de su esposa”. Este trágico evento, junto con otros que sucedieron durante el rodaje del filme, ha intensificado los rumores, ya no acerca de las convicciones del cineasta, sino sobre la participación de poderes maléficos en el proceso. Aun esto, no obstante, se ha revelado más una campaña de márketing –orquestada, entre otros, por el productor de la cinta (el fabricante de *gimmicks* William Castle)– que la prueba definitiva de su conexión con otros planos de realidad, o siquiera con unos principios de índole confesional.

Con independencia de su resonancia en las conciencias más crédulas de Occidente, *Rosemary's Baby* se define, en fin, como un artefacto eminentemente artístico, cuyo primer objetivo –más allá de las obsesiones de su artífice y las extrapolaciones que se propusieron del contenido– pasa por trasladar la materia diabólica de los dominios de lo gótico y arcaico a la contemporaneidad urbana, en una línea parecida a lo que habían intentado productos anteriores, menos exitosos, como *The Seventh Victim* (Mark Robson, 1943), *Night of the Demon* (Jacques Tourneur, 1957) o *Burn, Witch, Burn* (Sidney Hayers, 1962). Todos ellos, y otros muchos donde los signos cristianos y satánicos se reciclan en beneficio de una trama de aires fantaterroríficos –como la estrictamente coetánea *The Devil Rides Out* (Terence Fisher, 1968)¹⁵–, dedican sus esfuerzos, no a la

¹⁴ Respecto a la película protagonizada por Johnny Depp, hay, con todo, quien ha querido realizar una lectura esotérica de sus elementos, proponiendo un nexo con la filosofía luciferina y el llamado Sendero de la Mano Izquierda (retratado en *The Devil Rides Out*, por ejemplo). Es el caso del trabajo de Navarro (2007b), quien desvincula a Lucifer de la imagen tradicional de Satán y sugiere un acercamiento paralelo al del recién citado Anger: “Relacionado con escasa fortuna con el Mal”, aclara, “el luciferismo es una forma de pensamiento esotérico amparada por el Portador de la Luz, Lucifer, ser espiritual vinculado a todo cuanto atañe al hombre en lo físico, mental, astral y causal” (Navarro, 2007b, pp. 452-453).

¹⁵ Basado, como otros muchos metrajes de la estela diabólica, en el ocultista Aleister Crowley (1875-1947), en este clásico de la Hammer la figura de la Gran Bestia 666 –como se le conocía a Crowley– se ve reducida a la imagen de “un mago negro, satanista en el más típico estilo de folletín, empeñado en conquistar la vida eterna y traer al mundo a viejos demonios ancestrales, celebrando aquelarres llenos de sexo y sacrificios humanos” (Palacios, 2007, p. 591). Ello no obsta para que Schreck (2001, pp. 126-127) lo considere “one of the most authentic portrayals of genuine magical practice and philosophy ever screened”. Como dice: “If we ignore the inclusion of such inevitable horror movie flourishes as human sacrifice, no other mainstream film made for popular audience is so infused with accurate magical references”.

divulgación de una fe o la enseñanza de unos misterios, sino a la renovación de un género que, tras las aportaciones de la británica Hammer, está a la búsqueda de nuevos iconos y motivos con los que igualar las dosis de calidad e impacto logradas en años anteriores y, de paso, abrir el género al gran público (cfr. Latorre, 2007, p. 378). Qué mejor idea, para lograr estos propósitos, que volver la mirada sobre el Monstruo por antonomasia, aquel que audiencias de todo tipo asocian al concepto de Mal: ya presente en las primeras, y sacrílegas, novelas góticas –*The Monk* (1796)– y capaz de rivalizar con los mejores engendros de la Universal, el Diablo se perfila como un activo privilegiado de lo que antes llamábamos “mythic reservoir of ideas”, parte de la “cultural currency” de la mentalidad de raíces –que no convicciones– judeocristianas, de la que se alimenta el repertorio de temas y tropos de la ficción de terror fantástico, y de ningún modo el producto de un dogma ni una devoción sectaria.

Muy diferente parecería el caso de *The Exorcist*. Vista por muchos como el *summum* del oscurantismo medieval, en las implicaciones de su discurso moral, social y aun político (cfr. Navarro, 2007c, pp. 408-409), fue abordada por sus creadores con gran seriedad e incluso aliento evangelizador. El novelista Blatty, que se declaraba un “católico relajado” (O’Sullivan, 2015), habría plasmado en el personaje del Padre Karras sus propias dudas de fe, convirtiendo, de este modo, la narración en una especie de prueba planteada a sí mismo. Es sabido, por otro lado, que Blatty decía comunicarse con su difunta madre a través de un tablero de *ouija* –trasladado luego a la ficción (así es como la protagonista cae presa de la influencia diabólica)–, y que la inspiración para su relato provendría de la noticia sobre un exorcismo que el autor habría leído en *The Washington Post* en 1949. Para su composición, contó –y aquí hay más razones para creerlo que con *Rosemary’s Baby* y *LaVey*– con el asesoramiento de un hombre de iglesia: el jesuita Thomas Bermingham. Por lo visto, fue este quien animó a Blatty a novelizar el exorcismo sobre el que había leído, “to alert the general public to the reality of spiritual evil” (Laycock, 2009, p. 12). Más sintomático es, sin embargo, lo que, de acuerdo con el testimonio del interesado, le advirtió al novelista: “I don’t want another *Rosemary’s Baby*” (apud Laycock, 2009, p. 12).

Ni la novela ni la película fueron, o quisieron ser, otra *Rosemary’s Baby*: de eso no cabe duda. Así, el recién citado Bermingham extendería sus servicios a Friedkin, no solo prestándole grabaciones con la voz de presuntos endemoniados o accediendo a celebrar una ceremonia para bendecir el lugar de la grabación; también interpretó un pequeño papel en el filme: precisamente el del encargado de interceder ante la Iglesia, tras solicitar Karras la autorización para exorcizar a la joven Regan (Linda Blair)¹⁶. No fue esta la única conexión de la producción con el universo confesional. Jason Miller, actor elegido para encarnar a Karras, había sido seminarista, y el propio Blatty, responsable del guion, se preocupó de que sus ideas y visión se trasladasen fielmente a la pantalla.

“Is it any wonder that it took two artists who believe seriously in God and Satan, as well as human and demonic evil, to produce what many consider the most terrifying

¹⁶ Cabe decir que el padre Bermingham también fungiría de asesor religioso en otras dos películas de temática próxima a la de *The Exorcist: The Amityville Horror* (Stuart Rosenberg, 1979) –también supuestamente basada en hechos reales– y su secuela, *Amityville II: The Possession* (Damiano Damiani, 1982).

film ever made, not to mention an extremely lucrative one?”, se pregunta Horner (2010, pp. 140-141). Uno diría que aquí reside, efectivamente, el secreto del éxito tanto de la novela como del filme, esto es, en el hecho de que sus artífices *verdaderamente* creyeran en lo que estaban contando, y en que se tomaran tan en serio su labor, aspirando a lograr más un testimonio, casi una declaración de principios, que una simple ficción. No en balde dice Duran (2010; cursiva del autor): “While both *believing* and *unbelieving* novelists acknowledge, and write about, the horrific, they share distinctively different views as to its nature. And ultimately, those different worldviews are what makes their stories genuinely dreadful”.

En su traducción al celuloide, Friedkin se esforzó por evitar todo manierismo estilístico, de forma que no pareciera “que hacíamos algo que pudiera ni remotamente ser calificado como una película de terror fantástico”; y es que, como añade, “estoy totalmente convencido de que los hechos en los que se basa ocurrieron” (*apud* Palacios, 2014, pp. 127-128). El resultado es “un parco realismo visual que confiere al relato una sensación de suspensión y, al mismo tiempo, de concreción dramática, que amortigua cualquier énfasis fantástico” (Navarro, 2007c, p. 404); una estética, en fin, con la que se pretendía restaurar la seriedad e implicaciones trascendentales del discurso religioso, más allá de la obvia banalización a la que habían sido sometidas en *Rosemary's Baby* y productos similares.

Algunos críticos piensan, como digo, que en esta pretendida reintegración del eje confesional es donde estriba el impacto del filme, su capacidad de llegar a lo más hondo del público, sobrecogido por un Diabolo de verdad aterrador, lejos del cartón-piedra de las obras de género. Interesante es, a este respecto, la interpretación de Laycock (2009, p. 13), para quien: “The larger significance of *The Exorcist* as a cultural moment is that it presented a sort a counternarrative to the secularization myth”. Enfrentadas a una sociedad donde la creencia en otros planos de realidad y demás actitudes de corte irracionalista se han visto desacreditadas, hasta el punto de que la misma Iglesia ha acabado por admitir la invalidez de presupuestos antes centrales en su dogma y prácticas –sobre todo después del Concilio Vaticano Segundo (1962-1965)–, tanto la novela como la película brindaron la posibilidad al hombre de Occidente de reconsiderar su escepticismo y recuperar su fe en lo inexplicable para la razón. Como concluye Laycock: “For people who wanted to believe in demons, *The Exorcist* gave them permission to do so even if the intellectual elite didn't” (Morehead, 2009).

No cabe duda de que por estos cauces lo entendería gran número de audiencias, ya celebrasen o condenasen las intenciones de los artífices: con mucho más fundamento que en el caso de *Rosemary's Baby*, el público reaccionó a la teología propuesta por Blatty y, después, Friedkin. Así, si por un lado pastores evangélicos la atacaban por considerarla obra del Diabolo, antes que una diatriba en su contra (cfr. Palacios, 2014, p. 146), y otros criticaban su afán proselitista (cfr. Laycock, 2009, p. 8), una parte de la Iglesia católica –exorcistas reales incluidos (Navarro, 2007c, p. 393)– vería en ella un empeño por devolver la dignidad a sus creencias, prácticas e instituciones. “Al contrario que *La semilla del diablo*, *El exorcista* escapó a la condena del catolicismo”, constata Skal (2008, p. 367); cosa que, aun siendo solo parcialmente cierta –dado que

todavía hubo sectores que la consideraron inmoral–, da idea del contraste que señalaba Palacios en la cita que abría el apartado.

Ahora bien, el contraste es solo aparente, o no se sostiene una vez que nos paramos a valorar tanto la forma de recepción como el funcionamiento de los elementos diegéticos. Ya dijimos que *The Exorcist*, al igual que el filme de Polanski, es conceptualizada, ante todo, como película de terror. Que en la visión del público participen sentimientos religiosos es algo que podemos admitir, a lo que incluso podemos atribuir parte de su impacto. No me parece, aun así, que estos respondan, en última instancia, a una forma de comunicación identificable con la que proponen otros productos con clara voluntad evangelizadora, que tratan de reintegrar lo sobrenatural a la *legalidad* de la vida cotidiana. No: el impacto que busca *The Exorcist* va por sendas diferentes de la profesión de fe, la cual habría de otorgar fuerza y sosiego epistémico, al menos en teoría, al receptor creyente. Que no lo consiga, y que el horror siga incólume tanto en quienes creen como en los que no, sugiere la necesidad de una interpretación alternativa. A este respecto, se cuestiona Carroll (2004, p. 263): “Should we then suppose that a screening of *The Exorcist* (1973) in the church basement to an audience of Catholics who believe in possession will evoke no terror or horror?”; y se responde: “Not very likely”.

Lo importante, en verdad, no es hasta qué punto el espectador es capaz de asumir la acción a su manera de entender el mundo, sino cuán relevante es esto para el disfrute o la descodificación ajustada de lo planteado en la ficción. Uno diría, a tenor de lo expuesto, que mucho, que solo atendiendo al mensaje piadoso estaremos en condiciones de aplicar una lectura correcta del discurso. ¿Es, pese a todo, lícito pensar que las legiones de fans del terror que estiman *The Exorcist* un clásico del género han llevado a cabo dicha lectura? ¿Se trata, en verdad, de un requisito indispensable, como pretendían sus responsables, o tal vez el texto apunta en otra dirección, más próxima a los mecanismos del género que a las proclamas propagandísticas?

Mi opinión es evidente. Si *The Exorcist* fuera solo una advertencia sobre los poderes del Diablo o una empresa evangelizadora, su proyección habría sido mínima. Si es la que ha sido, ello se debe no solo al capricho de espectadores y lectores, sino al hecho de que ya el propio discurso, en contra de las intenciones declaradas tanto de Blatty como Friedkin, concede un valor muy relativo a los elementos religiosos, y a que en ningún momento se expresa la voluntad de convertir o convencer al receptor de nada (tampoco a los personajes, descontando a los que ya practican su fe... quienes también dudan sin cesar). Al contrario: pese a la presunta distancia del molde genérico, las unidades del relato se pliegan con gran fidelidad a la sintaxis de la narración de terror fantástico, tal y como demuestra Carroll (2005, pp. 221-227) en su análisis, mientras que los signos de tipo religioso adquieren valores codificados, no tanto en la tradición religiosa cuanto en la del horror sobrenatural inspirado en ella (que, como sabemos, neutraliza el eje confesional).

“Despite Blatty’s claim that his story is based on Actual Documented Facts and that it has an Important Theme in Father Karras’ crisis of faith, *The Exorcist*, as book and film, is a shocker laced with Rod Serling-style intense characterisations and commercially calculated grossness”, mantiene Newman (2011, p. 57). No solo eso: poco después define la película como “a cosy Hammer film” (Newman, 2011, p. 57). Son más los que

comparten esta opinión, llamando la atención, ya no sobre cómo se ha visto el filme o leído el libro, sino sobre las pistas que provee el propio texto. Especialmente ilustrativo es el parecer de Backer (2015, p. 329), que en su comentario de la novela hace notar que “religion is actually an insignificant aspect”. Como dice: “The ceremony is done for the benefit of Chris MacNeil and Regan, non-Catholics and perhaps atheists, so for them the ceremony is non-religious, just a means to rid the monster. It is much like the use of a crucifix to scare away a vampire”.

Acerca del exorcismo y otros motivos que rodean los tratos con el Demonio – incluida la posesión misma–, el mencionado Laycock (2009) prefiere decir que son expresión de la *folk piety*, o sea, prácticas que, arrumbadas por la ortodoxia eclesiástica, consideradas aun supersticiosas –como también lo sería la *ouija*–, pervivirían en el imaginario del ciudadano común y sustentarían un tipo de fe distinto al oficial. Bien, aparte de que es discutible que el exorcismo o la creencia en Satán se ubiquen verdaderamente extramuros de la Iglesia –ahora o, sobre todo, cuando Blatty y Friedkin dieron forma a sus creaciones–, veo mucho más acertado asociar todos estos ingredientes a la noción que glosaba antes: *faux Catholic*. Desde esta perspectiva, el exorcismo se revela “not much different than killing a vampire with a stake through the heart or shooting a werewolf with a silver bullet” (Backer, 2015, p. 329), esto es, un tropo que pasará a ser un lugar común en el subgénero terrorífico que *Rosemary’s Baby* y *The Exorcist* ayudan a consolidar: el cine de posesiones infernales, cuyos ecos todavía sufrimos hoy en día. Englobado bajo la más amplia etiqueta de *películas de monstruos*, su fin confluye con el que de cualquier relato de espantos sobrenaturales: generarnos un estremecimiento de raíz estética, que sea capaz de devolvernos a la fascinación de la niñez, pero, como decíamos, sin el mismo grado de credulidad o malestar. Muy significativamente, dice Hess (2016) en referencia directa a nuestro filme:

I suppose to some extent the cinematic experience seeks to give us the awe and wonder of childhood. So it makes sense that horror filmmakers continue to utilize childish notions about holy water and crucifixes. But, as an adult, supernatural films that claim to be "based on a true story" are nothing more than patronizing.

En estas circunstancias, ni siquiera los propios creadores se mantienen fieles a sus premisas y la seriedad de sus intenciones: en ambos casos acaban dejándose llevar tanto por los códigos de la ficción popular –desde el *thriller* hasta el terror convencional– como por el factor mercantil. Así, afirma Palacios:

Friedkin, aunque siempre consciente del valor publicitario que tenía la historia del exorcismo “real” [...], oscila a menudo entre plantear *El exorcista* como un film serio y filosófico, retrato profundo de la lucha entre el Bien y el Mal contemporáneo, asolado por el materialismo y la incredulidad... O bien como un estupendo y conseguido espectáculo cinematográfico, capaz de sorprender y asustar al espectador (Palacios, 2014, pp. 159-160)¹⁷.

¹⁷ Como luego dirá el propio director: “Intenté hacer una película que fuera en primer lugar y por encima de todo una absorbente obra de fascinante entretenimiento. El jaleo que se ha montado es para mí, francamente, todo un misterio” (*apud* Palacios, 2014: 160). Véase, asimismo, la lectura de Navarro

No debe menospreciarse, en esta línea, lo que la película supuso en el avance de los efectos especiales cinematográficos, así como en el establecimiento de múltiples motivos en el subgénero antes mentado (desde la cabeza rotando hasta los insultos y los vómitos, pasando por la voz cavernosa del Diablo y los despliegues de fuerza titánica). Todos estos datos, y otros muchos de diversa naturaleza –incluida la presunta maldición que habría pesado sobre el rodaje: aspecto que compartiría con *Rosemary's Baby* y que los mismos implicados no se habrían molestado en desmentir; bien al contrario (cfr. Schreck, 2001, pp. 170-171)–, demuestran no solo que la producción se dejó contagiar del tipo de ficción que, en teoría, estaba evitando, sino también que su huella más duradera ha sido, precisamente, en esta área. En contraste, el estrato religioso se vio reducido a una mera nota al pie, rescatada por algunos con diversos intereses, pero interpretada en su justa medida por el grueso de los receptores, que hoy en día celebran las blasfemias de Regan con el mismo entusiasmo o desde la misma instancia que aplauden el histrionismo de los personajes interpretados por el genial Vincent Price o se sobrecogen ante las apariciones del Conde Drácula en cualquiera de sus avatares. Ello no quiere decir, entendámonos, que la cinta haya dejado de ser efectiva como producto aterrador; lo es, sin embargo, desde frentes alejados del teológico, que tienen más que ver con los miedos atávicos del ser humano o incluso las inseguridades sociales, políticas y culturales de la época, que con el dominio literal del Demonio sobre el cuerpo y alma de una joven. “How seriously should anyone take this?”, inquiriere Schweitzer (2006, p. 183) en alusión al factor religioso; “Blatty, who comes from a deeply Catholic background, apparently takes it seriously. But as a piece of horror fiction and horror cinema, *The Exorcist* is as important as *Dracula* (1931) or *Frankenstein* (1931)”.

Tal es, a mi parecer, la mejor lectura que se puede ofrecer de *The Exorcist*, así como de la gran mayoría de piezas con elementos religiosos que, como decía, se entregan a grandes públicos sin una clara voluntad doctrinaria. Es más, incluso, parcialmente, de las que sí afirman sus intenciones evangelizadoras. Y es que, al y al cabo, lo más normal, ante una pieza que se pretende de arte, es que se impongan las normas privativas de la estética, relativizando el peso de la confesión y la piedad: si tal ocurría ya en los bajorrelieves de las catedrales góticas y otras manifestaciones de arte sacro, ¿qué no va a pasar en el cine contemporáneo, especialmente en el producido en Hollywood, una de tantas Babilonias de la sociedad actual?

Bibliografía

BACKER, Ron. **Classic Horror Films and the Literature That Inspired Them**. Jefferson: MacFarland, 2015.

BARTON, Blanche. **The Secret Life of a Satanist. The Authorized Biography of Anton Szandor LaVey**. Port Townsend: Feral House, 2014.

BESSIÈRE, Irène. El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza. In: ROAS, D. **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arco/Libros, 2001, pp. 83-104.

(2007c, pp. 415-417) de *The Exorcist* como *film d'auteur*, coherente con las principales obsesiones del cine de Friedkin.

- CAILLOIS, Roger. Introducción. In: CALLOIS, R. (ed.), **Antología del cuento fantástico**. Buenos Aires: Sudamericana, 1970, pp. 7-19.
- CARROLL, Noël. **La filosofía del terror o paradojas del corazón**. Madrid: Antonio Machado Libros, 2005.
- _____. Afterword: Psychoanalysis and the Horror Film. In: SCHNEIDER, S. J. (ed.), **Horror Film and Psychoanalysis: Freud's Worst Nightmare**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, pp. 257-270.
- COLERIDGE, Samuel Taylor. **Biographia Literaria**, vol. 2. Princeton: Princeton University Press, 1983.
- DURAN, Mike. On "Christian Horror" and Atheist Dread. **deCOMPOSE. Faith. Culture. Composition**. 15 de agosto de 2010. Disponible en <http://www.mikeduran.com/2010/08/on-christian-horror-and-atheist-dread>. Acceso el 12 de marzo de 2017.
- GREGORI, Alfons. **La dimensión política de lo irreal: el componente ideológico en la narrativa fantástica española y catalana**. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2015.
- HESS, Jossiah M. Why Are So Many Horror Films Christian Propaganda? **VICE**. 19 de octubre de 2016. Disponible en https://www.vice.com/en_us/article/why-are-so-many-horror-films-christian-propaganda. Acceso el 12 de marzo de 2017.
- HORNER, Grant. **Meaning at the Movies: Becoming a Discerning Viewer**. Wheaton: Crossway, 2010.
- LATORRE, José María. **La semilla del diablo: El demonio en la cuna**. In: NAVARRO, A. J. (ed.), **El Demonio en el cine. Máscara y espectáculo**. Madrid: Valdemar, 2007, pp. 373-387.
- LAYCOCK, Joseph. The Folk Piety of William Peter Blatty: **The Exorcist** in the Context of Secularization. **Interdisciplinary Journal of Research on Religion**. V. 5, article 6. Disponible en http://www.religjournal.com/articles/article_view.php?id=35. Acceso el 12 de marzo de 2017.
- LLOPIS, Rafael. **Historia natural de los cuentos de miedo**. Madrid: Fuentetaja, 2013.
- LOVECRAFT, Howard Philips. **El horror sobrenatural en la literatura y otros escritos**. Madrid: Alberto Santos Editor, 2002.
- MORALES, Ana María. Credibilidad, percepción y reacción: los vaivenes de lo maravilloso a lo fantástico. In: MORALES, A. M. y SARDIÑAS, J. M. (eds.), **Rumbos de lo fantástico: actualidad e historia**. Palencia: Cálamo, 2007, pp. 155-177.
- MOREHEAD, John H. **VICE: Horror Films as Christian Propaganda? TheoFantastique. A Meeting Place for Myth, Imagination and Mystery in Pop Culture**. 21 de octubre de 2016. Disponible en <http://www.theofantastique.com/2016/10/21/vice-horror-films-as-christian-propaganda/>. Acceso el 12 de marzo de 2017.
- _____. Joseph Laycock: **The Exorcist**, Secularization, and Folk Piety. **TheoFantastique. A Meeting Place for Myth, Imagination and Mystery in Pop Culture**. 27 de octubre de 2009. Disponible en <http://www.theofantastique.com/2009/10/27/joseph-laycock-the-exorcist-secularization-and-folk-piety>. Acceso el 12 de marzo de 2017.
- NAVARRO, Antonio José. Ars diavoli. In: NAVARRO, A. J. (ed.), **El Demonio en el cine. Máscara y espectáculo**. Madrid: Valdemar, 2007a, pp. 9-23.

- _____. **La novena puerta**: Apuntes sobre un filme luciferino. In: NAVARRO, A. J. (ed.), **El Demonio en el cine. Máscara y espectáculo**. Madrid: Valdemar, 2007b, pp. 447-472.
- _____. **El exorcista**: El diablo en el cuerpo. In: NAVARRO, A. J. (ed.), **El Demonio en el cine. Máscara y espectáculo**. Madrid: Valdemar, 2007c, pp. 389-417.
- NELSON, Victoria. Faux Catholic: A Gothic Subgenre from Monk Lewis to Dan Brown. **boundary 2**. Vol. 34, n. 3, 2007, pp. 87-107.
- NEWMAN, Kim. **Nightmare Movies. Horror on Screen Since the 1960s**. Londres: Bloomsbury Publishing, 2011.
- ONGAY, Íñigo. **El exorcismo de Emily Rose** como caso de cine religioso. **El Catoblepas. Revista crítica del presente**. N. 73, 2008. Disponible en <http://www.nodulo.org/ec/2008/n073p01.htm>. Acceso el 12 de marzo de 2017.
- O'SULLIVAN, Michael. William Peter Blatty Talks Literature, Life After Death and Lousy Movies. **The Washington Post**. 14 de abril de 2015. Disponible en https://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/william-peter-blatty-talks-literature-life-after-death-and-lousy-movies/2015/04/14/071546f2-de0e-11e4-be40-566e2653afe5_story.html?utm_term=.c0a477753d18. Acceso el 12 de marzo de 2017.
- OTTO, Rudolf. **The Idea of the Holy**. Londres: Oxford University Press, 1936.
- PALACIOS, Jesús. **Hollywood maldito**. Madrid: Valdemar, 2014.
- _____. Visiones luciferinas: El cine según Kenneth Anger y Anton LaVey. In: NAVARRO, A. J. (ed.), **El Demonio en el cine. Máscara y espectáculo**. Madrid: Valdemar, 2007, pp. 583-607.
- REISZ, Susana. Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales. In: ROAS, D. (ed.), **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arco/Libros, 2001, pp. 193-221.
- ROAS, David. **Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico**. Madrid: Páginas de Espuma, 2011.
- SCHRECK, Nikolas. **The Satanic Screen. An Illustrated Guide to the Devil in Cinema**. Londres: Creation Books, 2001.
- SCHWEITZER, Darrell. The Devil. In: JOSHI, S. T. (ed.), **Icons of Horror and the Supernatural. An Encyclopedia of Our Worst Nightmares**, vol. 1. Westport: Greenwood Press, 2007, pp. 161-185.
- SKAL, David S. **Monster Show. Una historia cultural del horror**. Madrid: Valdemar, 2008.
- TODOROV, Tzvetan. **Introducción a la literatura fantástica**. México: Premia, 1981.