

LAS REESCRITURAS FÍLMICAS DEL EXORCISTA: UN PERSONAJE ENTRE LA CRISIS Y EL ESPECTÁCULO DEL CASO PARANORMAL

ANTONIO VIÑUALES SÁNCHEZ
Universidad de Zaragoza
peredetrenes@gmail.com

DANIEL CABAÑEROS MARTÍNEZ
Investigador independiente
danielcabaneros@outlook.es

Recibido: 15-12-2023
Aceptado: 16-04-2024



RESUMEN

El exorcista es un personaje central en el cine de posesiones demoniacas. Su imagen canónica bidimensional, de hombre en crisis e investigador, proviene de dos tradiciones novelísticas fundidas prototípicamente en la película de William Friedkin (1973): la novela de crisis y la novela fantástica de terror. Las posteriores reescrituras del personaje ofrecen dos perfiles que obedecen al distinto peso de las mencionadas tradiciones en las películas continuadoras del género. El exorcista detectivesco o aventurero aparece en las películas de posesiones centradas en el caso paranormal. Su objetivo es entretener añadiendo suspense y miedo a la pesquisa del mal desconocido. La preferencia por la crisis, en cambio, precisa de perfiles complejos y paradójicos como el exorcista escéptico en formación o el sacerdote abrumado por la culpabilidad. El género trata de alcanzar con ellos una meta superior: representar la lucha agónica y apocalíptica del hombre moderno por la construcción de su identidad.

PALABRAS CLAVE: exorcista; reescrituras; crisis; simbolismo; películas de posesiones demoníacas.

FILMIC REWRITINGS OF THE EXORCIST: A CHARACTER BETWEEN THE CRISIS AND THE SPECTACLE OF THE PARANORMAL CASE

ABSTRACT

The exorcist is a central character in demonic possession cinema. In William Friedkin's celebrated film (1973), he appears as a dual character combining the dimensions of man in crisis and investigator. This prototypical structure has its origins in two novelistic traditions that appear fused in this film: the crisis novel and the fantastic horror novel. The two profiles of exorcists that appear in the later films are due to the different weight that the two traditions acquire in these films. The exorcist-detective or adventurer appears in possession films focusing on the paranormal case. Their aim is to entertain by adding suspense and fear to the investigation of the unknown evil. Possession films that are organised around the crisis, on the other hand, require more complex and paradoxical characters such as the sceptical apprentice exorcist or the guilt-ridden priest. The genre tries to achieve with them the goal of representing the agonising and apocalyptic struggle of modern man to construct his identity.

KEYWORDS: Exorcist; Rewritings; Crisis; Symbolism; Demonic Possession Cinema.



INTRODUCCIÓN

El exorcista es un personaje mítico del cine de terror fantástico. Aunque sus primeras apariciones se dan en películas como *Madre Juana de Los Ángeles* (*Matka Joanna od Aniołów*, 1961), de Jerzy Kawalerowicz, o *El demonio* (*Il demonio*, 1963), de Brunello Rondi, su incorporación al conjunto de grandes mitos de la cultura de masas se produce gracias al éxito cinematográfico de *El exorcista* (*The Exorcist*, 1973), de William Friedkin (Brunetta, 2011: 932, 1318 y 1341). Es allí una figura destacada que representa la lucha entre el bien y el mal. Desde entonces, ha tenido una continuidad en las películas del género de posesiones demoníacas y de exorcismos, que han procedido con cada nueva aparición a su reformulación. La evolución que describe este personaje no se debe, sin embargo, al capricho de los creadores ni a su adaptación mecánica a los gustos de cada momento. Sus principales perfiles son visibles tanto en las películas de la franquicia como en las ajenas a ella. Pero, a nuestro juicio, solo podemos acceder a su sentido a través de un estudio de las estructuras simbó-

licas e imaginativas, en forma de géneros, en las que queda inserta esta figura en su formulación canónica e inaugural.

Es muy habitual el estudio de los personajes como elementos desconectados de los géneros artísticos en los que conviven. Este *modus operandi* es deudor de una idea extendida en los estudios artísticos, según la cual los géneros habrían desaparecido para la imaginación moderna. Croce (1967: 51 y ss.) y Adorno (1971: 263 y ss.) han sido dos de sus más insignes defensores. Nuestro estudio parte del punto de vista opuesto. Se apoya en la idea defendida por Bajtín de que las obras artísticas viven en géneros (1982: 268), y se propone acceder al sentido profundo de uno de sus elementos principales, como son los personajes, mediante el estudio de la estrecha implicación que estos establecen con su marco simbólico genérico.¹

Como pretendemos demostrar, dos tradiciones novelísticas que confluyen en la película de Friedkin —procedentes del *bestseller* de Petter Blatty (1971)— son las responsables de los dos caminos que el personaje del exorcista toma en las reapariciones posteriores. La primera es un género de la gran novela moderna: la «novela de crisis» (Beltrán Almería, 2021: 260-288) o «novela del umbral» (Bajtín, 2019: 434-435). Esta aporta el cañamazo simbólico fundamental que sostiene y ordena los contenidos. La segunda proporciona al conjunto artístico una imagen fácilmente reconocible por las masas y le insufla una dimensión espectacular: es la llamada «novela fantástica de la actualidad», que se basa en la investigación de un caso paranormal ocurrido en un mundo imaginado como actual (Beltrán Almería, 2021: 321). Sobre esta base bidimensional de raíz novelística se construye la imagen canónica del personaje del exorcista como un símbolo complejo y dual: combina la dimensión de hombre sumido en una profunda crisis existencial y familiar, y la dimensión espectacular de investigador de un caso paranormal.

Con objeto de aclarar los diferentes perfiles que este personaje describe en su evolución, partiremos primero de una descripción de las dos tradiciones novelísticas en las que se basa. Describiremos asimismo el mecanismo en virtud del cual se produce su engranaje. Este acoplamiento genérico encuentra su explicación, como veremos, en la llamada «estilización». A continuación, explicaremos la estructura bidimensional propia de la imagen canónica con la que primero Blatty y después Friedkin construyen al personaje. Después procederemos a la ilustración de los dos perfiles a los que dan lugar las distintas

¹ Nos distanciamos asimismo de los puntos de partida analíticos, como el que adopta Noël Carroll (2005).

reescrituras de esta figura. Lo haremos mediante el análisis de las principales películas en las que aparece, fijándonos —ante todo— en las pertenecientes a la franquicia principal.

1. LA NOVELA DE CRISIS

Siguiendo a Bajtín (2019: 259 y ss.) y a sus seguidores, podemos afirmar que la novela es un género que nace para la escritura, en el seno de sociedades abiertas de gran complejidad social. «Las sociedades históricas son sociedades complejas porque su cultura es bipolar: elevada o popular» (Beltrán Almería, 2021: 23), y la novela, en su etapa evolutiva premoderna —la que va desde la Antigüedad hasta 1800— conoce un cultivo dual que obedece a esta duplicidad social: la novela premoderna cortesana emana del espacio cultural cortesano y la popular se propone como una réplica humorística. Pese a esta dualidad, el género conserva una función cultural que es su signo distintivo: oficiar como puente cultural que alivia las tensiones producidas por la división social, a la vez que se propone como herramienta de comprensión de la evolución humana (Beltrán Almería, 2021: 23).

La llegada de la Modernidad implica un seísmo social que rompe todo tipo de fronteras, dándose lugar a un espacio único que es la «sociedad de masas». El objetivo ahora es la unificación de la Humanidad —así lo han afirmado estudiosos como Harari (2017: 185 y ss.)— y la respuesta a este espacio unificado es la creación de la cultura de masas. El simbolismo moderno es su gran contenido, compuesto de elementos de nueva factura o de reformulaciones de tradiciones anteriores. En todo caso, se trata de herramientas para el gran diálogo y la cohesión social de los individuos. La novela moderna no es ajena a esta dinámica y se produce en su seno una revolución que da lugar a una gran mezcla de sus géneros premodernos. El resultado son cruces genéricos reconocibles que tratan de dar respuesta a las nuevas demandas sociales. Aun conservando su primigenia función como puente cultural, la novela moderna dirige dos grandes tipos de productos a cada uno de los polos que tratan de fusionarse en la nueva sociedad de masas. Para los sectores masivos existen series novelísticas cuya finalidad es el entretenimiento. Se basan en géneros premodernos fácilmente reconocibles y se dirigen principalmente a la exaltación de los sentidos mediante el suspense, el juego, el terror, entre otros mecanismos. Allí se ubican los géneros de la novela popular premoderna que dan lugar a los principales *bestsellers*.

A los públicos más preparados se dirigen, en cambio, géneros de gran reflexión y complejidad, altamente comprometidos con las demandas de sentido del hombre moderno. Pese a excepciones como la novela histórica o el *Bildungsroman*, son géneros poco reconocidos. Los más relevantes pertenecen al «simbolismo del futuro» (Beltrán Almería, 2021: 239-242). En ellos se prescinde de toda ubicación espacio-temporal concreta. Se rigen por la «ley de la necesidad», esto es, que acogen la magia y la fantasía² con objeto de simbolizar de la manera más concentrada posible los valores comprometidos con el futuro de la humanidad (Beltrán Almería, 2021: 158) y abordan los grandes debates en los que se ve inmerso el hombre moderno: «la querrela entre el bien y el mal, el conflicto entre herencia genética y educación, el choque entre culpa y responsabilidad» (Beltrán Almería, 2021: 239). Otras notas distintivas suyas son una gran concentración de símbolos modernos, la imagen de sus personajes como conciencias abiertas y evaluadas por otras conciencias, y una mezcla de elementos imaginativos de la gran tradición mágico-fantástica junto con la reflexión histórica más exigente.

Además, los grandes géneros de la novela moderna del futuro se estructuran alrededor de un símbolo que aglutina y ordena su contenido y podemos citar, como muestra, la novela de viajes, infantil, hermética, de aventura moderna o la novela del hombre de bien. Su género estrella es la novela de crisis, cuyo centro arquitectónico es el simbolismo de la crisis o del umbral. Como tal, esta novela solo ha sido atendida por Bajtín y sus seguidores. Vive su gran momento novelístico y su eclosión en el siglo XIX y las obras de Dostoiévski son su mejor expresión. Entre las más notables están *Crimen y castigo* (1866), *El idiota* (1869) y *Los hermanos Karamázov* (1880). También son novelas de crisis *La letra escarlata* (1850), de Hawthorne, y *Resurrección* (1899), de Tolstói. La influencia que este subgénero ha ejercido en la novela posterior ha sido enorme. Y no solo se ha dejado notar en el ámbito literario. Se ha extendido a otros dominios artísticos como el cine, dando lugar a «películas de crisis».

Para comenzar con su caracterización, diremos que la novela de crisis continúa la senda de la novela popular premoderna. No se fija, empero, «en los representantes de la alta sociedad, en los poderosos sino en sus víctimas,

2 El concepto de fantasía aquí puede entenderse como la irrupción desestabilizadora —pues esta «postula la existencia de lo real, lo natural, o normal, para poder luego batirlo en brecha» (Todorov, 1982: 204)— de ciertos fenómenos imposibles en una esfera cultural cuyas leyes ni prevén ni posibilitan tales fenómenos. Roas (2011: 94-107) subraya también la conflictividad entre lo posible y lo imposible, en tanto que planteamiento específico y propio de lo fantástico. A través de ese juego libre de la imaginación que llamamos fantasía y del desequilibrio que produce, se abordan los grandes debates en los que se ve inmerso el hombre moderno —la mencionada «brecha» de Todorov—.

las clases medias empobrecidas como funcionarios, estudiantes, empleados» (Beltrán Almería, 2021: 260). Se decanta, como la novela social, por reflejar «sus efectos devastadores: la miseria, la injusticia, la humillación» (Beltrán Almería, 2021c: 260). Pero lo que distingue a la de crisis es la imagen simbólica del mundo que organiza sus contenidos: el espacio y el tiempo simbólicos de la crisis y de la ruptura a los que Bajtín denominó «cronotopo del umbral».

El lugar preferencial de la crisis está en los espacios exteriores como los patios de las casas de vecinos, los recibidores, las calles y las plazas. Allí acontecen «los encuentros, las crisis, las caídas, los aciertos y las grandes decisiones, las regeneraciones. Lo importante de tales actuaciones es que determinan y cambian por completo la vida del personaje —la arruinan o la regeneran» (Beltrán Almería, 2021: 261). El tiempo del umbral rompe con la determinación biográfica del personaje y de él dijo Bajtín que «es esencialmente un instante que parece como si no tuviera una duración y saliera del curso normal del tiempo biográfico» (2019: 435).

Una pauta simbólica prototípica de esta novela es el esquema de pecado, culpa, castigo, expiación y vida nueva. Y es habitual que no pretenda abarcar un amplio arco temporal de un personaje o de varias generaciones de personajes. Con unos días, una sola jornada, unas horas, incluso unos segundos —que valen todos ellos por una vida entera— suele bastar. «Su tiempo consiste en la preparación de la crisis y de la ruptura, que se pueden manifestar como locura o como lucidez radical» (Beltrán Almería, 2021c: 260). Son habituales los accesos de locura de los personajes, las visiones, las ensoñaciones, las alucinaciones, las situaciones límite que proporcionan al artista un grado sumo de experimentación psicológica a través del cual pueden engranarse con la mayor fuerza posible las emociones y los valores. Bajtín señaló el precedente histórico del umbral en el carnaval de la plaza pública, del que también proviene el simbolismo de los misterios medievales. Algo más lejos hunde, empero, sus raíces el simbolismo de la crisis: en el momento mágico de la metamorfosis en el que se basan las ceremonias de paso. El simbolismo moderno recupera con la crisis la confianza en los grandes giros de la vida que dan lugar a las regeneraciones inesperadas y a los cambios cruciales del destino. Existen, asimismo, dos variantes principales: la crisis que funda su cambio en el simbolismo mágico y otra en el simbolismo de la formación que recibe el individuo.

Además, la crisis suele apoyarse en otras figuras simbólicas como la destrucción familiar y la humillación pública, cuyo objetivo es alumbrar una vida nueva en forma de regeneración o de caída absoluta. Con la novela de crisis —y después con las películas— se persigue mostrar los giros inespera-

dos del destino, así como las grandes e inesperadas posibilidades futuras que existen en el ser humano para aspirar a un mundo mejor.

2. LA NOVELA FANTÁSTICA DE LA ACTUALIDAD

La segunda tradición novelística en la que se basa la obra mítica de William Friedkin es la novela fantástica de la actualidad. Pertenece a la denominada «serie hermética» (Beltrán Almería, 2021: 320-322) de géneros novelísticos para el entretenimiento. Pertenecen a ella géneros clásicos fácilmente reconocibles y de éxito que plantean un enigma, un juego al espectador. El central es la novela policiaca. Subgéneros suyos como la novela negra se reorientan hacia la exploración de los bajos fondos. Pertenecen también a esta serie la novela de espías, de organizaciones secretas históricas y la novela fantástica de la actualidad o de terror. Como las anteriores, esta última se plantea como un caso. El caso es un género del discurso cuyos orígenes se remontan a las narraciones de la imaginación prehistórica. Y como señaló André Jolles (1972: 157 y ss.), es la narración de un suceso inusitado que rompe con una norma social. Se presta a la fusión de la magia y lo cotidiano.

Por contradictorio que pueda parecer, la novela de terror acoge el humorismo. Y no porque mueva a la risa, sino porque expone de forma ambivalente —alegre y cruel— los sexos, los cuerpos y sus desechos, un *modus operandi* propio del humorismo grotesco y desmitificador (Bajtín, 1974: 468). Esta línea novelística «combina el mundo actual con la presencia de casos paranormales» (Beltrán Almería, 2021: 321), y suele entenderse como una evolución del «grotesco fantástico» —según Bajtín (2003: 46 y ss.)—, también denominado «grotesco romántico» —según Kayser (2010: 87 y ss.)—. Esto es así porque los seres demoníacos que se crean en este tipo de novela y toda la serie de fenómenos fantasmagóricos como vampiros y zombis, tienen su origen en el Romanticismo (Roas, 2001: 22). El salto de estos fenómenos que configuran un caso paranormal a las pantallas de cine ha propiciado su conversión en verdaderos mitos de la sociedad de masas.

3. *THE EXORCIST*: CRISIS Y ESTILIZACIÓN

Medio siglo después de su estreno, la caracterización genérica de *The Exorcist* sigue siendo objeto de debate. Son distintas las opciones que los estu-

diosos han ensayado para embridar la complejidad de esta película. Las tres más comunes entre los teóricos de los géneros cinematográficos pasan por entenderla a través de la fusión genérica, proponer una etiqueta clasificatoria específica como subgénero del cine de terror, o negar el problema subrayando la creatividad del autor.

La primera es la vía de Vincent Pinel (2009: 140-146 y 169-171), quien la considera como una mezcla del género fantástico y el de terror.³ La segunda —más frecuente— es una muestra de la confusión que reina en la teoría genérica, pues son múltiples y variopintos los subgéneros propuestos. Una lista de los más habituales incluye *Exorcism Movies* (McDonald II, 2014: 15 y ss.), *Supernatural Films* (Cherry, 2009: 5), *Supernatural Monsters Films* (Kawin, 2012: 93), *Demon Child Films* (Worland, 2007: 100), *Demon Possession Horror Films* (Vander Kaay y Fernandez-Vander Kaay, 2016: 70) y *Horror Film of the Demonic* (Derry, 2009: 88). Antonio José Navarro (2007: 415) representa la tercera vía: afirma que esta cinta es un ejemplo de la superación de los géneros mediante la genialidad autoral, un *film d'auteur*.

Los acercamientos temáticos tampoco han proporcionado respuestas integrales a la cuestión del género. Se limitan a reconocer la multiplicidad de los temas abordados. Los diccionarios temáticos atienden a los núcleos temáticos más evidentes y sitúan la película en apartados como «Satanismo y brujería» (Sánchez Noriega, 2004: 484-487). Otros estudiosos han destacado aspectos más concretos como los legales y jurídicos (Contreras Mazarío, 2021) o los rituales y ceremoniales (Fernández Juárez, 2023). Para Balló y Pérez (2010: 83-84), es un ejemplo del argumento universal del intruso destructor. Las lecturas ideológicas —Skal (2008: 367) es uno de sus representantes— suelen reducir esta cinta a la condición de altavoz de propaganda católica y de moralismo reaccionario.

A nuestro juicio, abordar integralmente la cuestión del género es crucial para estudiar el personaje del exorcista. Y acometer esta tarea significa dar una respuesta que recoja las dos dimensiones principales de los géneros artísticos: la cultural y la estética. Como afirmó Walter Benjamin en su estudio sobre el drama barroco alemán (2006: 230 y ss.), comprender un género supone entender su

3 Es necesario aclarar que el género de terror permite la amenaza física y metafísica, de modo que el género fantástico y de terror no tienen por qué considerarse géneros estancos. Como afirma Roig (2021: 31), en las películas de terror «no hay intervención de fuerzas sobrenaturales» y «el miedo de los protagonistas se manifiesta de manera esencialmente física», mientras que las películas fantásticas son «producciones focalizadas en una o más figuras inconcebibles/imposibles en nuestra realidad cotidiana, monstruos que provocan un espanto en el que intervienen de forma inseparable tanto un miedo real (físico) como un miedo sobrenatural (metafísico) derivado de un acontecimiento inasumible por nuestra cultura y experiencia».

idea, y la idea de un género está estrechamente vinculada con su tarea histórica. Los géneros son, en consecuencia, respuestas a demandas históricas de las diferentes etapas culturales de la humanidad, pero dadas a la escala de la imaginación artística, esto es, que se sirven de los medios de la imaginación artística que son las figuras genéricas —los géneros— y sus símbolos.

Un avance de lo que supone una respuesta cultural ante el enigma genérico de *The Exorcist* lo ha brindado Roger Ebert (1973). La ha descrito como un producto complejo de la cultura de masas cuya dualidad se muestra en que, como los grandes géneros de la imaginación, no renuncia a plantear las grandes preguntas acerca de las profundidades del alma humana, ni a complacer al público masivo, como es propio de los productos de consumo. El reconocimiento de esta dualidad cultural es un camino para reconocer su doble estructura estética (Viñuales Sánchez, 2023b: 304), que consiste en: una forma interior como la de las obras del gran arte, que se sirve de sus grandes métodos de simbolización y de reflexión, y una forma exterior como la de los géneros menores, cuyo fin es la complacencia espectacular.

Avanzar por la senda de la respuesta cultural y estético-genérica es nuestro cometido, para lo que se hace preciso contextualizar históricamente la dualidad de esta obra, reconociendo a su vez el papel de los géneros en la industria cultural. Para ello empezaremos por recordar que la cultura de masas es una respuesta a la necesidad moderna de la unificación social. Y las leyes artísticas que la rigen —como las normas que siguen sus géneros típicos— deben ser comprendidas y compartidas por todos los individuos porque son expresiones de ese afán unificador. Estos géneros son imágenes compartidas para la gran cohesión. Toda obra de arte debe proyectar una imagen genérica reconocible por el público masivo. Centrándonos en el ámbito cinematográfico, los géneros a los que se apellida como clásicos —wéstern, melodrama, comedia, cine de terror, de detectives, etc.— son esas corrientes de enorme poder unificador. El precio que los creadores pagan por su rendimiento socioeconómico y ocioso es la renuncia a la reflexión y a la innovación, y la caída en el convencionalismo. Bajtún ha denominado a este fenómeno «estilización» (2005: 276 y ss.).

La homogeneización del arte, el convencionalismo y la renuncia a la innovación típicos de la economía del entretenimiento han sido denunciados por múltiples teóricos como Horkheimer y Adorno (1998: 165 y ss.). Afirieron la muerte del gran arte que habría sobrevenido con el nacimiento de la industria cultural. Su diagnóstico es certero, pero deja sin explicar aquellas obras mixtas que promueven un diálogo más allá de su tiempo, a la vez que asombran a sus coetáneos.

La película que nos ocupa es uno de esos objetos artísticos complejos que funciona como un puente imaginativo y cultural entre ambas esferas: la del consumo y la de la reflexión. Y su método constructivo es la estilización. La estilización implica una posición del artista con respecto al modelo propuesto por una obra anteriormente dada. Esa posición puede ser crítica y de denuncia, que da lugar a la «estilización paródica»: la imitación de un estilo en pos de su destrucción mediante su rebajamiento. Pero cuando esa posición es reverencial se produce la estilización simple, la imitación sumisa que renuncia a la innovación, signo distintivo del arte menor. La cultura de masas impone esta última estilización, esto es, la adopción de las imágenes de género convencionales porque debe reunir a todos los individuos de la sociedad, con independencia de su formación. Los géneros convencionales son el gran idioma unificador que las obras deben proyectar. Como ha explicado Beltrán Almería (2017: 21 y ss.), este fenómeno es también una consecuencia de la extensión moderna del valor de la belleza —un valor de las cortes premodernas— a todos los individuos. A la belleza se accede mediante los sentidos, no mediante la reflexión. Así sucede con las grandes corrientes estilísticas de unificación que son los géneros menores del arte. La consecuencia del imperativo «estilizador» para las obras del gran arte es que su cultivo no está vetado en la cultura de masas. Pueden vivir en los circuitos elitistas de culto, o adquirir la forma externa de un género reconocible por la masa, sin renunciar a su alma reflexiva, que anidaría en su interior.

La estilización de los grandes géneros novelísticos —adoptados después por campos artísticos afines como el cine (Viñuales Sánchez, 2021: 171 y ss.; 2023a: 93 y ss.)— es pues una opción adoptada por múltiples autores que no se contentan con la creación de obras de arte menor. Los guía un afán interclasista en virtud del cual visten de género menor a un género mayor con el doble objetivo de complacer y mover a la reflexión mediante símbolos, motivos y figuras de gran trascendencia. Esto da lugar a obras de una gran complejidad que permiten un reconocimiento más sencillo de su forma exterior —la forma del género estilizador—, a la vez que obligan a un estudio a través del cual solo puede aflorar su forma simbólica interior.

Sostendremos, en consecuencia, que *The exorcist* se comprende mejor como «película de crisis» estilizada como «película de terror». Ambas tradiciones llegan hasta la película de Friedkin mediante la novela de Petter Blatty. Por su parte, el personaje del exorcista no puede ser entendido al margen de esta estilización. Por mor de su inclusión en una película de estructura genérica dual, este personaje también adquiere una dimensión doble: es hombre en crisis e investigador. Ambas facetas son complementarias en el personaje

de Friedkin. Ahora bien. Podemos decir que el perfil inaugural de este tipo de personaje es el de hombre en crisis y no el de investigador porque su dimensión detectivesca tiene un papel secundario al servicio de la simbolización de la crisis. Esto es debido a que el peso en la organización del contenido que esta película hereda de la novela, lo asume el simbolismo de la crisis. Friedkin convierte el proceso de crisis del padre Damien Karras en un espectáculo: el del exorcismo de la joven Reagan. De modo que la crisis del personaje exorcista es en verdad el núcleo principal del sentido de la película, aun a pesar de que la posesión se sitúe cronológicamente en el inicio de la cinta. La película de Friedkin, en definitiva, inaugura con la variante del sacerdote abrumado por la culpabilidad el primero de los perfiles de este personaje típico de las películas de exorcismos. El perfil del exorcista como hombre en crisis, que analizaremos ahora en sus más célebres apariciones.

4. EL PERFIL DEL EXORCISTA COMO HOMBRE EN CRISIS

Este primer perfil del personaje es propio de las películas de exorcismos cuyos contenidos se organizan en torno al simbolismo de la crisis. Se trata de películas de crisis que convierten en espectáculo fantástico el proceso de ruptura y cambio repentino del personaje principal. Es decir, que dan la imagen de espectáculo paranormal al simbolismo del umbral y la reflexión histórico-simbólica que determina el destino del personaje. Las dos variantes de la crisis dan lugar a dos modulaciones diferentes del perfil de este personaje: en el marco de la crisis mágico-simbólica se sitúa el «sacerdote abrumado por la culpabilidad»; y en la crisis de tipo educativo el «exorcista aprendiz y escéptico». Como veremos, todos los perfiles del personaje exorcista sufren una laicización (Navarro, 2007: 86 y ss.) que sustituye al personaje religioso por uno seglar, con idénticas funciones.

Veamos ahora los rasgos comunes a las variantes de este perfil de exorcista en crisis. Un primer rasgo es que es una conciencia, no un personaje. La película de crisis —como su antecedente novelístico— no crea personajes sino conciencias que se caracterizan por su apertura a los cambios inesperados y repentinos que pueden transformarlas. Estos cambios, auténticos giros inesperados del destino que la crisis simboliza, pueden darse en el entorno de un acontecimiento fantástico —la posesión demoníaca que objetiva el cambio de destino del personaje y que es el marco de sus miedos, anhelos, obsesiones y pecados— o de una serie de acontecimientos que promueven su formación.

Los personajes de los que se rodea este símbolo de la conciencia en crisis son también, en realidad, conciencias. El demonio no es, en consecuencia, una némesis del exorcista ni una fuerza externa puramente destructora contra la que debe luchar. Es, en cambio, la imagen objetiva de su interior. Una imagen de su conciencia culposa, fuera de su conciencia, con dos dimensiones, corporal y verbal: el cuerpo horripilante y grotesco de la persona poseída y la palabra mediante la que devuelve al exorcista la imagen de un pasado con el que no se puede reconciliar. Ambas dimensiones son espectáculos obscenos y aterradores. Pero en su interior se esconde un simbolismo positivo, mezcla de emociones y de búsqueda de valores. El personaje debe bucear en la profundidad de su alma para indagar en su sentimiento de culpa y alcanzar un estadio de conciencia superior. Debe reconocer el valor que un comportamiento egoísta ha negado o silenciado. Veremos enseguida que suele estar relacionado con la formación, el cuidado de una familia y con el respeto por la vida. El demonio, en todo caso, cumple la función de agente catalizador de las emociones del personaje en un umbral simbólico que lo llevará irremediabilmente a la expiación de sus pecados o a su caída. Su reflexión condenatoria pone de relieve los defectos y errores del personaje en crisis, y encarna y objetiva espectacularmente sus culpas y responsabilidades de camino al umbral que lo transformará.

El poseído, por su lado, suele ser un personaje femenino e infantil, una niña un poco ingenua y un símbolo de las esperanzas puestas en la vida por venir. Puede ser una niña de una familia desconocida o el hijo del propio personaje cuando este adquiere una imagen laica. El exorcista tiene la responsabilidad de cuidar al símbolo de la vida por venir, de restaurar la imagen pura del personaje infantil que significará su regeneración. También este personaje ha sido entendido por la crítica como un umbral simbólico (Navarro, 2021: 119 y ss.).

Junto a estos personajes se sitúan los motivos esenciales de la crisis. Actúan como sostén arquitectónico de todos los contenidos desde una capa interior y son: el desmoronamiento familiar, el personaje en crisis en el entorno de una sociedad individualista y desvalorizada, el simbolismo del umbral —representado por las puertas, ventanas, antesalas, recibidores, los espejos, etc.—, la oposición de lo alto y de lo bajo, de lo natural-verdadero frente a lo ideológico-falso, la crítica del individualismo y del egoísmo expresada como una violenta pugna entre la responsabilidad individual y la familiar, las ensoñaciones y visiones mágicas como símbolos del acceso a la verdad, y los símbolos de la risa mediante el cuerpo grotesco y el demonio burlador.

Alrededor de estos contenidos se sitúan —de forma lateral— los contenidos del género de la fantasía romántica de la actualidad y del caso paranormal. Están al servicio del despliegue de la crisis, y son la pesquisa y sus episodios de investigación, el suspense y los personajes detectivescos. Vayamos ahora con las variantes de este perfil.

4.1. *El sacerdote abrumado por la culpabilidad*

Esta variante la encontramos en la película inaugural de Friedkin y en la precuela de Paul Schrader *Dominion: Prequel to the Exorcist* (2005).

El sacerdote jesuita Damien Karras es el núcleo principal y organizador de todas las tramas de la primera. La lógica simbólica de la crisis y la cadena que va del pecado a la expiación —en realidad aquí es una caída mortal— es la figura central que da forma a los contenidos. Karras es una conciencia culposa que se sabe pecadora. El motivo de su pecado es el abandono del hogar familiar en Nueva York en pos de su formación como religioso y psiquiatra en una universidad de Georgetown. Sus aspiraciones individuales y formativas lo han alejado de los valores de la cohesión familiar. Su comportamiento ha sido, en suma, egoísta e individualista, y el descuido de sus responsabilidades —el cuidado de su madre— es el germen de la destrucción familiar y de su caída inevitable. Como es típico del simbolismo crítico, ambos personajes son sendas víctimas de la pobreza que presiona a las clases desfavorecidas. La pésima posición económica de la madre la obliga a abandonar la vivienda familiar y a aceptar otra pública, ofrecida como subsidio en unas condiciones deprimentes de las que Damien nunca conseguirá librarla.

Tras el pecado de la desvalorización del personaje, se enciende la mecha de la crisis con el motor omnipresente de la culpa. Y el desarrollo de esta figura no será la de un hombre que evoluciona, sino la de una conciencia impotente e inútil que no progresa, que atraviesa un umbral que lo transformará de forma súbita y definitiva. La crisis de Karras se expresa en adelante mediante motivos típicos como ensoñaciones insidiosas y transformaciones fantásticas por parte del demonio-conciencia que simula ser su madre. Los umbrales mágico-simbólicos son múltiples y definitivos para el destino de los personajes (Navarro, 2007: 401-402). Los principales son la puerta del hogar McNeil, la ventana por la que Karras cae al infierno simbolizado por las escaleras exteriores, las escaleras interiores, la puerta de la habitación de Reagan, y el gran espacio frente a la cama en el que suceden las desgracias y los

momentos decisivos como el ataque al corazón de Merrin o el trasvase del demonio al cuerpo del sacerdote abrumado por la culpabilidad, símbolo de la metamorfosis.

En cuanto a los contenidos del género de terror fantástico y del caso paranormal, aparecen en todo momento subordinados al simbolismo crítico. Las imágenes espectaculares de la posesión y de la ceremonia del exorcismo están cargadas de valores y de reflexión histórica, como en las mejores novelas de crisis. La razón está en que el caso paranormal tiene aquí el papel de ofrecer una imagen objetiva de la crisis del personaje. La batalla contra el demonio es un símbolo dual —mezcla de reflexión y espectáculo— que representa el combate que escinde el alma de Karras. Lo natural expresado por los símbolos grotescos —el cuerpo, los desechos— y la palabra verdadera del juicio insidioso del demonio se oponen a la falsedad de la educación perseguida por Karras y a la creación de su identidad. El choque individuo-tradición familiar se libra como batalla simbólica contra el demonio. La lucha del sacerdote contra el mal —de su desprecio por la familia— es un símbolo de la lucha contra sí mismo. El demonio como conciencia es entonces una imagen del desdoblamiento del personaje.

Una última imagen de este desdoblamiento es el teniente Kinderman. Es la proyección exterior del alma investigadora del sacerdote culposo. No debe olvidarse que este se ve inmiscuido en una pesquisa acerca de las causas psiquiátricas del extravagante comportamiento de Reagan. La investigación tiene la función de añadir un mínimo suspense y de poner a prueba la fe de Karras.

Dominion: Prequel to the Exorcist (Schrader, 2005) sigue la senda abierta por Friedkin de la estilización terrorífica de la crisis (Navarro, 2021: 75-77). Su posición, con todo, no es reverencial. Somete el modelo a una reescritura que profundiza en la figuración de la crisis y le da un mayor alcance histórico y reflexivo. Veamos los principales elementos sometidos a renovación.

El sacerdote con sentimiento de culpa es ahora el padre Lankester Merrin. Su crisis, empero, escala un peldaño histórico-institucional: de la irresponsabilidad con la familia biológica se asciende a la irresponsabilidad con la institución eclesial, en un momento de gran simbolismo histórico. No descuida Merrin a sus familiares directos sino a sus feligreses. La reescritura consiste aquí en la metamorfosis de la destrucción familiar. El conflicto interior del sacerdote está motivado ahora por la imposibilidad de reconciliarse con un comportamiento inoperante que exhibió en la lucha contra el gran símbolo histórico del mal radical, que es el nazismo. Y es que sus titubeos y

su egoísmo le impidieron en el pasado impedir una matanza de parroquianos suyos por parte de soldados nazis. De semejante actitud surge uno de los núcleos sustantivos de la cadena de la crisis que es la humillación. Este motivo propicia la metamorfosis del personaje para conducirlo a una vida nueva. La profundización a la que Schrader también somete a este motivo consiste en su traslado de un escenario familiar —el demonio humilla a Karras en la casa McNeil— a otro público. Las insidias insultantes y condenatorias del demonio realista —un mandatario nazi— tienen lugar en la plaza pública en la que cae Merrin.

La conciencia demoníaca es nuevamente una imagen que enfrenta al sacerdote con su conciencia culposa. Pero a diferencia de Karras, el camino que va desde la humillación demoníaca a la regeneración tiene una resolución luminosa. Queda simbolizada en la salvación de un pueblo diezmado por la guerra y la maldición, y en la liberación de un personaje simbólico poseído. El escenario nuevo para el padre Merrin consiste en una nueva conciencia verdaderamente responsable con sus congéneres.

El personaje poseído sufre también una reescritura. Es un símbolo de la humanidad recuperada por Merrin en su lucha contra el mal. Se trata de un ser androgínico, un paria como los típicos seres desfavorecidos del simbolismo crítico. La doctora Rachel Lesno, por otro lado, es una transformación de la mujer culposa que encarnaba Chris McNeil. El espacio de esta aventura simbólica contra el mal es una tierra inhóspita: una remota región de Kenia. Así reescribe Schrader el espacio urbano de su precedente. Y los simbolismos siguen tan presentes como en el original, solo que sufren, nuevamente, una profundización: los umbrales, los pasadizos y los pasillos descienden a los infiernos, la lucha contra el mal impregna todas las escenas —se añade el simbolismo bélico—, lo demoníaco penetra en el paisaje y en los animales —de simbolismo telúrico—. Y el último de los elementos que sufre una reexposición es el hermetismo del caso detectivesco. El vehículo estilizador es aquí la pesquisa aventurera, típica de las películas de fantasía histórica que investigan los secretos de sectas milenarias.

4.2. *El exorcista aprendiz y escéptico*

El exorcista como aprendiz aparece en las películas que recomponen el modelo original para ordenar los contenidos esenciales de la crisis alrededor de un proceso formativo que no excluye lo fantástico. Los contenidos especta-

culares quedan supeditados a la educación del personaje que accede a un estado de conciencia superior. Los lugares simbólicos continúan siendo los umbrales y el tiempo se expande para recoger los momentos esenciales de la educación. Lo sustantivo es la mixtura del simbolismo crítico con los elementos principales del simbolismo educativo: a los señalados deben sumarse los diálogos formativos, el mentor demoníaco, los falsos preceptores y otros demonios que entorpecen el proceso formativo, y el educando escéptico en busca de valores que lo regeneren. El exorcista aprendiz puede mantener la imagen religiosa original o presentarse como seglar. Veamos ahora sus variantes.

Una de sus apariciones estelares se produce en la última entrega de la serie oficial de películas titulada *Exorcist: Believer* (David Gordon Green, 2023). Con esta película se recogen algunos hilos que la película original dejaba varados, como la crisis de la familia McNeil, que conoce por fin una resolución —luminosa—. El primer rasgo de la recomposición está en la multiplicación de procesos críticos, reunidos por una crisis familiar que ejerce de pilar central: la formada por el fotógrafo Victor Fleming, su esposa y su hija Angela. También se multiplican las posesiones: afectan a la adolescente Fleming y a la hija de una familia religiosa, Katherine, compañera de clase de la anterior.

Se retoma además el pecado de la destrucción familiar como motor de las crisis diseminadas por el metraje, que tienen como centro a diferentes personajes que se sienten culpables por la destrucción de su familia. El fundamento es casi idéntico para todos: una actitud egoísta que un progenitor dirige contra los derechos de sus descendientes efectivos o nonatos aún. Se manifiesta como aborto en los casos de la enfermera Ann y de Victor Fleming, subrayando así una escala de valores individualista y escéptica. Niegan de este modo el derecho a la vida de sus familiares nonatos. Chris McNeil, por su parte, niega el derecho a la privacidad de su hija al preferir la fama editorial.

En cuanto a la clásica función del personaje exorcista, este filme la desagrega en varios sujetos. Los personajes en crisis —casi todos con imagen laica— se prestan al espectáculo del exorcismo multicultural que simboliza nuevamente el umbral destructivo-regenerativo. Las resoluciones, también múltiples, permiten desplegar todo el abanico de destinos tras la crisis educativa: el curso principal es el del fotógrafo Fleming, que vive una crisis de aprendizaje como proceso. Aprende, con una serie de iniciativas guiadas por la culpa y la incredulidad, a confiar en la cohesión humana. Lo acompañan la enfermera, que aprende el valor de la vida, y Chris McNeil. La ceguera condenatoria tras el exorcismo fallido de Katherine es la marca pública y humillante de su culpa, cuya recompensa es el perdón de su hija Reagan.

Por otro lado, no traspasan el umbral simbólico del aprendizaje mágico los padres de Katherine. El espectáculo de una posesión doble y de un doble exorcismo ejerce nuevamente de factor multiplicador. El objetivo es concentrar al máximo la unión de valores y emociones por la existencia de una doble resolución en la cadena crítica: la familia que no aprende es penalizada con la muerte de la hija poseída, mientras la familia que une y permanece unida simboliza su victoria con la exorcización del demonio, este último una imagen de la suma de culpa e incapacidad para aprender.

Podemos observar dos ejemplos diferentes del personaje aprendiz en las películas alejadas de la franquicia oficial *The rite* (Mikael Häfström, 2011) y *The exorcism of Emily Rose* (Scott Derrickson, 2005). Sobre la primera, cabe señalar que sus figuras y símbolos parecen los existentes en el complejo original. En cuanto a los personajes, la película cuenta con demonio-conciencia, poseído y liberador. También figuran la crisis familiar y los umbrales simbólicos como la puerta del piso superior de la casa del padre Lucas y el pasillo del hogar Kovak. Asimismo, existen ensoñaciones preclaras en las que la realidad de los valores en decadencia se pone negro sobre blanco.

Sin embargo, la organización de estos elementos no sigue la cadena simbólica de la crisis mágica sino del proceso formativo de un aprendiz: Michael Kovak reniega del trabajo familiar en una funeraria e ingresa en un seminario. Se inicia un proceso educativo de corte realista que se aborta con la irrupción de una crisis de fe. Tras ella, el seminarista es enviado a un curso de exorcistas que da lugar al proceso de educación mágico-simbólica junto a la exposición de sus motivos esenciales, mezclados con los de la crisis. La posesión del mentor, el exorcista Padre Lucas, simboliza exteriormente la lucha interior contra el demonio de la inexperiencia y de la ignorancia que libra el joven Kovak. Además, contará para ello con una aliada, su madre, de la que recordará la enseñanza de la cohesión familiar. Este aprendizaje se ve obstaculizado por la testaruda incredulidad de Kovak, quien no ve más que trucos en las prácticas de su preceptor.

The exorcism of Emily Rose es, aparentemente, una película de juicios. Bajo la estilización de este género se esconde una recomposición de la película de exorcismos como película de crisis formativa. Se ofrece en esta cinta la imagen más evolucionada del personaje en formación con la abogada Erin Bruner, que es la metamorfosis del personaje exorcista tras heredar su centralidad. Su evolución es un corolario de la reescritura de la película original. Aun a pesar de la hipertrofia del caso, pues se centra en el juicio a un sacerdote acusado de negligencia por la muerte de una adolescente poseída, la orga-

nización del contenido recae en el proceso crítico-formativo de la abogada. El objetivo del juicio no es la revelación de la verdad oculta tras la posesión de Emily, sino el aprendizaje de una posición más tolerante y abierta frente al mundo que —dominado por la mentira y la hipocresía— plantea problemas desconocidos. La abogada, además, está inmersa en un momento decisivo: el juicio es la oportunidad que puede dar un giro a su vida y a su carrera, pues debe salir airosa, sea como fuere, para ser ascendida en su bufete. El cambio sustancial del personaje aprendiz sobreviene cuando, contra todo pronóstico, busca valores para una regeneración en lugar del ascenso en su carrera.

5. EL PERFIL DEL EXORCISTA AVENTURERO

Este perfil habita en obras que reescriben la organización de los contenidos de la película original. En virtud de esta reexposición, se resitúan las tradiciones simbólico-novelísticas que aparecían en ella fusionadas. El exorcista aventurero es típico de cintas que desplazan del centro organizativo al simbolismo de la crisis para situarlo en una posición lateral y eligen como sostén arquitectónico el cúmulo de contenidos del caso paranormal. La estilización se hace con las riendas de la película, que queda completamente emplazada en el entretenimiento para masas. Allí se disuelve en la serie de géneros del «hermetismo popular» como el detectivesco, o se ofrece como película de aventuras.

El centro es la pesquisa. El exorcista aventurero aparece como personaje de una sola pieza, más o menos íntegro, y es una excusa, una función para el planteamiento de un enigma para el espectador. El orden de los acontecimientos lo proporciona la búsqueda, y los contenidos siguen la lógica de la prueba. Como indicó Bajtín (2019: 100 y ss.), esta proviene de la tradición novelística de la aventura y de la llamada «novela de pruebas». La lógica de la prueba significa el impacto más o menos profundo —habitualmente es superficial— de una serie de episodios o aventuras en la biografía del personaje. Tales peripecias ponen a prueba sus cualidades en un entorno hostil, de modo que se orientan al final feliz o a su destrucción. El espacio puede ser exótico —así es en la aventura clásica— o urbano —según la evolución moderna—. En el primer caso, el exorcista es un aventurero a prueba con tintes detectivescos que se apoderan del personaje en la aventura urbana. La transformación en detective presenta a este personaje como sacerdote investigador, o le otorga una imagen completamente laica.

En la franquicia oficial, este personaje aparece en tres películas. La primera es *Exorcist II: The Heretic* (John Boorman, 1977), un puente entre la película de crisis estilizada y la película del hermetismo popular. Significa el principio de la decantación del género hacia la película de aventura urbana detectivesca y demoníaca. El personaje exorcista, el padre Lamont, arrastra una culpa meramente decorativa, y es el aparente centro que en realidad ocupa la pesquisa. Lo empuja la investigación del asesinato del padre Merrin, ocurrida durante el exorcismo de Reagan. La crisis de la familia McNeil se expone también sin atisbo de centralidad, y la trama detectivesca se mezcla con un género del hermetismo del pasado —también de origen novelesco— que se interroga por sociedades secretas y religiosas. El final feliz llega con el descubrimiento de la secta de protectores de almas luminosas —como la de Reagan—, a la que pertenecía el padre Merrin. En este tipo de películas los grandes contenidos del hermetismo popular quedan supeditados a la resolución del enigma: son principalmente el suspense, el juego, los episodios de descubrimiento y el personaje demoníaco como fuerza destructora.

Con *The Exorcist III* (William Peter Blatty, 1990) se produce la transformación del género en película detectivesca. Pese a la existencia de un exorcista de prometedoras capacidades al final del metraje, los personajes principales quedan reducidos al esquema dual del detective —un hombre bueno— y su oponente demoníaco. La reescritura de las figuras principales del modelo original opera por eliminación. El espacio es una ciudad decadente en la que proliferan los crímenes sangrientos sin explicación, la ciudad demoníaca de la imaginación moderna. Y la película se estructura en torno a los crímenes y a la investigación de Kinderman, cuyos métodos racionalistas quedan en entredicho.

Otra versión laica del exorcista investigador la encontramos —fuera de la franquicia— en una serie de películas denominada *The Conjuring Universe* (Michael Chaves y James Wan, 2013-2023). Su fuente son casos reales de posesiones y el perfil de los personajes principales, el matrimonio Warren, es el del detective laico.

Una última cinta con este perfil de personaje es la reescritura de la precuela de Schrader (*Dominion: Prequel to the Exorcist*, 2005) orquestada por Renny Harlin (*Exorcist: The Beginning*, 2004). Como quiera que la productora no estimase la versión de Schrader como un producto apto para el entretenimiento masivo, encargó al citado director una reescritura de los mismos materiales, bien que enfocada al consumo y siguiendo sus leyes y sus cánones. El resultado es la conversión de la película de crisis en película de aventura exótica. La lógica que guía cada nueva peripecia es la de la aventura clásica.

El personaje queda reescrito como un exorcista de tipo aventurero en tierra extraña, sometido a diversas pruebas que terminará sorteando hasta llegar al final feliz.

CONCLUSIÓN

El cine de posesiones demoníacas y de exorcismos es un género que tiene un puente entre el espectáculo y la reflexión. El conflicto entre lo real y lo imposible propio de lo fantástico (Roas, 2011: 10) se expresa en algunas de sus mejores películas mediante símbolos como el exorcista en crisis, que combinan el imaginario mágico con los géneros de la rendición de cuentas. Su lucha con el demonio es una de las imágenes modernas que adquiere la confesión en el arte de masas, basada en el nexo que el hombre moderno establece entre la espiritualidad y la introspección. Pese a desdoblarse en perfiles distintos conforme a los fines que persiguen las obras en las que se inserta, este personaje expresa la necesidad moderna de mitos globales y cohesionadores mediante su creciente laicización. El exorcista laico es la renovada imagen con la que este mito clásico aspira a conquistar al nuevo público global: el que ya no se reduce a una élite cultural —la academia—, ni a un círculo moral —la cristiandad—.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor W. (1971): *Teoría estética* (1970), trad. Fernando Riaza, Taurus, Madrid.
- BALLÓ, Jordi, y Xavier PÉREZ (2010): *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*, trad. Joaquín Jordá, Anagrama, Barcelona.
- BAJTÍN, Mijaíl M. (1974): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* [1941], trad. Julio Forcar y César Conroy, Barral Editores, Barcelona.
- (1982): *Estética de la creación verbal* [1979], trad. Tatiana Bubnova, Siglo Veintiuno Editores, México.
- (2005): *Problemas de la poética de Dostoievski* [1979], trad. Tatiana Bubnova, Fondo de Cultura Económica, México.
- (2019): *La novela como género literario*, trad. Carlos Ginés Orta, Editora Universidad Nacional-Prensas de la Universidad de Zaragoza, Costa Rica-Zaragoza.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis (2017): *GENVS. Genealogía de la imaginación literaria. De la tradición a la Modernidad*, Calambur, Barcelona.
- (2021): *Estética de la novela*, Cátedra, Madrid.

- BENJAMIN, Walter (2006): *Obras. Libro I, Vol. I. El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*; «Las afinidades selectivas» de Goethe; *El origen del 'Trauerspiel' alemán*, trad. Juan Barja, Abada, Madrid.
- BRUNETTA, Gian Piero (dir.) (2011): *Historia mundial del cine. Volumen primero. Estados Unidos. Tomo segundo* (2000), trad. Itziar Hernández Rodilla, Akal, Madrid.
- CARROLL, Noël (2005): *Filosofía del terror o paradojas del corazón* [1990], trad. Gerard Vilar, Antonio Machado Libros, Madrid.
- CHERRY, Brigid (2009): *Horror. Routledge Film Guidebooks*, Routledge, Abingdon-New York.
- CONTRERAS MAZARÍO, José María (2021): *El exorcista. ¿Sólo una novela o película de terror?*, Tirant lo Blanch, Valencia.
- CROCE, Benedetto (1967): *Breviario de Estética. Cuatro lecciones seguidas de dos ensayos y un apéndice* [1912], trad. José Sánchez Rojas, Espasa-Calpe, Madrid.
- DERRY, Charles (2009): *Dark Dreams 2.0. A Psychological History of the Modern Horror Film from the 1950s to the 21st Century*, McFarland, Jefferson-London.
- EBERT, Roger (1973): «*The Exorcist*», en *RogerEbert.com*, disponible en <https://www.rogerebert.com/reviews/the-exorcist-1973> [03/12/2023]
- FERNÁNDEZ JUÁREZ, Gerardo (2023): *El exorcista. Una mirada antropológica*, Celya Editorial, Toledo.
- HARARI, Yuval Noah (2017): *Sapiens. De animales a dioses. Una breve historia de la humanidad* (2013), trad. Joandoménech Ros, Debate, Barcelona.
- HORKHEIMER, Max, y Theodor W. ADORNO (1998): *Dialéctica de la Ilustración* [1969], trad. Juan José Sánchez, Editorial Trotta, Barcelona.
- JOLLES, André (1972): *Las formas simples* (1958), trad. Rosemarie Kempf Titze, Editorial Universitaria, Chile.
- KAWIN, Bruce F. (2012): *Horror and the Horror Film*, Anthem Press, London-New York-Delhi.
- KAYSER, Wolfgang (2010): *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura* [1957], trad. Juan Andrés García Román, Antonio Machado Libros, Madrid.
- MCDONALD II, Charles Austin (2014): *The Devil Made Her Do It: Three Horror Film Case Studies in the Exorcism Subgenre*, Tesis doctoral, disponible en https://repository.lsu.edu/gradschool_dissertations/32 [03/12/2023]
- NAVARRO, Antonio José (2007): «*El exorcista: El diablo en el cuerpo*», en Antonio José Navarro (ed.), *El demonio en el cine*, Valdemar, Madrid, pp. 389-417.
- (2021): *Líbranos del mal. Un estudio cultural del cine de posesiones demoníacas y exorcismos*, Hermenauta, Barcelona.
- PINEL, Vincent (2009): *Los géneros cinematográficos. Géneros, escuelas, movimientos y corrientes en el cine* [2006], trad. Catherine Berthelot de Glétais, RobinBook, Barcelona.
- ROIG, Pau (2021): *Pesadillas. Diccionario del cine de terror español (1961-2020)*, Eolas, León.
- ROAS, David (2001): «*La amenaza de lo fantástico*», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 7-44.
- (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2004), *Diccionario temático del cine*, Cátedra, Madrid.

- SKAL, David J. (2008): *Monster Show. Una historia cultural del horror* [1993], trad. Oscar Palmer Yáñez, Valdemar, Madrid.
- TODOROV, Tzvetan (1982): *Introducción a la literatura fantástica* [1970], trad. Silvia Delpy, Ediciones Buenos Aires, Barcelona.
- VANDER KAAAY, Chris, y Kathleen FERNANDEZ-VANDER KAAAY (2016): *Horror Films by Subgenre. A Viewer's Guide*, McFarland, Jefferson.
- VIÑUALES SÁNCHEZ, Antonio (2021): «La novela cinema como novela corta», en Luis Beltrán Almería, Santiago Morales-Rivera y Dolores Thion Soriano Mollá (coords.), *Novela corta. Teoría e historia*, Prensas de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza, pp.169-192.
- (2023a): «La alianza “andrógino-hombre inútil” en el cine. Una dupla simbólica para un mundo sin fronteras», *Mitologías hoy*, vol. 23, pp. 86-100. <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.1007>
- (2023b): «La parodia en el cine», en Dolores Thion Soriano Mollá y Alicia Silvestre Miralles (eds.), *El humorismo en sus géneros*, Peter Lang, Berlín, pp. 293-309. <https://doi.org/10.3726/b20343>
- WORLAND, Rick (2009): *The Horror Film. An Introduction*, Blackwell Publishing, Malden-Oxford-Carlton.

FILMOGRAFÍA

- BOORMAN, John (dir.) (1977): *Exorcist II: The Heretic*, Warner Bros., Estados Unidos.
- DERRICKSON, Scott (dir.) (2005): *The Exorcism of Emily Rose*, Lakeshore Entertainment-Firm Films, Estados Unidos.
- FRIEDKIN, William (dir.) (1973): *The Exorcist*, Warner Bros.-Hoya Productions, Estados Unidos.
- GORDON GREEN, David (dir.) (2023): *The Exorcist: Believer*, Blumhouse Productions-Morgan Creek Entertainment-Rough House Pictures, Estados Unidos.
- HÄFSTRÖM, Mikael (dir.) (2011): *The rite*, New Line Cinema-TriBeCa Productions, Estados Unidos.
- HARLIN, Renny (dir.) (2004): *Exorcist: The Beginning*, Warner Bros., Estados Unidos.
- PETER BLATTY, William (dir.) (1990): *The Exorcist III*, Morgan Creek Productions, Estados Unidos.
- SCHRADER, Paul (dir.) (2005): *Dominion: Prequel to the Exorcist*, Morgan Creek Productions, Estados Unidos.