

---

# Símbolos nuevos de un mito viejo

---

JOSE LUIS SAEZ

---

A pesar de la "caza de brujas" del siglo XIII, el culto a Satán vuelve esporádicamente a revivir en la época del Victorianismo inglés, en los años veinte en Europa, e incluso en nuestros días en medio del consumismo. A pesar de las desviaciones a que llegó el ocultismo, y del exorcismo ideológico a que se le sometió, la figura de Satán estuvo rodeada para muchos de un cierto atractivo, gracias al retrato de Milton, Goethe y, a su manera y sin querer, el mismo Bernanos. Probablemente, hasta el mismo Orígenes habría despertado simpatía y hasta conmiseración hacia Satán al aventurar la tesis de que los "ángeles caídos", junto con su líder, serían definitivamente rescatados al fin de los tiempos.

Ni la proliferación de grupos pseudo-religiosos y pro-satánicos en Estados Unidos desde la década de los sesenta, ni la explotación del tema demoníaco en la literatura y el cine, son fenómenos aislados. Obedecen a una corriente del pensar que ha vuelto a desempolvar sus mitos, y encuentra en ciertas formas de ocultismo un refugio contra las nuevas formas del absurdo. El demonio vuelve a cobrar actualidad, quizás porque el hombre empieza a perder fe en sí mismo, y necesita recurrir a un "culpable", a un seductor que le sirva de coartada para eludir la responsabilidad, antes que reconocer lo mísero de su condición colectiva (1).

Unas veces con un disfraz, otras con otro, el verdadero protagonista de una buena parte de la literatura y del cine contemporáneos es el Mal, porque ese

fenómeno sigue preocupando al hombre, y le obliga a rebuscar hasta encontrarse a sí mismo cómplice de sus símbolos. Sin la angustia de la literatura europea de los años cincuenta, y, a veces sin preocuparse porque falte un asomo de esperanza, la literatura y el cine han vuelto a sacar del olvido la figura del "maligno", y le han vuelto a echar en cara su antiguo papel de perdición.

Tres ejemplos de la presencia del Mal, con el disfraz de Satán, en el cine contemporáneo, son sin duda, "El Exorcista" (William Friedkin, 1973), según la novela homónima de William P. Blatty; "La semilla del diablo" ("Rosemary's Baby"), de Roman Polanski (1968), según la novela de Ira Levin, y "El Otro" o "Los mellizos del terror", la novela de Thomas Tryon, dirigida por Robert Mulligan en 1972.

La primera de las tres películas de este "ciclo de Satán", a pesar de su pobre calidad, fue la de mayor éxito e impacto emocional. Lo escandaloso de la historia, la popularidad de la novela y las pretensiones de veracidad de la anécdota, aducidas por William P. Blatty, son responsables de todo eso. Pero también hay que reconocer que existía cierta base afectiva en el público para que "entonase" tan fácilmente con un tema así, que incluso ha tenido sus "secuelas" en la década de los setenta.

Tanto la novela como el filme podrían ser objeto hasta de una lectura poética. Baste por ahora con una breve alusión a la imagería utilizada por Blatty y Friedkin en esta historia superficial y falta de coherencia.

Los elementos principales asociados a la posesión y a la presencia diabólica con el golpeteo que empieza a oírse en la casa de la niña posesa ("un código insólito de golpecitos producidos por un muerto"), la bocanada de aire frío de la habitación, la continua desubicación de los muebles, el "terremoto" que envuelve a la posesa, el cambio de voz, las blasfemias y el olor a azufre y chucrut.

Otros símbolos más concretos son el demonio Pazuzu ("alas irregulares, pies con garras, bulboso pene saliente y rígida boca que se estiraba en una sonrisa maligna") (2) la carcajada sonora de la posesa, el vómito y la masturbación frenética con un crucifijo, por no mencionar más que unos cuantos.

Blatty y el director Friedkin insisten mucho más en la descripción pormenorizada de la posesión diabólica, que en la descripción y análisis serio del porqué de la presencia del Mal, aunque después -como en las malas películas de ciencia-ficción-, sus personajes teoricen sobre las posturas del hombre frente al fenómeno secular del Mal. Como reflexión ligera de la sociedad de consumo ante ese problema, la novela de Blatty tenía su justificación, y, quizás, hasta su valor. No así la película de Friedkin. Pero, fuera de ese contexto histórico-social, no pasarían de ser ambas una historia detectivesca mediocre.

La novela de Ira Levin había aparecido cuatro años antes de la publicación de "El Exorcista". Cinco años antes de la película de Friedkin, apare-

cía también la magnífica versión, dirigida por Roman Polanski, de "La semilla del diablo" ("Rosemary's Baby"), 1968.

La obra de Levin narra, a modo de parábola aunque éste sea uno solo de los niveles de lectura de la historia -el inicio de la "Era de Satán", que coincide con la visita del Papa Pablo VI a las Naciones Unidas en octubre de 1966, y el apogeo del movimiento de la "muerte de Dios", prohiado por William Hamilton y Thomas Altizer (3).

Los personajes de esta "parábola", que llevó al cine Roman Polanski, deambulan por un mundo que tiene visos de real, pero únicamente cobra sentido en esa zona oscura y ambigua en que todo parece posible, menos la salida. Y, en esa zona, se encuentra Rosemary Woodhouse que, a pesar suyo, ha sido escogida para dar a luz una nueva era de oscuridad: la era de Satán.

Aunque la narración de Ira Levin y la descripción cinematográfica de Polanski, comienza en una clave realista, que más adelante dará un giro parábólico, hasta las primeras escenas del alquiler del apartamento en el viejo edificio Bramford -símbolo extraño, agudizado por la fotografía de una época desvanecida- tienen cierto aire enrarecido de misterio. A pesar del encanto del edificio, se escondía en él un historial ensombrecido por la Muerte. Las historias de suicidios, canibalismo y brujería, parecían leerse ya en esas "gárgolas extrañas", imágenes de un submundo demoníaco sometido, pero no vencido (4).

Una serie de premoniciones, y la imponente secuencia onírica del aquelarre y la "encarnación" de Satán, romperá por completo la ambigüedad narrativa de las primeras secuencias. A partir de ese momento, la atmósfera está impregnada del aire frío y pesado del Mal, que bloquea toda posibilidad de salida a la inocencia de Rosemary. En la descripción del fatídico sabatt, se suceden los símbolos de carga erótica o los evocadores de la parábola: un fuerte olor a azufre y tanis, el sonido de la flauta, la túnica y la mitra negra del "gran sacerdote", la imagen de la catedral en llamas, los murales de la capilla Sixtina, los bastones, se comportan como elementos disparatados de esa pesadilla, y como reflejos caóticos del mundo de tinieblas en que acaba de penetrar Rosemary.

"La semilla del diablo" ("Rosemary's Baby") no es una obra más en la larga lista de los pactos del hombre con el demonio. La novela de Levin y la película de Polanski son la culminación trágica y definitiva de todos los pactos satánicos,

de todos los convenios faustianos, "para la prolongación de la vida, para la recuperación de la juventud, para el cumplimiento de una pasión amorosa o la consecución de riquezas". Porque, el pacto que hace Guy Woodhouse al ofrecer a Rosemary como "madre" del Maligno a cambio de su triunfo, es el último pacto demoníaco de lo que podríamos llamar la "antigua alianza". Como nos recuerdan los invitados de Rosemary, tomando prestada una frase de la revista Time, "la muerte de Dios es un hecho específico que acaba de suceder en nuestra época: que Dios ha muerto literalmente". El deicidio parece haber puesto al hombre frente a la cruda realidad que denunciaba Nietzsche: "No hay más que un solo Dios". Y el "inmable" lo ha suplantado ya.

El mismo año de la primera edición de "El Exorcista", aparece la novela de Thomas Tryon, "El Otro" ("The Other"), que llevaría a la pantalla al año

---

### Bajo la apariencia de inocencia del rostro del niño se esconde el mal.

---

siguiente con el mismo título Robert Mulligan, para convertirse en algunos países en "Los mellizos del terror".

"El Otro" aparece en el panorama literario norteamericano cuando está fresca aún la impresión de "Rosemary's Baby", y coincide también con el lanzamiento de dos nuevas series de televisión: "Galería nocturna" "Night Gallery" -una versión remozada de "The Twilight Zone", de Rod Serling-, y "El sexto sentido", que cuenta las aventuras de un parapsicólogo y sus clientes.

El tema escogido por Tryon, y traducido luego al cine por Mulligan, no es totalmente nuevo en la novelística norteamericana. Baste recordar los personajes de Edgar Allan Poe, Stephen Crane, Ernest Hemingway, Carson McCullers, James Agee e incluso J.D. Salinger, y la

obsesión de la narrativa por el tema de la infancia y la maldad. Aunque nos resistamos a que destruyan la imagen de la inocencia infantil diciendo que el niño es un "perverso polimorfo", basta observar un niño -dice Juan L. López Ibor- para sospechar que es falso creerlo puramente inocente, o al menos, tan falso como creerlo perverso (5).

A pesar de la aureola de irrealidad que les rodea, Holland y Niles Perry, los dos mellizos de la novela y el filme, forman parte de esa lista de "héroes" de la literatura norteamericana, que incluiría, naturalmente, a los protagonistas del cuento de Henry James "La vuelta de la tuerca" ("The turn of the screw"), llevado al cine por Jack Clayton con el título de "Los inocentes" ("The Innocents", 1961). No es necesario preguntarse si los mellizos encarnan los dos polos del antagonismo secular del Bien y el Mal, trazado ya en la historia cainita del Génesis. Como dice en su novela Tryon, "una especie de simbiosis entre los dos hermanos, se convierte en un caso de desdoblamiento de personalidad. Niles es "El" -amable, cariñoso, sensible, servicial, un modelo de niño bueno-, y es también esencialmente "El Otro". . . orgulloso, cruel, egoísta, asesino" (6). Es decir, en Niles cohabitan la maldad y la bondad. Tras su cara angelical, escapada de un Botticelli, se esconde un mundo insólito de maldad.

A la hora de hacer un recuento de los símbolos usados por Mulligan en su magnífica versión de la novela de Tryon, no son muchos los objetos que evoquen directamente al Mal. En medio de los juegos de Niles, el anillo de la familia Perry adquiere categoría de símbolo del poder, de atadura mágica -como en la imaginería primitiva-, pero no para alejar las fuerzas del Mal, sino para conjurarlas. El halcón grabado en el anillo y tallado en la veleta del granero también evocaría el alma en la imaginería egipcia, aunque el halcón simbolizaba en la edad media la mala conciencia del pecador, lo que está más de acuerdo con la historia del protagonista de "Los mellizos del terror" (7).

Bajo la apariencia de inocencia del rostro del niño se esconde el Mal. Pero, tras la bondad de la abuela rusa, como comentaba el mismo director Robert Mulligan, se adivina un mundo de misterio que hace sospechar si no nos encontramos ante la verdadera encarnación del Mal, y que sus cuentos fascinantes y la protección que le ofrece al niño pudieran ser "las redes" que tiende

a su víctima para convertirla en instrumento dócil. La duda surge cuando el niño acepta la realidad de la muerte de su mellizo, y la abuela decide acabar de una vez con el monstruo que ella misma había construido. La abuela rocía de gasolina el granero donde se esconde el niño, abre la trampa del sótano, y arroja la lámpara de gas. Pero, olvida que hay otra salida, la que los mellizos utilizaban en sus juegos.

A los ojos de todos los que recuerdan el suceso, Ada "había perdido del todo la razón para hacer tal cosa". La película de Robert Mulligan, un tanto diferente de la novela de Tryon, se cierra con un primer plano de la cabecita de Niles detrás de un visillo, en una ventana del piso alto de la vieja casa de Connecticut. Y con ese primer plano queda la pregunta: ¿Quién era realmente Holland, el mellizo ausente? ¿Quién es Niles? Y, como en el misterio de la obra del mismo título de Don Miguel de Unamuno, sólo queda la certeza de que los dos grandes misterios son la locura y la muerte, y el mejor camino, dejar que sigan siendo misterios (8).

A pesar de que la sorpresiva resurrección de este viejo mito de Satán y el satanismo, parecía una simple moda, la década de los ochenta ha visto una breve secuela de películas sobre el mismo tema. Apenas apagado el éxito de "El Exorcista" (1973), aparece "Carrie", de Brian de Palma (1976), y "The Omen", de Richard Donner (1976), que insistían en lo sobrenatural-terrorífico con cierto asidero seudoreligioso. Dos años después, aparece "Damien" ("The Omen II"), de Don Taylor (1978), y cuando parecía que el público se había olvidado de todo esto, el mismo autor de "El Exorcista" prueba suerte como director y realiza "The Ninth Configuration" (1980).

**P**arte de la misma secuela, aunque en tono menor, son las películas que sólo explotaban el suspenso con cierto afán de aprovechar la excitación del público, y exhibir meros juegos de terror con visos de profundidad y aire de futurismo, como aquél adefesio de "Friday the 13th", de Sean Cunningham (1980), "Poltergeist", de Tobe Hooper (1982), y el fracasado proyecto de Stanley Kubrick, "The Shinning" (1982). Mientras tanto, el cine alemán recurría a una nueva versión, tan inteligente como el original, de "Nosferatu" (1980), dirigida por Werner Herzog.

Ocupando el puesto de esas reencarnaciones de Satán, aparece una lista de monstruos incontrolables, que coinci-



"Intolerancia" (1916), de David W. Griffith: la lucha contra el Mal en estilo barroco.

dían, en algunos países pequeños y agredidos, con ciertos incontrolables sociales y políticos, convirtiendo así el producto en atractivo escapismo, a pesar de que la misma violencia del ambiente se reforzaba con la violencia del drama en la pantalla. Es la época de "Jaws" (1975), de Steven Spielberg, y sus secuelas e "hijos menores", y, por supuesto, de la reciente tragedia para ignorantes "The day after" (1983), de Nicholas Meyer.

#### EL MAL ELECTRONICO

**E**n la década de los ochenta, y precisamente en medio de esa corriente que popularizó y abarató cada vez más los instrumentos electrónicos de bolsillo, aparecen también una serie de filmes -en su gran mayoría del género de ciencia-ficción, naturalmente-, que revelan cierta tendencia a volver a la época ingenua de Georges Méliès.

De esta época son películas como "Phase IV" (1974), de Saul Bass; "Star Wars" (1977), de George Lucas; "Close

Encounters of the Third Type" (1977), de Steven Spielberg; "Alien" (1979), de Ridley Scott; "Star Trek" (The Motion Picture), de Robert Wise (1980); "The Black Hole", de Gary Nelson (1980), y "The Empire Strikes Back", de Irvin Kershner (1980), entre otras menores, sin olvidar "The Return of the Jedi" (1983), de Richard Marquand, y, por supuesto, "Tron" (1982), de Steven Lisberger, que se enorgullece de ser la "primera película computarizada" (9).

La proliferación y popularidad de la computadora ha abierto nuevas posibilidades al hombre, pero, poco a poco, le ha hecho plantearse serios problemas, si el progreso de la cibernética sigue el mismo ritmo que en los últimos treinta años, es decir, si sigue multiplicándose su uso por diez, cada ocho años.

No cabe duda que la computadora, como dicen algunos científicos, está tan íntimamente ligada al hombre, que prácticamente no pueden existir sino en dependencia mutua. La computadora, creada por el hombre, necesita de él para sobrevivir. Pero, reviviendo un viejo

mito, podríamos preguntarnos si un día no sustituirá al hombre y se establecerá definitivamente como una nueva forma de vida, surgida esta vez del cerebro humano, y no de una costilla, como sucedió en otra ocasión (10).

En el mundo infantil, y sobre todo a raíz de la expansión de los juegos de video, la computadora se ha convertido en el juguete ideal: un juguete que piensa, o al menos se sabe las respuestas a las preguntas más difíciles, y las tiene siempre a mano. Pero, en el mundo de los adultos, al convertirse en el auxiliar casi imprescindible de los negocios, invadiendo poco a poco otros campos, ya empieza a tomarse más en serio, aunque nunca nos atrevamos a decir claramente que sospechamos la toma del poder por parte de ese rival que se ha vuelto más capaz que nosotros.

El miedo está "detrás de la oreja", al menos, en la generación que ha pasado de los cuarenta. Aunque se haya admitido la presencia de la computadora en nuestro mundo, y hasta alabemos su disponibilidad y su ayuda (11) siempre la miraremos con recelo. Es criatura y factura humana, pero eso es precisamente lo que nos atemoriza en el fondo. También eran factura y fruto del cerebro humano los monstruos del siglo XIX, y, por eso mismo, se nos antojaron encarnaciones del Mal, demonios inventados por el hombre para descargar su culpa y asustarse a sí mismo en un intento, no siempre exitoso, de catarsis colectiva.

Por eso, la imaginaria popular, sobre todo en el caso del cine, equipara a la computadora con el monstruo de Frankenstein, con el Golem del cine alemán de los años veinte o cualquiera de los engendros de la novela popular del siglo XIX. Y, por eso también, en los filmes de la última década, se deja entrever cierto miedo a una nueva forma de monstruo inteligente y simpático que, poco a poco, revelará su verdadero propósito de desplazarnos o seguir al pie de la letra la consigna que le ha encomendado la "gran computadora".

---

*La computadora se ha convertido en el juguete ideal.*

---

A excepción de "E.T." (1982), que entra en otra categoría y se emparenta con otros antecedentes en el teatro y el cine occidentales, la computadora o los seres computarizados, están aureolados de cierto misterio, cierto aire de superioridad y lejanía, y, mientras dura su estancia entre los humanos, hay hasta cierto ambiente de tensión, cierta inseguridad. Se barrunta su presencia, como sucedía con el olor característico del chucrut o el azufre en las novelas de Ira Levin y William P. Blatty o las películas de Roman Polanski y William Friedkin.

Para borrar un poco esa sospecha de la imaginaria del Mal en la era electrónica, han surgido nuevas formas de "redentores" que funcionan, precisamente, en la misma era e incluso usando de la misma tecnología. La resurrección de "Superman", que saltó de la tira cómica al cine, y se multiplicó en cuatro años, lanzando al mercado del entretenimiento tres filmes - "Superman" (1979), de Richard Donner, y "Superman II y III", dirigidas por Richard Lester en 1981 y 1983 respectivamente-, la reaparición de "Buck Rogers" (1979), y el éxito inusitado de "Extraterrestial" o "E.T." (1982), de Steven Spielberg, han tratado de "humanizar" un poco a los protagonistas de ese mundo de robots computarizados y extraterrestres. Con una táctica similar a la seguida en la creación de los monstruos domésticos e inofensivos de "Sesame Street", y prácticamente con la misma carga ideológica, se convierten los superhéroes fríos y lejanos, como el clásico "Superman" de las tiras cómicas, en "redentores" imprescindibles, prototipos de una fórmula política y hasta cultural, demasiado conocida a través de otros productos de fácil consumo en la televisión desde los años sesenta.

Pero "E.T.", como producto típico de una nueva ofensiva del cine de consumo, tiene otros elementos en su fórmula, que vale la pena enumerar. Hay en ese personaje grotesco y en la historia de que es protagonista, un rejuego de la "ciencia-ficción" en clave nueva, y el cuento de hadas tradicional. Ni que decir tiene que el "entorno cultural" abierto por la computadora escolar, los juegos mecanizados, y hasta la "normalidad" de la guerra como espectáculo televisivo, son otras variables que explican su aparición y su inusitada aceptación.

Sobre todo está la necesidad de crear nuevos héroes de fábula frente a un mundo cada vez más preocupado con el futuro. Por eso, ha sido temática recurrente en la literatura popular de la dé-

cada de los setenta, lo que podríamos llamar la "fábula mesiánica". En "E.T.", como sucedía en "Juan Salvador Gaviota" ("Jonathan Livingston Seagull"), de Richard Bach, hay ciertos elementos que evocan una imagen del Salvador Universal -algunos dirán abiertamente un "Cristo"-, y sus temas subyacentes, como la justificación, el rescate, el sacrificio, la desaparición y la inespe-

---

*"E.T.", sus antecesores y sus sucedáneos nunca vienen solos.*

---

rada resurrección. Una forma, no cabe duda, del consabido mito del "superhombre" de los años veinte, pero dulcificado por la temática melosa de la contracultura de los años sesenta.

Hay que tener en cuenta, además, que "E.T.", sus antecesores y sus sucedáneos nunca vienen solos. El advenido simpático de Steven Spielberg no tendría sentido si lo sacamos fuera del contexto histórico de la novela, la televisión y, en general, de la "industria cultural" de los años ochenta. Pero, también quedaría incompleto si lo extraemos del complejo más amplio de la política y la economía de la misma década. "E.T." forma parte, con pleno derecho de esa galería de fetiches del aparato ideológico de la dominación "cultural". A veces, nos parece que los gustos del público son los que determinan el producto que sale al mercado del espectáculo o de la literatura o del arte popular. Otras veces, tenemos que reconocer que el producto es el que crea los gustos del público, porque ya otro agente se ha encargado de crear el ambiente propicio para la aceptación del producto en cuestión.

La proliferación de "héroes" electrónicos y la resurrección de viejos "redentores" en la década de los ochenta es un fenómeno digno de estudiarse con detenimiento, precisamente por las ramificaciones históricas, y, sobre todo, políticas, que implica su aceptación por parte de un público que dista un poco de la homogeneidad. Sin necesidad de recurrir a la tesis del historiador alemán Siegfried Kracauer, hay

ciertos elementos de premonición en esos engendros electrónicos. Al menos, como decíamos antes, la generación que vivió la postguerra, podría ver en estos "héroes" la misma amenaza que Stanley Kubrick reflejaba en su magistral "comedia negra" de 1963, *"Dr. Strangelove or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb"*. No es justo adelantar una hipótesis, que siempre sería prejuzgada. Pero, ¿hasta qué punto esos "héroes" electrónicos y la imaginería del Mal que refleja el ambiente en que surgen, no tienen también un valor "profético" que apunta a un futuro cada vez más incierto?

Para valorar en su justa dimensión la función social de estos nuevos "héroes" y su imaginería, sería preciso un breve estudio de la trayectoria del héroe en la literatura y la iconografía de Occidente. Después, sería imprescindible adentrarnos en la comercialización del mito en la sociedad actual y el papel asignado por la industria cultural a los héroes. Aunque es verdad que la "tarea del héroe" ha sido siempre ejemplar, y su función ha sido incitarnos o invitarnos a "dar el gran salto de lo real objetivo a lo desconocido maravilloso, del que acaso dependa nuestra salvación" (12), también es verdad que muchos "héroes" que luchan contra supuestas fuerzas del Mal, no son más que "ídolos del sueño pequeño-burgués" que, una vez comercializados dentro de un amplio operativo de colonialismo cultural, sobre todo en países mediatizados o simplemente

dominados, cumplen una clara y concreta función cultural con ramificaciones políticas.

En la amplia producción cinematográfica en el área, así como en la creciente aceptación del mito y la fantasía en la literatura popular, hay una clara glorificación de la ciencia y la técnica, aunque el héroe parezca ser el último intento por "humanizar" las relaciones sociales y restituirnos al "paraíso perdido". Y, como decía más arriba, una nueva imaginería del Mal -quizás indefinida aún- permeabiliza el ambiente, aparentemente aséptico, y así emparenta al género con sus antecedentes en la literatura, la plástica y el cine, como he intentado demostrar en este ensayo.

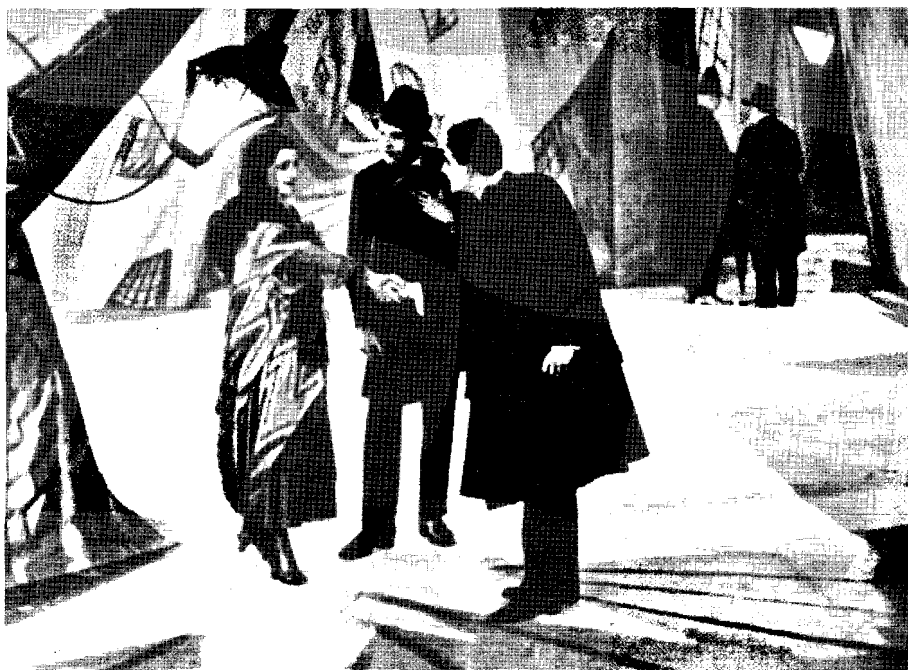
A manera de conclusión es preciso apuntar que las películas analizadas o simplemente mencionadas en este ensayo, aunque no siempre se den como fenómeno exclusivo, representan momentos importantes en la tendencia general de la producción cinematográfica, sobre todo de los países occidentales, y, en algunos casos, casi exclusivamente, en el cine norteamericano.

Estas películas, que enriquecen o simplemente explotan la imaginería del Mal, alternaron en las carterías -sobre todo, en las últimas dos décadas- con dos ciclos: el de **cine sentimental** de los años setenta, y el de **cine conservador**, en la década de los ochenta. La primera categoría comprendería las películas surgidas a la sombra del

éxito de *Love Story* (1970), de Arthur Hiller, y la segunda incluye la producción cinematográfica desde 1981 en adelante, que coincide con el giro hacia la extrema derecha en la política norteamericana. A esta segunda corriente pertenece, de pleno derecho, *Ordinary People* (1981), de Rober Redford, y una secuela de filmes "familiares", que aparentan una postura crítica social, pero no pasan de la consabida crítica epidérmica burguesa, tan común ya en el teatro y la novela isabelinos ingleses.

Es preciso anotar también que, en ningún momento de las coyunturas históricas mencionadas en este ensayo, se ha dedicado al cine exclusivamente a uno u otro género. Sin embargo, el gusto por lo fantástico, el "Boom" de la ciencia-ficción, el recurso a la electrónica o la simple resurrección de viejos mitos, ha estado precedida o acompañada de materiales emparentados con el tema. Así, *Fahrenheit 451* (1966), de Francois Truffaut, *2001: Odisea del espacio* (1969) y *La Naranja Mecánica* (1972), ambas de Stanley Kubrick, y *THX 1138* (1971), de George Lucas, por citar sólo cuatro ejemplos, son obras que prepararon o se ampararon en el éxito de otros "productos" del mismo género, pero de índole más popular. Recuérdese también que, al tiempo que estos filmes salían al mercado, un amplio sector de la población joven de Norteamérica devoraba las novelas interminables de J.R. Tolkien, H.P. Lovecraft o Michale Ende, y en el cine, el material nostálgico llenaba sorpresivamente las salas, y Humphrey Bogart volvía a ser un ídolo, aunque esta vez para un público que nunca antes lo había aplaudido.

En fin, la imaginería del Mal y sus conexiones con el mito de la "salvación" y del Superhombre, ha sufrido variantes a través de la historia del cine de estos últimos treinta años, desde el "cine negro" norteamericano hasta los video-games de la casa Disney, pasando por los engendros del expresionismo alemán y la resurrección de Satán del cine norteamericano de los años sesenta. Estaría inconcluso este estudio sin un análisis de otra forma de iconografía del Mal: la violencia. Para eso sería preciso estudiar con cierto detenimiento la obra de Roman Polanski, Stanley Kubrick, Robert Altman, Arthur Penn y otros cineastas. Pero, la limitación de un ensayo introductorio como este, sólo me permite abrir avenidas o enunciar pistas para otro estudio más completo que, al fin y al cabo, sería también necesario para la historia de la cultura del siglo que vivimos.



"El gabinete del Dr. Caligari" (1920): el expresionismo y sus "monstruos".

## NOTAS

- (1) Cfr. "La seducción y el seductor", Concilium, número 56 (junio 1970), pág. 461.
- (2) William P. Blatty, *The Exorcist* (New York, 1972), pág. 8, Versión castellana: *El Exorcista* (Buenos Aires, 1972), pág. 19.
- (3) Norberto Alcover, en su crítica a la película de Polanski, menciona tres niveles de significación en la obra: clave realista, clave imaginativa y clase parabólica. Cfr. "La semilla del diablo", *Reseña*, año VI, número 27, pp. 132-135.
- (4) En la arquitectura religiosa medieval, la gárgola aparece siempre subordinada a las imágenes angélicas, como queriendo expresar la situación de las fuerzas del Mal, prisioneras de un poder superior. Cfr. Henri Doutenville, *La Mythologie française* (Paris, 1948), citado por Juan E. Cirlot, *Diccionario de Símbolos* (Barcelona, 1969).
- (5) Juan J. López Ibor, *Antología de cuentos de misterio y terror* (Barcelona, 1958), Vol. I, pág. xxvi.
- (6) Thomas Tryon, *El Otro*. trad. castellana. (Barcelona: Grijalbo, 1972.)
- (7) El halcón del anillo y en la veleta del grano, también podría evocar el símbolo del alma, como decíamos en el texto, o la mala conciencia del pecador, como era común en la Edad Media. Cfr. J.E. Cirlot., op. cit., pág. 122.
- (8) Cfr. J. L. Sáez, "La literatura y el Mal", *Reseña*, núm. 916 (mayo 1974), pp. 449-469
- (9) Cfr. Richard Schickel, "In Computerland with TRON", *Time*, vol. 120, n. 1 (July 5, 1982), p. 44-47.
- (10) Robert Jastrow, "Toward an Intelligence Beyond Man's". *Time*, vol. 111, n. 8 (february 20, 1978), p. 33.
- (11) Se supone que un 46 por ciento de la población norteamericana usaba ya en 1983 la computadora de tipo personal para sus cuentas, el mismo porcentaje la usaba como instrumento de enseñanza en la escuela, y un 51 por ciento tenía en casa video-games. Cfr. "Games Stay out in Front", *Time*, vol. 121, n. 21 (May 23, 1983), p.41.
- (12) Antonio Blanck, "Elogio de la fantasía: del mito a la ciencia ficción", *Razón y Fe*, tomo 209, núm. 1.024 (Enero 1984) pág. 36.



**JOSE LUIS SAEZ**, español-dominicano, es profesor de periodismo cinematográfico en el Departamento de Comunicación Social de la Universidad Autónoma de Santo Domingo. Realiza crítica de cine en *El Nuevo Diario de Santo Domingo*. Entre sus publicaciones se cuentan "Teoría del Cine: apuntes sobre el arte de nuestro tiempo"; "La prensa de celuloide: lecciones de periodismo cinematográfico"

*Dirección: Apartado 76.*

*Santo Domingo, República Dominicana*

# Comunicación y cultura 11

LA COMUNICACIÓN MASIVA EN EL PROCESO POLÍTICO LATINOAMERICANO

*Después del año mundial de la  
comunicación*

**Nuevo orden  
informativo o nuevo  
desequilibrio mundial**

*De la UNESCO a la UIT/Flujo de datos  
transfronteros/*

*Neoconservadurismo y comunicación/  
Microelectrónica y Tercer Mundo/  
Antecedentes y propósitos de ALASEI/  
Hemerografía sobre comunicación*

## Sumario

*Año mundial de la comunicación: Con penas y sin gloria.*  
**Héctor Schmucler**

*El nuevo orden informativo reubicado: de la UNESCO a la UIT.*  
**Fernando Reyes Matta**

*El debate sobre flujos de datos a través de las fronteras.*  
**Eduardo Rivera Porto y Lilla Briceño**

*Nuevas tecnologías de información y desequilibrio del poder mundial.*  
**Raquel Salinas Bascur**

*La entrada del Tercer Mundo en el mercado mundial de las noticias.*  
**Rohan Samarajiva**

*Neoconservadurismo y comunicación en Estados Unidos.*  
**Pablo Casares**

*La discusión sobre el NOMIC en la UNESCO/ Proyecto de creación y estatutos de ALASEI /Hemerografía sobre comunicación*

### Tarifas de suscripción

1 año (3 números) México \$1300  
América Latina US\$ 15 (vía aérea)  
Otros países US\$ 21 (vía aérea)

### Correspondencia y suscripciones:

*Comunicación y Cultura, Calzada del Hueso  
1100, México 04960, D.F. tel. 594 7833,  
ext. 169.*