

De Aristóteles a The Exorcist: La víctima en el cine de terror norteamericano

DR. Javier MARTÍN PÁRRAGA

Universidad de Córdoba

javier.martin@uco.es

Resumen

*El presente artículo analiza los rasgos característicos principales que comparten las víctimas en el seno del cine de terror norteamericano del siglo XX; prestando especial atención a los vínculos que éstas mantienen con la ancestral figura del chivo expiatorio, así como con el héroe trágico aristotélico. Aunque se toman en consideración numerosas producciones cinematográficas dentro del género elegido, en este artículo nos centraremos especialmente en una de las películas de terror más exitosas e influyentes de la historia (tanto desde una perspectiva artística como comercial), *The Exorcist*.*

Palabras clave: Cine de terror, personajes, víctimas, Aristóteles, *The Exorcist*

Abstract

This paper analyzes the main defining features shared by numberless victims within 2^oth Century American horror films. The main focus of attention will be the links that tie these characters with both the archaic scapegoat and the Aristotelian tragic hero. Even though several films are taking into account, the present article will pay special attention to one of the most successful and seminal horror films in History (both from a commercial and from an aesthetic point of view), *The Exorcist*.

Keywords: Horror films, characters, victims, Aristotle, *The Exorcist*

A pesar de las dificultades que entraña definir cualquier género cinematográfico de manera precisa, principalmente por la naturaleza ecléctica y permeable a nuevas influencias que exhibe un género propio de la cultura popular contemporánea (y, por lo tanto, libre tanto de las convenciones genéricas clásicas como de lo que Harold Bloom definiera como “the anxiety of influence” ejercida por obras artísticas previas de la gran tradición occidental); estamos firmemente convencidos de que cualquier aproximación a una clasificación tipológica del terror cinematográfica habría de comenzar necesariamente por considerar el papel que juega la víctima en esta manifestación cultural concreta. En este sentido, cabe expresar en primer lugar una definición, aun tentativa y provisional, de lo que denominamos como víctima en este contexto concreto.

Aunque por lo general, el uso del lenguaje que suele llevarse a cabo a la hora de enfrentar un estudio especializado de cualquier campo científico suele distanciarse de las primeras acepciones del término ofrecidas por la Real Academia de la Lengua en su Diccionario, en este caso concreto la RAE nos guía en la dirección más adecuada al sugerir como primera propuesta de definición de víctima, “persona o animal sacrificado o destinado al sacrificio”. Desde nuestra perspectiva, la víctima en el cine de terror no lo es tanto por sufrir un grave daño o por morir por causa de otra persona o entidad (circunstancias que, por supuesto, también van implícitas en su rol) sino por presentarse como unidad sacrificial. En este sentido, vinculamos la víctima del cine de terror con el chivo expiatorio de la gran tradición grecolatina que se ofrecía en sacrificio para expiar los pecados, ya fueran de corte social o individual.

El chivo expiatorio comienza a emplearse en la Historia Universal en la Antigua Siria, donde ya en el siglo 24 antes de Cristo se refiere en diversos textos que de cara a las bodas reales se llevaba a cabo un ritual mediante el que los pecados y acciones impías de la comunidad eran transferidos a una cabra que, posteriormente, era abandonada junto con su carga de iniquidades al desierto de Alini (Zatelli, 1988). En la tradición rabínica arcaica que se ve reflejada en la Biblia, la cabra siria se convierte en macho cabrío, por partida doble. En el rito ancestral del *Yom Kippur*, o “día del arrepentimiento”, dos cabras eran ofrecidas en sacrificio. Una de ellas iba dirigida a *Yavéh* y la otra a *Azazel* (Levítico 16: 8-10). Aunque los

investigadores no llegan a un acuerdo a la hora de ofrecer una traducción consensuada del término *Azazel* (que podría constituir una deidad diabólica, un lugar infernal o simplemente un concepto abstracto relacionado con el pecado), la cabra destinada al mismo sufría un destino idéntico al de su antecedente sirio, al ser expulsada al desierto como parte de un rito de purificación.

Con el transcurrir del tiempo, las costumbres orientales y semíticas que empleaban la cabra como objeto receptor de los pecados comunitarios pasan a la tradición griega, aunque el animal elegido para el ritual pasa a constituirlo el ser humano, designado como *pharmakós*. En momentos de hambruna, crisis política o simplemente en períodos religiosos determinados, se seleccionaba un criminal o mendigo sobre el que se hacía recaer la culpa colectiva. A partir de ese momento, el individuo se convertía en objeto de sacrificio y símbolo colectivo, en el *pharmakós* del que la comunidad se libraba, ya fuera mediante su inmolación o simplemente a través del exilio.¹

Además de asumir la transmisión del pecado colectivo a un animal, que mediante un sacrificio purifica a la sociedad, dentro de su praxis religiosa o mágica, en Grecia el chivo expiatorio cobra un papel fundamental en el plano metafórico y cultural. En la definición de la Tragedia aristotélica ésta manifestación artística recibe la siguiente definición:²

[La Tragedia es] imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante temor y compasión lleva a cabo la purgación de tales afecciones.

Como se aprecia con claridad en la cita precedente, que resulta de sobra conocida, Aristóteles emplea en su definición de tragedia alguno de los conceptos clave de su filosofía, como el de *mímesis* y, sobre todo, el de *catarsis* que resultan

¹ Aunque escapa del objeto de estudio del presente trabajo, creemos interesante mencionar que tradicionalmente se había venido expresando que el *pharmakós* perdía la vida en el rito de purificación colectiva, mientras que modernos estudios ponen en tela de juicio esta noción al defender que éste podía simplemente ser expulsado de la comunidad.

² No podemos dejar de señalar que el término tragedia etimológicamente proviene de τραγῳδία, literalmente el himno que los sacerdotes del dios Dionisos entonaban, de acuerdo con numerosos investigadores, durante el sacrificio ritual de las cabras.

fundamentales para el presente artículo. De acuerdo con la *Poética* aristotélica, un requisito indispensable para que se produzca el proceso de catarsis entre los espectadores que asisten a la representación teatral de la tragedia consiste en una adecuada caracterización del personaje principal. Aristóteles hace especial énfasis en que éste no puede ser un personaje pío que recibe unos inmerecidos y terribles castigos, así como tampoco puede ser un personaje especialmente impío que ve recaer sobre sí unas penas que por brutales no dejan de ser apropiado. Así pues, para que la tragedia cumpla su función principal, el papel héroe trágico debe recaer sobre un personaje que sea,

una clase intermedia de personaje, un hombre no virtuoso en extremo, ni justo cuya desdicha se ha abatido sobre él no por el vicio ni la depravación sino por algún error de juicio, como es el caso de quienes gozan de gran reputación y prosperidad, por ejemplo, Edipo, Tiestes, y los hombres de prestigio en familias ilustres.

La identificación de la víctima en las obras cinematográficas de terror norteamericanas que ofrecemos en el presente trabajo está estrechamente vinculada tanto con el concepto de chivo expiatorio y *pharmakós* como con la definición del héroe trágico aristotélico. En primer lugar, al igual que ocurre con las tragedias y los cuentos populares (a los que ya nos referimos con anterioridad como antecedentes del moderno relato de terror cinematográfico), las narraciones cinematográficas de terror suelen optar por prescindir de los personajes colectivos y apostar por individuos. De este hecho no se puede inferir en absoluto que estos personajes gocen de un meticuloso proceso de construcción que los lleve por el camino de la singularidad. Muy al contrario, el espectador que acude a las salas de cine para disfrutar de una película de terror suele verse expuesto a un catálogo de personajes que siguiendo la terminología clásica de Foster catalogaríamos como planos y que ven su caracterización enmarcada dentro de un abanico de arquetipos bastante reducido, a la manera de las sátiras menipeas, *morality plays* o, una vez más, relatos folklóricos de naturaleza oral.

La apuesta por el personaje individual o grupo reducido de protagonistas (que, en cualquier caso van convirtiéndose en víctimas de manera individual, siguiendo un riguroso orden que en no pocas ocasiones resulta predecible para el espectador más habituado a este tipo de manifestaciones culturales) contribuye a facilitar el

proceso de identificación con la víctima que el espectador debe llevar a cabo para que la cinta de terror resulte efectiva (o, incluso, para que se produzca una suerte de catarsis trágica). De este modo, mientras que se hace patente la imposibilidad de listar una mínima proporción de películas de terror que se inscriben dentro de la tipología “víctima individual” (desde Jonathan Harker en los innumerables *Dráculas* a los adolescentes de las *slasher movies*); se hace francamente complicado buscar ejemplos que respondan a la taxonomía implícita a la víctima colectiva. En este sentido, los ejemplos más paradigmáticos no sólo resultan más escasos y, por lo general, menos conocidos, sino que suelen responder a *remakes* de cintas de terror asiáticas como puedan ser *Pulse* (Sonzero, 2006; basada en *Kairo*, Kurosawa, 2001).

Además de presentar personajes individuales, en la inmensa mayoría de ocasiones el cine norteamericano de terror prefiere los personajes jóvenes. Como ya avanzamos al considerar la relación entre el cine de terror y los relatos populares, las razones por las que la juventud acapara la vasta mayoría de personajes dentro del terror cinematográfico radican del mismo anhelo de potenciar la identificación de la audiencia juvenil. Si, como defendemos, el moderno cine de terror toma el relevo del cuento popular en su doble faceta horaciana de entretener a la audiencia al mismo tiempo que le transmite y consolida una serie de valores y creencias sociales que se consideran fundamentales, la necesidad de presentar personajes que se inscriban dentro de un marco de edad similar a la del público objetivo meta resulta evidente. Así pues, la práctica totalidad de películas de terror producidas en Estados Unidos durante el siglo XX presentan unos personajes principales, o víctimas, cuya edad va desde la adolescencia hasta la treintena de años y rara vez supera esa franja de edad. Ejemplos paradigmáticos los constituyen las cintas *slashers*, que estudiaremos en profundidad más adelante.

Sin embargo, también existen una serie de relatos cinematográficos de terror que ceden los papeles protagonistas a personajes de mediana edad, estableciéndose así una importante diferencia taxonómica. Por lo general, las cintas que prefieren personajes de edad madura presentan unas tramas menos cruentas y unos némesis menos visceralmente crueles pero más dañinos desde el punto de vista psicológico, o moral. Como ejemplos significativos presentamos las siguientes

obras: *Rosemary's Baby* (Polanski, 1968); *Misery* (Reiner, 1990) y *The Devil's Advocate* (Hackford, 1997). Si anteriormente afirmábamos que las películas de terror que presentaban víctimas de tipo colectivo bebían de fuentes originales asiáticas; en este caso cabe remarcar que el terror más “maduro” se vincula con la cinematografía europea.³ También resulta necesario mencionar que este tipo de películas atraen un público objetivo menor, con las consecuentes reducciones de beneficios económicos para las grandes productoras.

La reducción de público meta que se aprecia en este tipo de película viene derivado de dos motivos. En primer lugar, como ya afirmamos, el mercado más joven (que es el que acaba por decidir los resultados económicos de la mayor parte de películas de terror) en raras ocasiones apuesta por producciones protagonizadas por personajes de edad madura en las que la sangre cede preeminencia a aspectos entroncados con el terror psicológico.

Por otra parte, aunque pueda resultar paradójico, el menor valor de mercado del cine de terror “no adolescente” viene derivado del rígido sistema de clasificación por edades que impone el *Motion Picture Association of America film Rating System*, más conocido por sus siglas *MPAA*, y que en muchas ocasiones puede llegar a penalizar este tipo de producciones.

Para entender la influencia que las decisiones del *MPAA* pueden llegar a ejercer de cara a la proliferación de un determinado tipo de películas o los motivos que llevan a sus miembros, verdaderos censores en muchos sentidos, en Estados Unidos debemos detenernos, si bien muy someramente, a considerar esta figura. Mientras que en la mayor parte de países europeos la catalogación por edades que se establece para las producciones cinematográficas no suele trascender del campo del consejo parental, en Estados Unidos su influencia es extrema debido a dos motivos principales. En primer lugar, la *MPAA* cuenta con dos catalogaciones de rango normativo. Las categorías *G* (*General Permitted*), *PG* (*Parental Guidance Suggested*) y *PG-13* (*Parents Strongly Cautioned*) son meramente informativas y

³ Un ejemplo reciente de producción europea en la que el terror psicológico resulta devastador lo constituye la coproducción *Antichrist*, firmada por Lars von Trier y rodada gracias a productores daneses, alemanes, suecos, italianos, polacos y franceses.

pretenden servir de orientación a los padres, para que éstos puedan decidir si permiten a sus hijos visionar una determinada película.

Sin embargo, más allá del ámbito doméstico (ya sea por vía televisiva o mediante formatos físicos como pueden ser el *DVD* o *Blu-Ray*), los padres no tienen un control absoluto sobre lo que sus hijos deciden ver una vez que han traspasado las puertas de los multicines. Así pues, un niño de 6 años no tiene inconveniente legal alguno en comprar una entrada para una película catalogada como *PG-13*. Sin embargo, las dos categorías siguientes que impone el *MPAA* y que son acatadas de manera estricta por los gerentes de los cines por temor a las cuantiosas sanciones que acarrea su incumplimiento (y que, en algunos Estados trascienden el ámbito del derecho civil para ser considerado como acto delictivo y acarrear penas de privación de libertad) son normativas. Se trata de las clasificaciones *R (Restricted)* y *NC-17 (No One under 17 Admitted)*. En el primer caso, para que un menor de 17 años pueda presenciar la película, debe ir acompañado de sus padres o de un espectador que supere esa edad y que actúe como tutor del niño o adolescente. En la última clasificación, bajo ninguna circunstancia se considera legal que un menor de 17 vea la película.

Mientras que la clasificación *R* puede resultar lesiva para algunas producciones cinematográficas, no acarrea graves consecuencias para el cine de terror ya que el público objetivo al que van dirigidas estas películas suele ser adolescente que, si bien en muchos casos no alcanza los 17 años no suele tener problemas para acudir al cine con algún familiar o amigo que sí cumpla esta condición. Asimismo, llegado el caso, el gerente del cine puede argumentar que creía que los menores de 17 años presentes iban acompañados de alguno de los adultos que ocupan asientos cercanos en la sala. De este modo, una catalogación *R* (como la que acompaña a la inmensa mayoría de producciones cinematográficas que ocupan nuestra atención en el presente estudio) no supone un hándicap comercial determinante para los grandes estudios cinematográficos. Sin embargo, recibir una catalogación de *NC-17* puede considerarse una auténtica maldición que condena a la película al fracaso absoluto en taquilla y que reduce sus círculos de distribución en más de un 90% de salas, puesto que las cintas *NC-17* no se exhiben fuera del mercado más *underground* o de los menguantes círculos de distribución de un cine pornográfico

que está cediendo terreno a pasos agigantados a la distribución de este tipo de contenidos por vía digital.

Como resulta evidente, las productoras hacen todo lo posible por evitar que la MPAA penalice alguna de sus producciones con el estigma económico del NC-17. Como ejemplos recientes de este hecho, podemos señalar dos casos opuestos. En primer lugar, en los últimos años tan sólo las películas *Showgirls* (Verhooven, 1995) y *The Dreamers* (Bertolucci, 2003) han sido estrenadas dentro del circuito comercial a pesar de haber sido clasificadas como NC-17. Sin embargo, la posibilidad de exhibición fuera del mercado *underground* no salvó a ninguna de las dos de recibir sendos fracasos en taquilla que, muy especialmente en el caso de la cinta de Verhooven, supusieron serios problemas para sus productoras. Sin embargo, resulta más frecuente la segunda opción que ejemplifican películas como *Requiem for a Dream* (Aronofsky, 2000) o *Scream* (Craven, 2000). Las productoras de estas dos cintas, al conocer que habían recibido la temida clasificación NC-17 decidieron devolver las películas a la sala de montaje, donde se autocensuraron hasta conseguir finalmente que la MPAA flexibilizara su decisión inicial para otorgarles la más benigna R.

Un recorrido por las bases de datos que la MPAA hace públicas desde el año 1990 (en que la clasificación NC-17 substituyó a la más ambigua X) nos permite darnos cuenta de que la inmensa mayoría de películas que han recibido esta clasificación corresponden no a producciones en las que se reflejen escenas de extrema violencia, sino a cintas en las que el contenido sexual resulta explícito o en las que el uso de drogas juega un papel relevante. Así, por ejemplo, películas que recibieron una NC-17 inicial (aunque luego fueran re-editadas y estrenadas bajo la etiqueta R) fueron *Basic Instinct* (Verhoeven, 1992), *American Pie* (Weitz, 1999), *Crash* (Cronenberg, 1996), *Eyes Wide Shut* (Kubrick, 1999); junto con numerosas cintas producidas en Europa, donde la sexualidad por lo general no resulta tabú.⁴

⁴ Entre las cintas europeas destacan *Baise-Moi* (Despentes, 2000), *Irreversible* (Noé, 2001), *La Mala Educación* y *La Ley del Deseo* (Almodóvar, estrenadas en Estados Unidos en 2004 y 2005, respectivamente) y *Lucía y el Sexo* (Médem, 2001).

Sin embargo, no abundan producciones de terror que hayan sido inicialmente castigadas con un rotundo *NC-17*, con las excepciones del *Bram Stoker's Dracula* (Coppola, 1992)⁵, la saga *Saw* y la ya mencionada *Scream*.

Como se puede apreciar, las grandes productoras no se enfrentan con grandes problemas a la hora de plasmar en pantalla escenas de una violencia física extrema, pero deben ser especialmente cautelosas a la hora de mostrar escenas no ya de sexo explícito sino de desnudos o recurrir a un lenguaje que pueda ser considerado soez.

De este modo, no resulta sorprendente que la gran mayoría de producciones cinematográficas de terror en Estados Unidos opten por presentar víctimas que se incluyen dentro de un tramo de edad juvenil y por los asesinos en serie en lugar de apostar por un terror psicológico más maduro pero mucho más propenso a incluir en sus tramas y argumentos contenidos de naturaleza sexual, así como el consumo de drogas (entre las que, por supuesto, se incluyen el tabaco, alcohol y los medicamentos).

Otro elemento fundamental a la hora de considerar las víctimas del cine de terror entronca de nuevo con la poética aristotélica y con los relatos folklóricos y radica de su condición de inocentes o culpables. En primer lugar, cabe afirmar que los productores de terror norteamericanos siguen al pie de la letra los postulados del filósofo clásico al evitar cuidadosamente introducir como víctimas personajes que exhiban una condición moral intachable o que no hayan cometido un error que desencadene el daño que se les infringe a lo largo de la película. Así pues, no resulta descabellado afirmar que se hace virtualmente imposible encontrar este tipo de víctimas, con la importante excepción de los servidores de la ley. Es ciertamente frecuente encontrar dentro del terror norteamericanos víctimas dentro de los diferentes cuerpos de seguridad, que pierden la vida (con frecuencia de maneras brutales y un tanto grotescas) mientras pretenden proteger a los protagonistas de los diferentes films. Sin embargo, lejos de considerar que estos personajes constituyen víctimas inocentes que sufren un rigor de todo punto

⁵ Lejos de ofender a los expertos de la *MPAA* con su violencia fue la escena en la que las tres concubinas de Drácula seducen a Jonathan Harker la que los inclinó a considerar la cinta como *NC-17*; a pesar de que no se muestra en ningún momento sexo explícito en pantalla.

inmerecido, el sacrificio de estos personajes secundarios (de los que no se suele dar a conocer el nombre propio, por lo que pasan a convertirse en meros elementos arquetípicos sin importancia más allá del papel marginal que interpretan) desempeña un papel múltiple.

Por una parte, las muertes de estos personajes sirven como ejemplo del valor y dedicación de estas figuras sociales. En segundo lugar, actúan como chivos expiatorios que ven cómo los pecados de las verdaderas víctimas de las tramas les son transferidos, al tratar de defenderlos. En tercer lugar, el hecho de sacrificar a personajes armados que han sido entrenados para enfrentarse a peligrosos delincuentes contribuye a incrementar la sensación de terror, puesto que si incluso los profesionales sucumben en cuestión de segundos ante el némesis de la película de terror, ¿qué esperanzas de sobrevivir pueden albergar los jóvenes protagonistas?

Por último, aunque no menos importante, al presentar a los cuerpos de seguridad como incompetentes y absolutamente incapaces no ya de salvaguardar la vida de los protagonistas sino incluso la suya propia, el cine de terror norteamericano del siglo XX refuerza una idea recogida en la Segunda Enmienda de la *Bill of Rights* de la Constitución de Estados Unidos y muy implantada en la sociedad estadounidense; la conservadora noción de que el ciudadano debe tener la posibilidad de poseer armas de fuego, puesto que su defensa y la de sus bienes depende en última instancia de sí mismo y no del Estado.⁶

En resumidas cuentas, cabe afirmar que sobre los personajes del cine de terror norteamericano no recae el papel de víctima de manera fortuita, sino que lo hace como consecuencia de un error cometido por las mismas. En este sentido, se puede establecer una diferenciación entre culpabilidad directa e indirecta.

Dentro la categoría “culpabilidad directa”, que nos ocupa en el presente trabajo, incluiríamos a las víctimas que no sólo han cometido un error fortuito que les ha llevado a convertirse en víctimas, sino que han sido ellas mismas las que han dado

⁶ Al analizar la cinta *The Last House on the Left* (Craven, 1972) nos detendremos con mayor grado de atención en esta cuestión.

origen mediante sus acciones a los acontecimientos funestos que acontecen durante el desarrollo de la película. Si recurriéramos a la poética aristotélica y a la tragedia a la hora de enmarcar a las víctimas dentro de una tradición literaria ancestral, en esta ocasión debemos de nuevo dirigir nuestros pasos hasta las grandes tragedia griegas, al darnos cuenta de que las víctimas cuya culpabilidad es directa pecan en todas y cada una de las ocasiones de una soberbia desmedida que les lleva a desafiar los límites humanos al mismo tiempo que a violar las leyes divinas y naturales.

En otras palabras, la culpabilidad directa en el cine de terror norteamericano no radica sino de la *ὑβρις*. En la mitología griega, Edipo decidió conocer más de lo que le era permitido, Prometeo pretendió compartir con los humanos lo que era exclusivamente propio de los dioses, Sísifo se negaba a aceptar la mortalidad como condición inherente al ser humano e Ícaro tampoco aceptó los límites de su inteligencia y técnica humanas. Como veremos a continuación, son precisamente estos cuatro pecados de soberbia los que llevan a los personajes de innumerables películas de terror a atraer hasta ellos el papel de chivo expiatorio.

Si comenzamos por rastrear el papel que juega el mito edípico en el cine de terror no tardaremos en darnos cuenta de que la curiosidad intrínseca que caracteriza al ser humano y su deseo irrefrenable de conocimientos sirve como punto de partida de infinidad de relatos cinematográficos. En este trabajo, como ejemplo paradigmático proponemos la mítica película de 1973 *The Exorcist*, que William Friedkin dirige a partir de un guión basado en la novela de William Peter Blatty (1971). A día de hoy esta película, que se ha convertido en referente cultural obligatorio a la hora de estudiar el cine del siglo XX, es conocida por gran parte de la sociedad occidental, que ha tenido ocasión de verla en innumerables ocasiones en televisión, así como en sus diversos estrenos cinematográficos y ediciones sucesivas en VHS, DVD y *Blu-Ray* que incluyen escenas eliminadas previamente, e incluso breves secuencias nuevas. No cabe duda de que alguna de las escenas del film han quedado grabadas en muchos de esos espectadores, como la célebre masturbación blasfema de Regan, su cabeza girando en un espeluznante ángulo de 360 grados, la caída al vacío del padre Merrin o, en las ediciones más recientes de la película, la impactante manera de bajar las escaleras de la niña que ha sido

denominada como “spider walk”. La crudeza y fuerza visual de estas imágenes supusieron una auténtica revolución en lo referente a los efectos visuales en el cine de terror en su estreno original y a día de hoy no han caído en la obsolescencia debido a su alta carga de implicación psicológicas y pulsión onírica.

Sin embargo, el principal motivo por el que *The Exorcist* se ha convertido en un clásico y sigue resultando inquietante, cuando no terrorífica, aun cuatro décadas después de su primera aparición en la gran pantalla y tras varios visionados no radica de estos elementos visuales, sino del hecho de que las víctimas de la obra resulten aparentemente inocentes. En una escena del film que se eliminó de la versión original pero volvió a incluirse en la re-edición del año 2000 que actualmente se distribuye en *DVD* y *Blu-Ray*, los dos exorcistas, exhaustos y angustiados tras una sesión de exorcismo en la que el ser diabólico se ha servido de la joven Regan para burlarse de ellos y hacerles un profundo daño psicológico, descansan sentados en el rellano de la escalera. Bajo una iluminación tan oscura como su ánimo, no dejan de preguntarse una y otra vez porqué el demonio (o los demonios) han escogido una niña inocente como víctima. En el guión original se lee:

INTERIOR- MACNEIL HOUSE- SECOND FLOOR HALLWAY- STAIRS- NIGHT

An exhausted Merrin and Karras are sitting in the hallway, on the stairs, outside the bathroom.

KARRAS

Why this girl it makes no sense?

MERRIN

I think the point is to make us despair... To see our selves as... animal and ugly... To reject the possibillity that God could love us.

(http://www.script-o-rama.com/movie_scripts/e/exorcist-script-transcript-blatty-friedkin.html)

Ésa es precisamente la cuestión que atormenta a los personajes de *The Exorcist* y a sus espectadores. Aparentemente, la víctima principal de la película no sigue los patrones aristotélicos a los que nos venimos refiriendo, al presentarse como una niña absolutamente inocente a la que le acontecen situaciones horribles e inmerecidas. Además, en la cinta hay una segunda y tercera víctima que, al menos en un primer visionado, resultan igualmente inocentes. Nos referimos a la madre de Regan, que si bien no recibe daño físico debe soportar el tormento de presenciar lo que le ocurre a su hija y al padre Merrin, anciano sacerdote exorcista de conducta intachable que pierde la vida tratando de salvar el cuerpo y alma de Regan. Así pues, podría pensarse que *The Exorcist* plantea una situación que podría ocurrir a cualquiera de los espectadores que, por lo tanto, pueden identificarse con la trama de la misma.

No obstante, si llevamos a cabo una lectura más detenida y atenta del guión de la película y la visionamos posteriormente, nos daremos cuenta de que ni Regan ni Merrin son en realidad inocentes. Muy al contrario, ambos han atraído hacia sí mismos el castigo, si bien de manera inconsciente, al imitar a Edipo y pretender conocer más de lo que le es permitido al ser humano.

Comenzando por Regan, en su conversación anterior los dos sacerdotes, al igual que muchos espectadores, pasan por alto un hecho fundamental sin el que la posesión no hubiera podido tener lugar. En su escena temprana de la cinta que no suele considerarse especialmente relevante para la trama posterior de la misma, Regan charla amigablemente con su madre en el sótano de la casa y le muestra una tabla de *Ouija* que ha descubierto en un armario y mediante la cual ha entrado en contacto con un misterioso interlocutor al que llama *Captain Howdy*.

INTERIOR- MACNEIL HOUSE- BASEMENT- NIGHT

Regan is in the basement making a model. Chris is descending the steps.

Regan walks over to the ping pong table and bounces a ping pong ball. By the shelf Chris picks up an ouija board.

CHRIS

Hey, where'd this come from?

REGAN

I found it.

CHRIS

Where?

REGAN

The closet

Chris walks toward the ping pong table with the ouija board in hand.

CHRIS

You've been playing with it?

REGAN

Yeah.

CHRIS

You know how?

REGAN

Here I'll show you.

Regan places the board down on the table. Chris drags a chair over and sits down.

CHRIS

Wait a minute you need two.

REGAN

No you don't. I do it all the time.

CHRIS

Oh yeah, well let's both play.

The pointer pulls itself away from Chris.

CHRIS

You really don't want me to play huh?

REGAN

No I do, Captain Howdy said no.

CHRIS

Captain who?

REGAN

Captain Howdy.

CHRIS

Who's Captain Howdy?

REGAN

You know, I make the questions and he does the answers.

CHRIS

Oh, Captain Howdy....

REGAN

He's nice.

CHRIS

Oh I bet he is.

REGAN

Here I'll show you.

Regan places the magnifier on the board and closes her eyes.

REGAN

Captain Howdy, Do you think my mom's pretty? Captain Howdy? Captain Howdy that isn't very nice.

CHRIS

Well, maybe he's sleeping.

REGAN

You think?

Al considerarlo una mera diversión inocente, la madre no otorga mayor importancia al juego de *Ouija* ni al que considera invención inocua de la imaginación de su hija. Así pues, este personaje comete el error de no prestar atención a un hecho que condena su destino y el de su hija y que, tal vez, podría haber sido evitado si Regan hubiera cancelado sus contactos periódicos con *Captain Howdy*.

Regan, por su parte, si bien no pretende en ningún momento entrar en contacto con fuerzas malignas, ni mucho menos ser poseída por las mismas, sí que comete un terrible error que acarrea los acontecimientos posteriores que la convierten en víctima al utilizar una tabla *Ouija* para conectar con una entidad sobrenatural para saciar su curiosidad, "You know, I make the questions and he does the answers".

En lo que respecta al padre Merrin, las escenas iniciales del film evidencian el error de Merrin, que no es diferente al de Regan: la curiosidad le lleva a pretender conocer lo que no está al alcance del ser humano. *The Exorcist* comienza varios años antes de los terribles sucesos que constituyen la trama principal, cuando un joven padre Merrin se encuentra en Iraq dirigiendo una excavación arqueológica.⁷ Los objetivos de la misma no se explicitan, pero el ambiente en el que se desenvuelve, y el rictus excitado de Merrin y sus interlocutores occidentales y la expresión aterrorizada de los trabajadores locales indican que el arqueólogo va tras los pasos de algo tan relevante como potencialmente peligroso. Unos instantes después, uno de los trabajadores iraquíes le muestran a Merrin un medallón que han encontrado y que lleva grabado un el rostro extraño e inquietante de alguna deidad o ser sobrenatural. Lejos de detener sus pesquisas, Merrin las acelera,

MAN

(In Iraqi language)

⁷ El autor de la novela admitió en una entrevista haberse inspirado en el célebre arqueólogo Gerald Lankester Harding para la creación del personaje del padre Merrin (<http://www.theninthconfiguration.com/2009/>).

Some interesting finds. Lamps, arrow-heads, coins...

The old man picks up an old pendant and holds it up.

MERRIN

(In Iraqi language)

This is strange!

The man dusts the pendant and takes a look.

MAN

(In Iraqi language)

Not of the same period.

The old man reaches into a hole in the rock, moving and rearranging small rocks to see what he can find. He grabs a pickaxe and scrapes out a small sculpted piece of rock crushed into another. The man takes a dust brush from the man's pocket and brushes some dust from the sculpted rock. As the dust is swept we see that it is a face. The old man recognises it and looks worried. He brakes the sculpted rock away from the ordinary rock and takes a good look at it.

Como queda patente desde el comienzo del guión, es el ansia de conocimiento del padre Merrin la que permite que la entidad demoníaca, que más tarde se identifica a sí misma como *Pazuzu*, salga del enterramiento en el que se encontraba y vuelva a correr libre por el mundo, una vez libre su prisión de arena e ignominia.⁸ De este modo, al pecar de ὕβρις tratando de alcanzar lo que al ser humano le está vetado conocer, el padre Merrin deja de ser una víctima inocente sobre la que recaen tormentos horribles e inmerecidos.

⁸ Al resultar marginal al argumento principal de nuestro estudio, no nos detenemos en profundidad a considerar la relación entre *Pazuzu* y los *djinn* de la tradición árabe. Baste en esta ocasión con señalar que estos genios malignos no tenían poder alguno sobre los seres humanos estando encerrados o enterrados en la arena; pero eran serias amenazas para el individuo y la sociedad una vez descubiertos, invocados o simplemente nombrados. Como ejemplo paradigmático, el genio de la lámpara en la tradición popular es un claro ejemplo de *djinn*, aunque en este caso bondadoso.

Referencias bibliográficas.

- Blatty, William Peter (2011): *The Exorcist. 40th Anniversary Edition*. Harper, New York.
- Foster, E.M. (1956): *Aspects of the Novel*. Mariner Books, New York.
- Stoker, Bram (1996): *Dracula*. Norton, New York.
- Zatelli, Ida (1998). "The Origin of the Biblical Scapegoat Ritual: The Evidence of Two Eblaite Text", en *Vetus Testamentum*, nº 48, 1998, pp. 254-63.

Filmografía

- Aronovsky, Darren (2000): *Requiem for a Dream*. EEUU, Artisan Films.
- Bertolucci, Bernardo (2003): *The Dreamers*. UK, RPC.
- Coppola, Francis Ford (1992): *Bram Stoker's Dracula*. EEUU, American Zoetrope.
- Craven, Wes (1996): *Scream*. EEUU, Dimension Films.
- (1972): *The Last House on the Left*. EEUU, MGM.
- Cronenberg, David (1996): *Crash*. Canada, TMN.
- Despontes, Virginie (2000): *Baise-Moi*. Francia, Canal +.
- Friedkin, William (1973): *The Exorcist*. EEUU, Warner.
- Hackford, Taylor (1997): *The Devil's Advocate*. EEUU, Warner.
- Kubrick, Stanley (1996): *Eyes Wide Shut*. EEUU, Warner.
- Kurosawa, Kiyoshi (2001): *Kairo (Pulse)*. Japón, Magnolia Pictures.
- Medem, Julio (2001): *Lucía y el Sexo*. España, Alicia Produce.
- Noé, Gaspar (2002): *Irreversible*. Francia, 120 Films.
- Polanski, Roman (1968): *Rosemary's Baby*. EEUU, William Castle Productions.

Reiner, Rob (1991): *Misery*. EEUU, Castle Rock Entertainment.

Verhoeven, Paul (1995): *Showgirls*. EEUU, United Artists.

-----.(1992): *Basic Instinct*. EEUU, Carolco Films.

von Trier, Lars (2009): *Antichrist*. Dinamarca, Zentropa.

Wan, James (2004): *Saw*. EEUU, Twisted Pictures.

Weitz, Paul (1999): *American Pie*. EEUU, Universal Pictures.