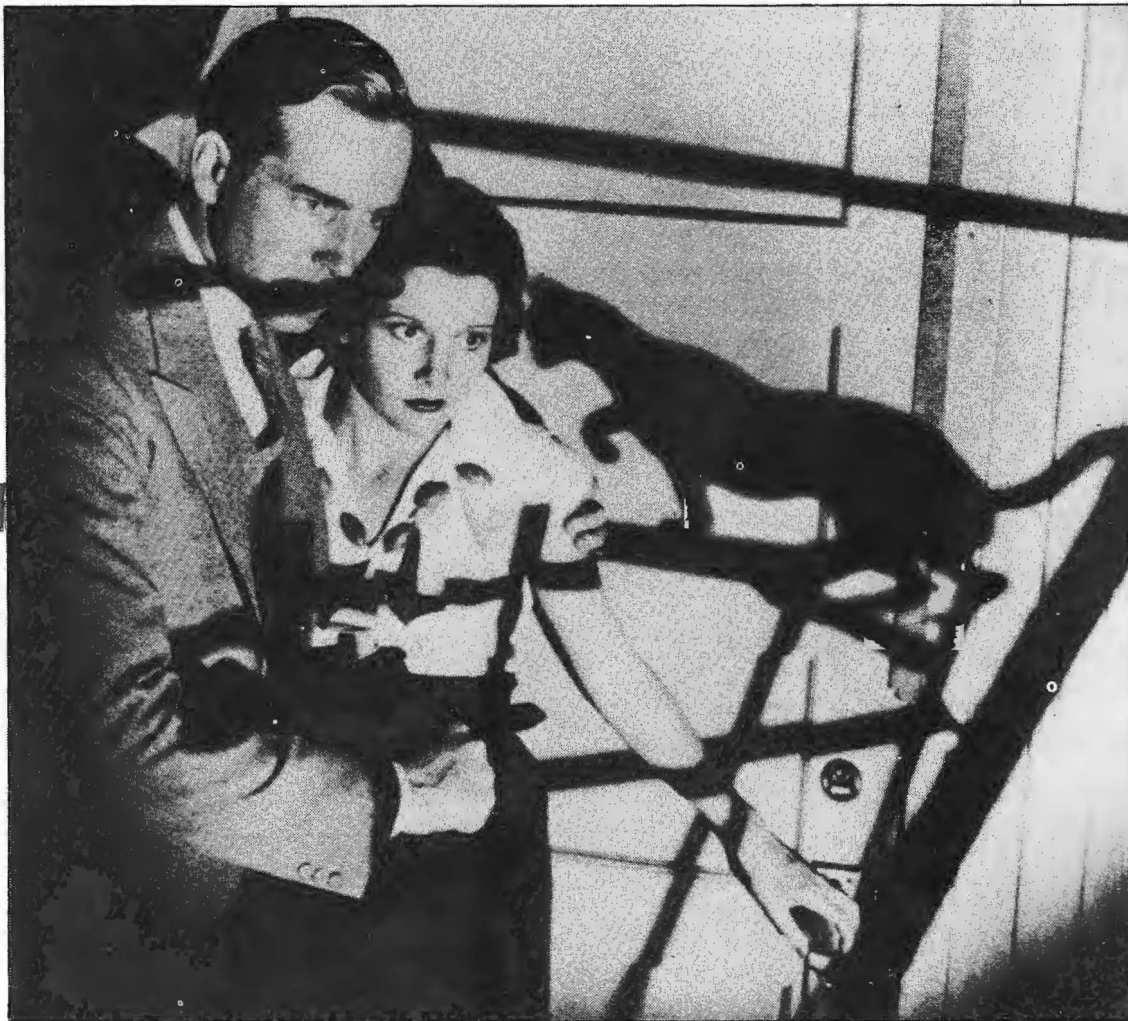


El diablo y su sombra

Vicente Sánchez-Biosca



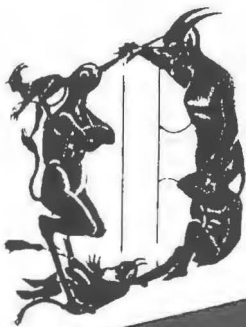
Los nombres del diablo, tantos como abundantes son sus atributos y variadas las formas en que se encarna. Dos definiciones de entre todas las que pueden encontrarse me resultan, sin embargo, especialmente sugerentes. La primera de ellas es la que nace de su etimología, pues «diábolos» significa en griego el acusador. Este apelativo tiene la virtud de expresar cómo trabaja esta siniestra figura, recogiendo su acepción del lenguaje judicial y convirtiéndola en pauta de perpetuo asedio hasta tomar la forma de un eterno e incansable hostigador. La segunda procede de una acepción bíblica: el diablo es Legión. En ella descubro identificado su carácter huidizo, sus continuas metamorfosis, su ser uno en lo diverso. Y, en consecuencia, comprendo las razones de su inexacta localización y captura.

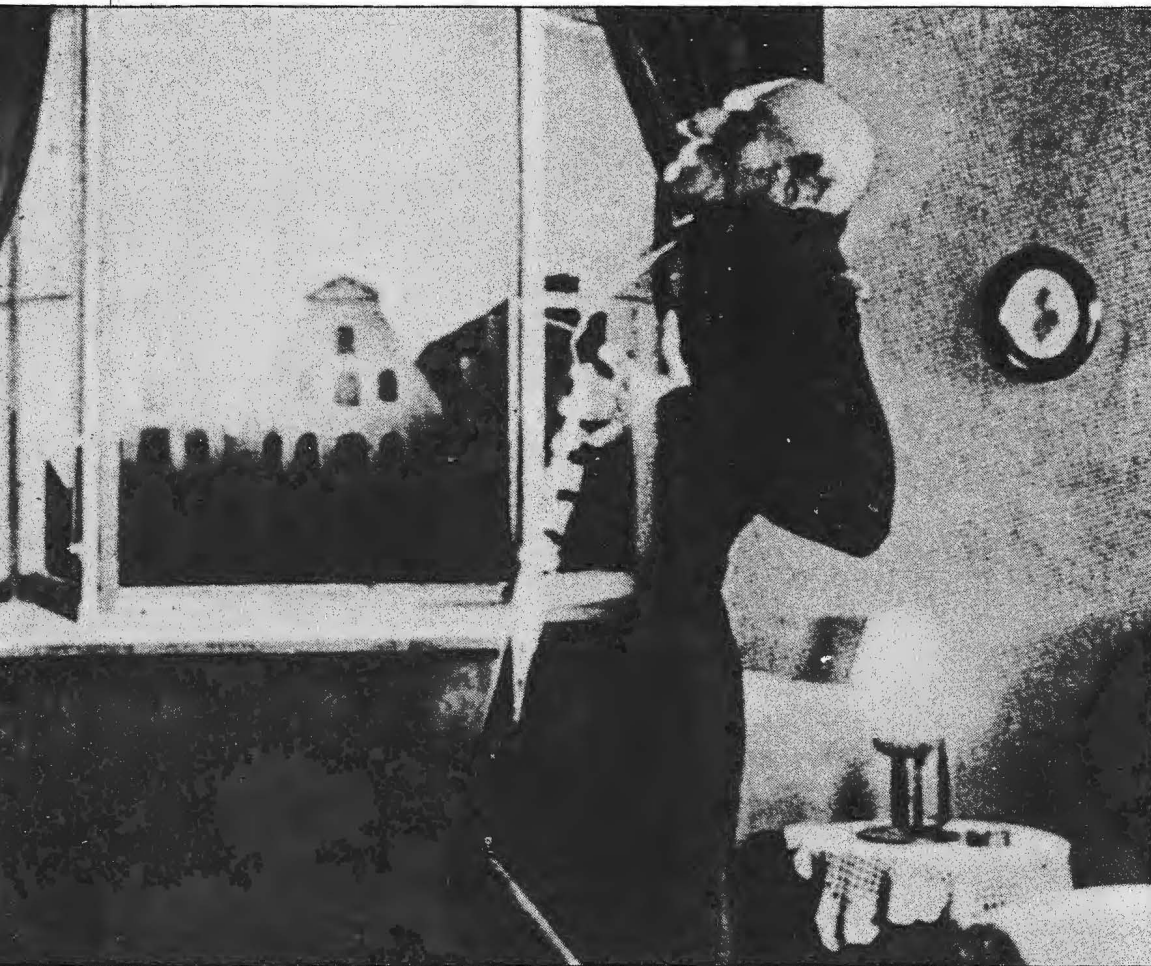
Ambas formas son, si se medita un poco, aparentemente contradictorias, pues el acusador constante e infatigable no suele permanecer oculto; antes bien, se prodiga, impone su presencia, no cesa en su empeño destructor. Pero también son complementarias entre sí y justamente en su encuentro es donde nace el escalofrío. Porque allí donde vemos actuar al pertinaz acusador, a aquél cuya presencia se convierte en pesadilla, también se nos revela su paradójica huida y su instantánea metamorfosis. La más terrorífica sensación que el diablo inspira no reside, por tanto, en su compañía segura, sino acaso en la confirmación de que ha estado aquí, en la inexorable certeza de que algo suyo permanece todavía en el ambiente. No es su presencia lo que aterrera, es su resistencia a ser visto, su ausencia marcada en el hueco que ha dejado.

Tal vez por ello el fuego sirviera a un tiempo para eliminar todo resto de vida y justificar la imposibilidad de encontrar sus restos.

Y es que el diablo soporta mal la figuración y, cuando ésta es inevitable, corre el riesgo de perder por el camino aquello que le diera razón de ser: la experiencia del terror. Su cuerpo — bien lo sabemos— no existe sino en los mil otros en los que se muda, en los que posee o en aquellos en los que insinúa alguno de sus rasgos. Pero en ninguno de ellos está su verdad, su esencia, ninguno lo agota, en ninguno es plenamente. Por esto el diablo es definido acertadamente como legión. Si su cuerpo, su imagen, se imponen, el terror se evapora. Sólo una representación pudo en otro tiempo escapar a esta ley, pero era cuando el diablo formaba parte de lo cotidiano: es la imagen alegórica. Sus rasgos convencionales, estereotipados e inconfundibles servían para distinguirlo, diferenciarlo y, al propio tiempo, identificarlo. Con ello se eliminaba su carácter de legión y se lo convertía en cotidiano. El diablo en el Medioevo es un personaje cotidiano. Sólo nuestra lectura lo convierte en terrorífico cuando la certeza de su presencia ha quedado desvaída por el tiempo y la lejanía.

Hoy, no obstante, cuando el universo científico parece haber dado respuesta definitiva a los problemas de la humanidad y certeza renovada a sus contornos, hay sólo un lugar donde el diablo-acusador y el diablo-legión se encuentran. Y lo hacen en un instante fugaz que nace muy cerca de nosotros. No diríamos dentro porque esto reduciría el problema a un efecto psíquico, sin más; pero tampoco sucede demasiado lejos porque, de ser así, estaríamos inmersos en la seguridad alegórica o en su cotidianización. El diablo, pues, acecha, asedia, desde el





es un ejercicio de exorcismo inmejorable y el susto, tan cuidado por los diseñadores, ahoga la angustia y el terror, ese escalofrío que se adueña del cuerpo, pero que, por esa misma razón, hiela la voz y el grito. Nada de eso aquí: salimos reconfortados y además hemos gritado. ¿Qué más se le puede pedir a un diablillo?

EN BUSCA DE LO SINIESTRO

Hubo, con todo, un tiempo en que el diablo anduvo cerca del cinematógrafo. Fue su espacio adjetivo —lo demoníaco— para poco a poco ir ganando terreno lo sustantivo. Me refiero al cine de Weimar. En el principio, antes de 1918, fue sólo un bosquejo temático. El aventurero Scapinelli, tomado de los cuentos de E. T. A. Hoffmann o Chamisso, firma un pacto con el estudiante Baldwin según el cual toma su imagen del espejo y hace que ésta le preceda en todos los instantes de felicidad destruyéndolos. El terrible Homunculus, un hombre sin alma, seguidor del diablo. Convertido en dictador de un país remoto donde ejerce sin piedad su irrefrenable odio hacia la humanidad, se disfraza de obrero para incitar a las masas a su rebelión y derrocamiento. El tema demoníaco, sin embargo, no era en estos y otros muchos casos semejantes más que un resto literario, válido sobre todo por su dramatismo, no por su tratamiento. En suma, no era devuelto por imágenes inquietantes: la elaboración del fantasma no se había conseguido todavía.

Fue algo más tarde cuando surgieron las primeras formulaciones icónicas siniestras. Tal vez Caligari fuera su primera manifestación. Siniestro doctor, heredero del saber científico y, al mismo tiempo, conocedor de las artes hipnóticas, su dualidad lo situaba en la frontera del saber científico y el animismo. Así, se convirtió fatalmente en un espejo de otro doctor que vivió a principios del siglo XVIII, mientras encontraba un espejo deformado en el sonámbulo al que hacía asesinar sin piedad. Pero tan demoníaco como el propio doctor era el relato que lo sostenía: un relato de procedencia delirante y una escenografía que construía minuciosamente sus mil aristas al límite de la paranoia. No fue éste un caso aislado. Recogiendo la desantropomorfización del paisaje romántico, otros films hicieron representar en sus campos vacíos, en su contrastada iluminación, la fractura de lo humano que indefectiblemente apuntaba a lo demoníaco. Así, los paisajes de *Las tres luces* se impregnaron de la presencia de aquel extranjero errante que llevaba el nombre de la muerte.

Pero sería *Nosferatu* la versión más demoníaca creada por el cine alemán. Pues *Nosferatu* no es diabólico por su metamorfosis animal, como tampoco lo es por el peligro que su presencia supone. Lo diabólico de *Nosferatu* empieza allí donde acaba la novela de Stocker: en la apropiación de todo significativo, en el dominio de las sombras, en el espíritu animista que destila todo el film. Planos de las aguas con olas argentadas siguen en la película de Murnau al mástil del buque «Demeter» una vez que en su interior es el vampiro quien reina. Paisajes vacíos, donde los animales tiemblan. Vampiros del reino vegetal que devoran a sus víctimas... Y un ritmo trepidante, una «sinfonía del horror» (éste es el subtítulo de la película) donde todo se torna inestable, donde el soplo del vampiro va adueñándose de cada sombra, de cada objeto.

umbral. Su voz es un susurro, a medio camino entre la voz interior y la confesión, en ese huidizo instante en que no puede ser visto, pero sí presentido, en el que un olor demuestra que apenas acaba de abandonar el lugar.

LE PRESENTO AL DIABLO

Es fácil deducir, después de todo, que el más arduo problema del diablo es su representación, el acto mediante el cual toma cuerpo, se encarna en una imagen y abandona la inquietante cercanía para estar rotundamente presente. Su rotundidad es, a fin de cuentas, su exorcismo. Como diablo ha dejado, pues, de existir en el instante en que obscenamente se presenta. Su secreto ha muerto con su sombra. La evocación literaria ofreció terroríficas aproximaciones al sabor del diablo en las descripciones de Maturin, Poe, Maupassant, Ewers, E. T. A. Hoffmann y otros. ¿Cómo había de resolver el cine, nacido de la técnica y con el peso de irrevocable presencia que poseía, este arduo problema, si además le era negada la figuración alegórica?

He aquí planteado el reto con que se enfrenta el cine. Figurar al acusador y al diablo-legión a un mismo tiempo, sustituir su cuerpo por su espíritu, cuando sabemos que, o bien el diablo carece de espíritu o bien —démole la vuelta al razonamiento— todo en él es espíritu. Hacerlo, pues, planear por el ambiente sin que su presencia se imponga. Construir su secreto a modo de susurro: ¿cómo se dice más cerca en el cine? Y es en este reto donde han fracasado la mayor parte de las representaciones cinematográficas del diablo. Sin embargo, su notable fracaso no ha servido en el presente sino para multiplicar

hasta lo incomprensible sus representaciones, cada día más frecuentes. La razón es sencilla: conscientes de la necesidad de conciliar dos tendencias tan dispares y una evidente resistencia —ontológica, diríamos algo irónicamente—, el cine moderno ha recurrido a ordenar la presentación-desaparición del diablo en torno a los efectos especiales del cine de terror. Estos son —claro está— el rasgo grandilocuente que permite evocar una presencia resistiéndose a la figuración realista y, sin lugar a dudas, una parte del problema se resuelve así: el diablo ya no es cotidiano, su evocación se pierde en formas impredecibles. Pero con esta solución sólo se ha atacado la parte más banal del problema. Y el diablo queda, de este modo, ridículamente identificado con el monstruo. Dos contornos más o menos definidos, de evocación más o menos sugerente, el diablo es en estos casos un enemigo narrativo más que una asechanza siniestra. Y precisamente lo que separa a los monstruos del diablo es que, tras la multiplicidad de las formas, este último siempre permanece el mismo.

Pero esto no es todo. Evocar la figuración humana del diablo —reservable, como vemos, y abrir el campo a la presencia era, en el fondo, una solución fríasola. Lo que no ha entrado en funcionamiento es lo espacial, a saber: la necesidad de, con una palabra, los efectos especiales, por un suspenso la semblanza humana del diablo. Y en su lugar han colocado el elemento más espectacular posible, el grito de la película, el grito cuando la sugestión humana dramática se comparan en un momento a la gran audiencia. En otras palabras, el grito del espectador ante estos films



Papers de **Cultura**



La
Cosecha
del
DIABLO

PAPERS de CULTURA

Any II - Núm. 13

Suplement de PAPERS d'Educació

Director: Juan Manuel Játiva Sevilla
Director adjunt: Jorge García
Disseny i maquetació: Rosa Alberó
Fotografia: Andrés Castillo
Col·laboradors: Joan Àlvarez, Gonzalo Badenes, Manuel Caballero, Juan Campos, Alfons Cervera, Elena Costa, Manuel García, Pepe Ginés, Vicente Jarque, Encarna Jiménez, Fernando Larrauri, Víctor Mansanet, Julio Máñez, Rafa Marí, Enric Martínez, Sigfrid Monleón, Josep Vicent Monzó, Abelardo Muñoz, Ricardo Muñoz Suay, María José Muñoz Peirats, Jorge Navarro, Carlos Pérez, Criso Renovell, Josep Ruvira, Roger Salas, Vicente Sánchez Biosca, José Vicente Selma, Rodolf Sirera, Ferran Torrent, Xulio Ricardo Trigo.

La *Menina* del Equipo Crónica en la portada del número anterior se pudo reproducir por gentileza de la Galería Val i 30.

La inauguración del IVAM ha quedado confirmada como uno de los grandes acontecimientos culturales de la vida valenciana en muchas décadas. No hace falta que insista PAPERS, porque lo ha dicho ya toda la prensa local y nacional. Desde aquí damos cuenta del hecho (páginas 32 a 35), en un análisis que pone el acento sobre el momento que atraviesa la museografía y el consumo del arte contemporáneo.



El capítulo central de este número de la revista está dedicado al **demonio**. Nuestros colaboradores abordan el tema y el personaje desde distintos puntos de vista: la presencia del diablo en el mundo contemporáneo, lo diabólico en las artes, son los aspectos principales del dossier (páginas 11 a 24).

El editor VallcorbaPlana (páginas 38 a 41) es uno de los nombres fuertes en el mercado literario en lengua catalana. Los **talleres de escritura**, una escuela de literatura al estilo norteamericano, están llegando a nuestro país (páginas 36 y 37).

Para el mes de abril, la danza va a volver a protagonizar la actividad cultural en Valencia. Desde PAPERS damos un anticipo con **Antonia Andreu**, una bailarina y coreógrafa de aquí que sorprende con sus trabajos en la escena madrileña (páginas 25 a 27). Junto a las secciones habituales, nuestro sumario se cierra con un balance sobre el **cine realizado por mujeres** (páginas 43 a 45).