

Cine y Ocultismo:

Apuntes para una visión mágica del cinematógrafo

Jesús Palacios ¹

Resumen: Este artículo propone una relectura de la historia del cine, que resinifica su relación original y constante con el Ocultismo. Además de la obvia presencia de temáticas esotéricas y paranormales en los argumentos cinematográficos, ese artículo pretende dilucidar una serie de correspondencias profundas entre el arte y la técnica cinematográficos y las áreas del conocimiento de las que se ocupa el Ocultismo. En este sentido, desvela que no sólo el cine fantástico y de terror aprovecha el acervo esotérico, sino que este nutre también terrenos bien diferentes como el documental, el ensayo visual, el cine experimental e incluso comedias o filmes de animación, rebasando a menudo la mera inclusión de tópicos ocultistas para convertirse en una simbiosis formal, estética e incluso ética, en la que el cine, medio y fin, instrumento y vehículo, adquiere para sí las funciones y el prestigio de una vía mágica de conocimiento.

Palabras clave: Cine. Ocultismo.

Resumo: Este artigo propõe uma releitura da história do cinema, que ressignifica sua relação original e constante com o Ocultismo. Para além da óbvia presença de temáticas esotéricas e paranormais nas tramas cinematográficas, este texto elucida uma série de relações profundas entre a arte e a técnica cinematográficas e as áreas do conhecimento das quais se ocupa o Ocultismo. Neste sentido, desvela que não apenas o cinema Fantástico e de Horror se aproveita da herança esotérica, mas que esta também nutre campos bem distintos, como o documentário, o ensaio visual, o cinema experimental e, inclusive, comédias ou filmes de animação, superando muitas vezes a mera inclusão de temáticas ocultistas para tornar-se uma simbiose formal, estética e até mesmo ética, na qual o cinema, meio e fim, instrumento e veículo, adquire para si as funções e o prestígio de uma forma mágica de conhecimento.

Palavras-chave: Cinema. Ocultismo.

¹ Escritor, roteirista e crítico de cinema espanhol. Autor e editor de vários livros sobre Cinema Fantástico e de Horror, temática sobre a qual tem ministrado cursos e conferências em universidades e congressos. É ainda acessor da editora Valdemar e costuma ser comentarista em programas de televisão e rádio sobre cinema, além de ser colaborador em diversos festivais de cinema. E-mail: jess_palacios@yahoo.es

Introducción

Cine y Ocultismo. Dos palabras que raramente aparecen unidas, salvo cuando se habla ocasionalmente acerca de alguna película fantástica o de terror sobrenatural en la que juegan un papel de cierta importancia el esoterismo, los fenómenos paranormales o cualquier aspecto de las así llamadas tradicionalmente Ciencias Ocultas. Se trata, en general, de una unión coyuntural, ligada normalmente antes al rango argumental del filme que a sus aspectos formales o técnicos, y que raramente llama la atención de la crítica cinematográfica, aunque pueda a veces transformarse en todo un fenómeno sociológico que el público es capaz de sacar fuera de las pantallas, para llevarlo al terreno de la vida cotidiana, al menos durante cierto tiempo (pensemos en títulos como *La semilla del diablo* (*Rosemary's Baby*, 1968), *El exorcista* (*The Exorcist*, 1973), *Encuentros en la Tercera Fase* (*Close Encounters of the Third Kind*, 1977), *Poltergeist* (1982) o, más recientemente, en *El código Da Vinci* (*The Da Vinci Code*, 2006), por citar algunos ejemplos bien claros respecto al probado impacto de sus componentes ocultistas antes que cinematográficos en sentido estricto).

Más allá de determinados foros altamente especializados –y rayanos a menudo en el delirio- que pululan por Internet, las relaciones entre el cine y el Ocultismo quedan aparentemente reservadas a cuando el primero utiliza al segundo como recurso argumental para sus tramas, lo que sucede con cierta frecuencia no carente de lógica en géneros como el terror, la fantasía, la ciencia ficción e incluso el *thriller* –cuya variante de *thriller* esotérico u ocultista tan de moda estuvo en la literatura popular de hace unos años-, llamando la atención fundamentalmente de los aficionados a estos géneros y de la crítica especializada en los mismos. Pero se trata, como todo lo que atañe a las mercuriales artes del cine y el Ocultismo, de una apariencia engañosa. Lo cierto es que en estas breves páginas vamos a intentar trazar un paradigma de las relaciones entre cine y Ocultismo que, aún sin renegar de la evidente importancia del cine fantástico para estas, irá mucho más lejos, rompiendo los velos que separan artificialmente géneros y convenciones, para penetrar en las realidades ocultas tras la alquimia óptica, química y digital sobre la que se sustenta la magia –literal- del cine.

Nuestro breve viaje por el cine y el Ocultismo, iniciático por necesidad y de final todavía imprevisible, parte por tanto no solo de esas relaciones obvias entre ambos, fácilmente reconocibles en muchos títulos, sean populares, oscuros o de culto, donde las distintas facetas de lo esotérico y paranormal forman parte del desarrollo de la historia que se nos narra –relaciones a menudo superficiales, dictadas por la moda o el éxito de determinado libro o tendencia del momento-, sino que pretende dilucidar una serie de correspondencias profundas entre el arte y la técnica cinematográficos y las áreas del conocimiento y la especulación de las que se ocupa el Ocultismo. Encontraremos así que no solo el cine fantástico y de terror aprovecha el acervo esotérico para sus propios fines, sino que este nutre también terrenos bien diferentes como el documental, el ensayo visual, el cine experimental e incluso comedias o filmes de animación, rebasando a menudo la mera inclusión de tópicos ocultistas para convertirse en una simbiosis formal, estética e incluso ética, en la que el cine, medio y fin, instrumento y vehículo, adquiere para sí las funciones y el prestigio de una vía mágica de conocimiento. Esto que quizá suena pretencioso y hermético (inevitablemente: nos ocupamos de Ciencias Ocultas), espero que al final de estas páginas resulte mucho menos oscuro así como perfectamente inteligible, dentro de los límites propios del tema que se aborda. Tan solo es necesario que el lector/espectador reajuste sutilmente su visión de la historia del cine –y quizá del mundo-, para incluir en ella elementos que hasta hace poco no contaban más que como mera anécdota, como notas a pie de página, pero que nosotros creemos se tornan reveladores de otra manera o maneras de hacer, ver y entender el fenómeno cinematográfico.

Veremos, pues, cómo existen muchas formas en las que cine y Ocultismo se relacionan, interactuando con el espectador, para llevarle a terrenos movedizos, provocando que reflexione fuera y más allá de la pantalla en cuestiones que demasiado a menudo permanecen en los márgenes del conocimiento convencional y normativo. A veces serán películas tan evidentes como las citadas algo más arriba, en las que lo esotérico y ocultista se manifiesta abiertamente a través de tramas, personajes y situaciones, las que nos sirvan para mostrar un determinado

nivel de entendimiento entre Ocultismo y cine, pero en otras ocasiones nos sorprenderá descubrir cineastas y títulos que ofrecen modelos muy precisos para desvelar otros vínculos más profundos, extraños y singulares entre el pensamiento ocultista y la praxis cinematográfica, de tal manera que incluso puede que algún lector se sienta incómodo ante el hecho, en mi opinión indiscutible, de tener que variar sus preconcepciones acerca tanto del cine, su técnica e historia, como del mundo que le rodea. Por dar una breve pincelada al respecto, sin adelantarnos demasiado, propondremos aquí (una vez más, por otra parte), sustituir el inexacto, tópico y excesivamente ambiguo término de “cine expresionista alemán”, para referirse al grueso de la producción fantástica germana de entreguerras, por otro u otros más apropiados, como “cine neorromántico alemán” o “cine pos-simbolista alemán”, que se derivan en buena parte del análisis del mismo a la luz del papel que en él juega el Ocultismo.

En definitiva, este librito tiene la humilde ambición de sintetizar someramente unas relaciones tan complejas, ricas e imprecisas como al tiempo evidentes (por más que hayan sido ocultadas o ignoradas a menudo) y de relevancia fundamental para una nueva y mejor comprensión del hecho cinematográfico, sometido a penetrante revisión bajo la luz –oscura pero iluminadora– del Ocultismo. Intenta ofrecer así una suerte de síntesis de muchos aspectos de la historia del cine que su autor ya ha abordado anteriormente en varias de sus obras (*cf.* bibliografía), pero ahora con intención eminentemente divulgativa y formativa. Intención que, por supuesto, no carece de pretensiones, puesto que, en definitiva, se trata de aportar un granito de arena más a la desprogramación del espectador, del individuo, fin que se encuentra en el corazón de muchas de las disciplinas esotéricas que nutren el amplio, variado e inabarcable *corpus* ocultista. Si al menos consigue plantar la semilla de la duda, la curiosidad y el interés en algunos de sus lectores, cuestionando lo que tantas veces asumimos cómodamente, a fin de evitar ver aquello que pueda hacer tambalear nuestras frágiles convicciones, artificialmente implantadas por intereses tan espurios como contrarios a nuestra verdadera naturaleza, habrá servido de algo.

I**Mostrando lo Oculto**

La gran paradoja de ocuparse en cualquier aspecto relacionado con el Ocultismo de forma divulgativa, es la contradicción inevitablemente inherente a tal empresa, ya que como su nombre indica, el Ocultismo se fundamenta en el estudio y la transmisión de conocimientos y saberes ocultos, reservados teóricamente a una élite minoritaria, voluntariamente apartada del resto de la humanidad, que utiliza, por lo demás, un lenguaje esotérico, simbólico y críptico, para esconder su verdadero sentido a quienes desconocen las claves necesarias para su correcta interpretación. Pero como ocurre a menudo en toda tarea humana, una cosa es la teoría y otra, muy distinta, la práctica. Si aquellos que de una u otra forma se ocupan de estos saberes ocultos y ocultistas pretenden avanzar en sus búsquedas, deben necesariamente llegar a quienes puedan ayudarles, secundarles y seguirles en sus caminos misteriosos, por lo que inevitablemente habrán también de divulgar sus conocimientos e ideas en mayor o menor medida.

Más allá de esta paradoja que ha convertido, sobre todo a partir de la gran explosión ocultista de los años 60 del pasado siglo y su movimiento *New Age*, el esoterismo en exoterismo, reificando a menudo los saberes herméticos en objetos de consumo a la moda, existe otra manera de abordar el Ocultismo que evade estas molestas aporías: la del estudioso de lo oculto que no pretende tanto descubrir un sistema (o sistemas) mágico, científico o supernatural para modificar la realidad y moldearla a su gusto, o para alcanzar el conocimiento pleno del funcionamiento secreto de la Creación, como investigar, dilucidar e ilustrar la relación que estas ideas y doctrinas místicas, mágicas, seudocientíficas o sobrenaturales amparadas bajo el paraguas de las Ciencias Ocultas tienen con la realidad psicológica, social, artística e incluso política –en un sentido amplio– de nuestro mundo humano, material y cotidiano. De esta manera, nos situamos en un territorio intermedio, que utiliza de la Tradición Ocultista aquello que le conviene, sin necesidad de convertirse en proselitista de la misma o proclamarse seguidor de cualquiera de sus escuelas, al tiempo que emplea también lo que juzga conveniente de los modelos

epistemológicos clásicos, con el fin de iluminar el sentido y la influencia del esoterismo en nuestra cultura y sociedad, sin por ello prejuzgar negativamente sus aportes e ideas. Esto y no otra cosa es lo que se pretende aquí respecto a la interacción entre cine y Ocultismo, por lo que podemos afirmar que nos encontramos perfectamente cómodos en esa “nueva” rama del saber que el filósofo Eugene Thacker ha definido recientemente, con no poco ingenio e ironía, como Estudios Oculturales.

Por supuesto, antes de apagar las luces de la sala y dar paso a nuestras películas ocultistas, convendrá que nos pongamos de acuerdo en torno a qué es el Ocultismo, propiamente dicho. Algo quizá menos complicado de lo que podría esperarse. De un lado, es necesario que apuntemos el hecho de que detrás de todos los epifenómenos y variantes que le son propios –e impropios– el Ocultismo esconde una armazón ontológica coherente, una *weltanschauung*, que es necesario reconocer como tal, más allá de nuestras valoraciones críticas al respecto. Así, el experto francés Robert Amadou, citado por Carlos Culleré, explica que «El Ocultismo es el conjunto de las doctrinas y las prácticas fundadas en la teoría según la cual todo objeto pertenece a un conjunto único y posee con todos y cada uno de los elementos de dicho conjunto relaciones necesarias, intencionales, no temporales y no espaciales» (1977, p.15). Es decir, por variadas, heterogéneas y hasta contradictorias que puedan ser esas múltiples doctrinas y prácticas que forman parte del campo de las Ciencias Ocultas, todas ellas comparten el dogma esencial de la Creación como un Todo, interrelacionado de forma *simbólica y real* entre todas sus partes, de la más pequeña a la más compleja, de lo que está arriba a lo que está abajo, más allá de las apariencias del Tiempo y el Espacio. Las distintas técnicas, dogmas y praxis místicas, mágicas o psicológicas que caracterizan la mayoría de las enseñanzas esotéricas estarían destinadas a descubrir esas relaciones ajenas al marco espaciotemporal convencional, y a poder manipularlas bien en nuestro propio beneficio, bien para obtener un conocimiento íntimo de la realidad secreta de la existencia. En su excelente estudio sobre la Tradición Oculta, David S. Katz nos ilumina acerca de ambos aspectos de forma concisa y clara:

La tradición oculta es una corriente intelectual coherente que hunde sus raíces en la religión, la cosmología y la metafísica y que trata de reintegrar juntos aspectos muy dispares de la Creación Divina dentro de una compleja estructura de afinidades, simpatías y conexiones. Dentro de su dominio existen numerosos sub-sistemas como la magia, la astrología, la demonología, la Cábala, la numerología, el piramidismo, la adivinación, la teúrgia y muchos más. Una cualidad oculta es aquella que se esconde de los sentidos, en oposición a las cualidades manifiestas que son fácilmente aprehensibles. Por tanto puede llegar a incluir los elementos más sobrenaturales de la religión normativa, como el milenarismo, la profecía y la providencia. En el fondo de todo ello se halla la firme convicción de que existe un plan para el universo, una estructura subyacente, que si llegáramos a entender no solo nos proporcionaría el conocimiento para encontrar la felicidad, sino que también seríamos capaces de manipular sus operaciones. (2007, p.3-4)

Igualmente ilustrativa e inclusiva, además de darnos un matiz óptico de cierta relevancia para nuestros fines al recordar las raíces latinas del término, es la definición que nos ofrece el especialista Gary Lachman, colaborador habitual de la excelente revista británica *Fortean Times* y antiguo miembro, con el nombre de Gary Valentine, de la banda *New Wave Blondie*, en los años 70:

Escondido, secreto, esotérico, desconocido: estas son algunas definiciones del diccionario para “ocultismo” (en el original inglés: *occult*). La palabra misma procede de la raíz latina *occulo*, esconder, y está ligada al término técnico astronómico “ocultación”, como cuando un cuerpo pesado oscuro “ocluye” otro al pasar delante de este. En la mentalidad popular, por supuesto, “ocultismo” es un término polifacético que indica una amplia variedad de cosas, desde el Satanismo, la brujería y los horóscopos del periódico a los psíquicos de Internet y los OVNIS. Aunque no del todo incorrecta, esta “palabra para todo” indica el tipo de deterioro que sufre el lenguaje con el paso del tiempo. El Ocultismo o lo oculto es un término paraguas para un número de creencias y disciplinas que generalmente coincidimos en considerar científicamente inútiles y, en la práctica, sin valor alguno (2003,p.11).

Y es que, por supuesto, esta Tradición Ocultista ha sido siempre condenada a la marginación y a menudo hasta al ridículo, no solo por el estamento científico escéptico, sino frecuentemente también por aquellos estudiosos que, si bien contemplan su valor histórico y psicosocial, desdeñan sus teorías, ideas y pretensiones:

Observaremos que bajo los numerosos aspectos de la ciencia oculta, transformada por los hombres según sus efímeras inspiraciones, sus pensamientos y su sensibilidad, se desprenden algunas constantes: una tradición -imuy vaga!- queda. Veremos también que estas búsquedas y estas

prácticas han tenido, en cada época, cierta influencia sobre las costumbres, la vida de los pueblos y la conducta de los Estados. Por ello esta ciencia, decepcionante a menudo en cuanto a los resultados que se propone, no es, sin embargo, del todo inútil. (GERIN-RICARD, 1961, p.9)

Frente a esta suerte de desprecio disfrazado de interés historicista, vagamente condescendiente, al igual que también frente al delirio irracional de muchos de los apologistas y defensores a ultranza del Ocultismo o lo paranormal, encontramos afortunadamente mentes más claras, capaces de discernir aquello que realmente importa bajo las apariencias más locas o desquiciadas del esoterismo, tanto como de sus aportes más fascinantes, sugestivos y sofisticados. El surrealista Alexandrian, quien prefiere con criterio el término “filosofía oculta” a los de Ocultismo o Ciencias Ocultas, nos ilustra exquisitamente a este respecto:

Los autores racionalistas consideran el campo de lo oculto como un conjunto de vagabundeos ideológicos de los que nos hemos liberado a base de razón discursiva y de ciencia; no aceptan explorar más que para medir el camino del conocimiento recorrido por la especie humana, y preservarlo de parecidos vagabundeos en el futuro. (...) Mi punto de vista, al contrario, admite que no hemos salido del todo de las creencias mágicas, y que probablemente no saldremos nunca: el hombre más razonable del mundo las conserva debilitadas y disfrazadas en su interior. No tienden a borrarse, sino a disimularse cada vez más profundamente bajo apariencias lógico-pragmáticas. En vez de considerar, pues, estas creencias mágicas como letras muertas, debemos ver en ellas los signos vivos de un estado de espíritu en perpetua evolución a lo largo de los siglos. Corresponden a recursos psíquicos permanentes de la humanidad que la filosofía oculta pretende definir, aumentar y utilizar para beneficio del individuo, lo que convierte su estudio en indispensable, entre otras cosas, para una buena apreciación del devenir del ser humano. (2003, p.17)

Será, pues, siguiendo su consejo y sumándonos a esta lúcida manera de entender el fenómeno del Ocultismo como penetremos ahora ya en los misterios del cine. Buena prueba de lo acertado del razonamiento de Alexandrian respecto a la perpetua evolución de la filosofía oculta y su capacidad para adaptarse a los nuevos tiempos, adoptando a menudohábilmente el que ha sido lenguaje universal por excelencia del siglo XX, y quizá siga siéndolo todavía del nuevo milenio, al menos de momento: el del arte y la industria cinematográficos.

II

La magia del cine

No hablamos de la magia del cine en el sentido metafórico –y cursi- que tantas veces se le da a esta expresión en los círculos cinéfilos y en los programas televisivos dedicados a los clásicos. Hablamos de una magia cinematográfica literal, en la que tanto la cámara que rueda, como el medio (analógico o digital) que recoge y conserva las imágenes, o la máquina que las proyecta finalmente sobre la pantalla, actúan como componentes alquímicos o partes de un sistema estructural que, empleados en determinada forma, poseen un poder transformador capaz de alterar no solo la percepción cognitiva del espectador a quien dirigen sus imágenes, sino de afectar, cambiar incluso, la realidad física y material del mundo fenomenológico, si bien sea a través del propio espectador como vehículo de estos cambios. El cine transforma el mundo. Lo moldea. Crea no solo modas y tendencias pasajeras, sino transformaciones profundas en la manera de ver, entender y, sobre todo, actuar en el mundo real. Fumamos como aprendimos a fumar con el cine, y ahora se pretende que dejemos de hacerlo... iborrando los cigarrillos y los fumadores de las películas! ¿Hay prueba más evidente del poder mágico del cine?

Por supuesto, se puede aplicar a este fenómeno una terminología que no implique en absoluto conceptos mágicos, esotéricos u ocultistas. Podemos hablar de manipulación de las masas. De sociedad del espectáculo. De propaganda, de lavado de cerebro, de mensajes subliminales. El análisis marxista, el estructuralismo y el post-estructuralismo, nos proveen de un arsenal crítico no menos esotérico, en realidad, que el de la interpretación ocultista, pero de orden totalmente materialista y racionalista... De ahí, su ineficacia final cuando, en último término, deben enfrentarse a un proceso que hunde sus raíces más profundas en lo irracional. En la esencia onírica, fantasmagórica y ancestral de las imágenes en movimiento, su evocación y manifestación a través del cine. Cuando llega ese momento, el psicoanálisis y, sobre todo, el Surrealismo, nos proveen a su vez de nuevo instrumental analítico... Pero ya estamos mucho más cerca, con ellos, de nuestro punto de partida: el Ocultismo. La magia del cine. Pues tanto el psicoanálisis, bien sea freudiano o, más aún, jungiano,

como su brazo armado político, artístico y filosófico, el Surrealismo, reconocen la realidad y potencia arquetípica de los símbolos ocultistas, de la Cábala y la Alquimia, de las ideas y prácticas místicas, de la magia ritual y teórica. Finalmente, la psicomagia terapéutica de un cineasta, Alejandro Jodorowsky, puede proporcionarnos incluso una estructura científico/mágica que sustente racionalmente el poder oculto y ocultista del cinematógrafo, con un pie puesto en el chamanismo y otro en el psicoanálisis.

Pero quizá sea más sencillo para nuestros fines recordar al lector que el cine es una máquina del tiempo, que congela para el futuro el fugaz instante de un pasado que, de alguna forma, ya no se destruye al realizarse, desapareciendo en las fauces del presente, sino que permanece intacto, grabado en celuloide, vídeo o bytes de información, para los tiempos venideros. Que el cine es un vampiro, que se alimenta con la energía –el *prana*– de todos aquellos que forman parte de su maquinaria industrial, desde los actores y las estrellas consumidas por la fama, la ambición y la adicción a la pantalla, hasta los espectadores abducidos por sus imágenes manipuladas y manipuladoras. Que el cine es nigromancia, ya que conserva una apariencia de vida eterna, parodia obscena de la inmortalidad, para aquellos cuya figura y actos quedan recogidos en sus imágenes, repitiéndose una y otra vez con cada nueva proyección, muchos años después de su muerte, convertidos en fantasmas modernos, sombras planas de su propia existencia física, pasto ya de los gusanos. Que el cine es mesmerismo, hipnotismo capaz de llegar a las capas más profundas de la psique humana, despertando emociones, recuerdos y sensaciones insospechadas o, también, grabando en ellas ideas, imágenes e incluso comportamientos asimilados por la mente de forma involuntaria e inconsciente, para después alterar nuestra forma de ser en sociedad y en relación al mundo que nos rodea. Que el cine es un medio privilegiado, arte total por excelencia, mucho más que la suma de sus partes, capaz por tanto de transmitir conocimientos, intuiciones, visiones, que ni la pintura, la música, la arquitectura o la literatura pueden convocar en solitario, con una fuerza y poder de penetración incomparables...

Si esto puede parecer exagerado, tengamos en cuenta nuevos factores. Entre ellos, cómo los antepasados directos del cinematógrafo, los artefactos ópticos

que sirvieron del Renacimiento en adelante para evocar mundos fantásticos y proyectar imágenes sorprendentes ante un público tan noble y aristocrático como plebeyo, se encuentran directamente relacionados con las artes mágicas. La linterna mágica –cuyo nombre ya dice algo, por obvio que resulte- será desarrollada inicialmente por el científico y alquimista Giambattista della Porta, quien describe en su enciclopédica *Magiae Naturalis* de 1558 la manera de proyectar imágenes pintadas en láminas de vidrio sobre la pared de un cuarto oscuro por medio de una lente. La idea será perfeccionada por Christiaan Huyguens hacia 1650 y llevada a su forma prácticamente definitiva por el erudito jesuita Athanasius Kircher, como ilustra su tratado *Ars magna lucis et umbrae*, de 1646. A nadie debe escapársele que todos estos hombres de ciencia son también estudiosos de la tradición hermética, expertos en criptografía, alquimia y astrología tanto como en filosofía, matemáticas o historia. De hecho, la óptica, como la botánica, la astrología o la alquimia, pertenece al ámbito de la Magia Natural, tal y como este se entendía en el Renacimiento, es decir, como opuesto y complementario al de la Magia Ritual o Ceremonial, que trata con los entes sobrenaturales y los espíritus, pero no menos mágico o esotérico que este último. La linterna mágica, en cualquiera de sus muchas variantes, servirá para entretener tanto al pueblo como a la nobleza, para proyectar fantasmagorías y diablerías diversas, con fines a veces didácticos e incluso edificantes, pero principalmente como espectáculo y diversión. Cagliostro la utilizará para sus evocaciones fantasmales ante la corte, y es muy probable que las visiones proféticas desplegadas por el rabino Löw ante Rodolfo II fueran también producto de la linterna mágica, convertida en espectáculo praguense por excelencia hasta la actualidad, cuna y escuela de cineastas/magos como Jan Švankmajer.

La doble naturaleza, mágica y científica, de los ancestros del cinematógrafo y del cinematógrafo mismo cumple un singular papel en la transición del universo mágico tradicional al científico y racional de la edad moderna, en el que sirve como puente entre ambos pero *conservando al tiempo su esencia mágica*:

...en el momento en que la creencia está desapareciendo o acaba de desaparecer, lo imaginario cobra mayor fuerza, porque se beneficia a la vez del efecto de liberación producido por la adopción de una concepción racional del mundo, y del vacío afectivo que provoca la renuncia a todo

medio de comunicarse con el más allá. Pero el interés particular del sustituto óptico consiste en colmar ese vacío mediante una percepción que funciona a la manera del fetiche freudiano (“bien sé que los fantasmas no existen, pero de todos modos...”)...(MILNER, 1990, p.18)

De forma muy significativa, añe de Milnerpoco más adelante:

Esta facultad que tienen la imagen óptica y todos sus derivados, fotografía, cine, televisión, holograma, de jugar a la vez con la creencia y la no creencia, de instalar al nivel perceptivo una incertidumbre que está hecha a la vez de adhesión y de negación, explica el papel privilegiado que serán llamados a desempeñar en la creación de la fantasía moderna....(1990, p.18)

El cinematógrafo, como la linterna mágica, nace en la barraca de feria, en el teatro de variedades y la feria itinerante, como curiosidad científica al tiempo que como parte del arsenal de trucos del mago ilusionista, tantas veces fundido y confundido con el taumaturgo de la magia hermética y ritual. Méliès lo utiliza, como hicieron los inventores de la linterna renacentista y barroca, para mostrar diablerías, espectáculos sobrenaturales y fantasmagorías protagonizadas por espectros, demonios, sirenas y duendes... Cuyo aspecto carnavalesco no está muy lejos de, por ejemplo, las hadas de Cottingley que engañaron a Conan Doyle gracias a trucos fotográficos y juegos de niños perversos.

Tras esta magia circense esconde un universo de posibilidades esotéricas, visionarias y metafísicas que las mentes más lúcidas del momento no dejan de adivinar muy pronto. Así, el poeta visionario estadounidense Vachel Lindsay, en su temprano ensayo *El arte de la imagen en movimiento*, publicado originalmente en 1915 y precursor en la apreciación artística y filosóficamente relevante del nuevo medio, propone incluso un sistema de jeroglíficos visuales destinado al cinematógrafo, inspirado en los símbolos egipcios que tanto le fascinaban –quizá no sea casual que Kircher, perfeccionador de la linterna mágica, sea considerado padre de la egiptología, pionero en la interpretación de sus jeroglíficos-, a fin de transmitir ideas complejas y profundas de forma simbólica. Amigo de Clark Ashton Smith, admirador de Maeterlinck, Yeats y Poe, Lindsay no tiene duda alguna acerca del potencial mágico del cine:

Aún no se comprenden los poderes de este invento, el cinematógrafo, que afecta o afectará a tanta gente como víctimas de guerra ha habido en Europa, y en particular su capacidad para recobrar la vida primitiva con gran riqueza de detalles.

(...) a través de la fe y de un estudio de los signos, proclamamos que, con el tiempo, esta linterna mágico-dramática va a mostrarnos todos esos elementos visibles con su fuerza inicial, y algunos que han sido invisibles durante mucho tiempo (1995, p. 294).

Por supuesto, el poder del cine, arte y sobre todo industria, proyecta también un lado oscuro de mediocridad, masificación y vulgaridad, que Lindsay y otros no dejan de denunciar. Como afirma en 1917el mismísimo Aleister Crowley, en un artículo publicado por *VanityFair*: «Es el mal gusto –y no la Guerra Mundial- lo que está matando el cine» (PALACIOS, 2010, p. 259). Pese a lo cual, Crowley también intentará llevar a la pantalla varios proyectos y guiones, algunos meramente comerciales pero otros con intenciones ocultistas bien patentes. Por otro lado, el poder mágico del cine comercial e industrial, incluso cuando se manifiesta de forma caótica, inconsciente o carente de una intención definida (al menos en apariencia) no es por ello menos importante o despreciable. Es la naturaleza misma del cinematógrafo, como explicamos más arriba, la que posee un poder mágico tan intrínseco como a veces terrible. En 1926, Edogawa Rampo, el Poe japonés, escribía en un artículo titulado “*Los horrores del cine*” (“*Eiga no kyofu*”): «Las películas me aterrizan. Son los sueños de un adicto al opio. De una simple pulgada de celuloide emergen gigantes que llenan el teatro entero. Ríen, lloran, se enfurecen y se enamoran. La visión de una tierra de gigantes de Swift se despliega exquisitamente ante nuestros ojos.»(2008, p. 137), para concluir en sus últimas líneas, que sirven también de conclusión a este capítulo: «Los horrores del cine. Sea intencionadamente o no, podemos afirmar que los inventores del cinematógrafo se han topado con una nueva y perturbadora emoción para el mundo moderno» (2008, p.142).

III

Ocultismo y cine fantástico: el ejemplo alemán

El maridaje entre Ocultismo y cine fantástico es, por supuesto, tan lógico como natural (o sobrenatural, si se me permite el chiste). Al igual que en el medio literario, gráfico o pictórico, las ideas, teorías y especulaciones características de la Tradición esotérica, por su propia condición mágica, metafísica y mística, encuentran expresión idónea a través de los temas, arquetipos, escenarios y personajes peculiares

de la fantasía y la imaginación más desatadas. Hadas, duendes, ángeles, demonios, viajes al cielo y el infierno, tierras míticas, criaturas invisibles, maldiciones, milagros, fantasmas y poderes sobrenaturales de toda clase y condición, son vehículo pluscuamperfecto para encarnar y transmitir las verdades, intuiciones e hipótesis que conforman los saberes ocultistas, máxime cuando se transforman en símbolos, emblemas e incluso jeroglíficos, cuyo empleo determinado construye un lenguaje esotérico, bajo el que los iniciados pueden leer mensajes invisibles a ojos del neófito. Pero esta verdad de cajón no debe tampoco engañarnos. A menudo, el cine fantástico recurre al Ocultismo tan solo como mecanismo argumental, propiciador de cierta verosimilitud aparente, útil para dar peso específico a sus ficciones, creadas sin otra intención que asustar, entretener y divertir al espectador. Por otro lado, filmes aparentemente naturalistas o realistas, que se apartan voluntariamente de cualquier elemento declaradamente fantástico, pueden esconder, merced al propio empleo de la técnica y el lenguaje cinematográfico, contenidos genuinamente esotéricos y mágicos.

Sin embargo, aquí nos interesa especialmente mostrar cómo cuando ambos elementos, el Ocultista, transmitido a través de una sintaxis y recursos técnicos puramente cinematográficos, y el fantástico, en todas sus variantes y con todas sus posibilidades, se alían conscientemente, pueden conseguir resultados sorprendentes, propiciando un auténtico cine ocultista, capaz de producir obras maestras del Séptimo Arte a la vez que filmscuyo impacto en el espectador, perdurable a través del tiempo y del espacio, genera estados alterados de conciencia, al mostrar o transmitir, de una u otra forma, conocimientos, visiones e ideas propias de la Tradición hermética y ocultista. Y ningún otro cine lo ha mostrado de forma tan clara y evidente como el fantástico germano producido, aproximadamente, entre la Primera y Segunda Guerras Mundiales, durante la Era de Weimar, en Alemania e incluso en otras cinematografías vecinas y afines.

Aunque habitualmente se suele adjudicar al conjunto de estas películas la etiqueta de “cine expresionista”, se trata de un tópico tan manido como inexacto. De hecho, la mayor parte de los títulos que componen el ciclo del cine fantástico alemán de entreguerras posee una estética e ideología que responde mucho antes a los presupuestos estilísticos y filosóficos del Romanticismo Negro y el Movimiento

Simbolista que a los del Expresionismo más o menos contemporáneo, eso sin insistir demasiado en el hecho de que el Expresionismo no es, en definitiva, sino una corriente de vanguardia que deriva en gran medida de raíces tardo-románticas y simbolistas. Si bien existen un cierto número de filmes que, efectivamente, se inspiran o utilizan la estética expresionista de forma voluntaria, contando incluso con la participación de algunos artistas pertenecientes a un grupo expresionista u otro, como es el caso de la emblemática *El gabinete del Dr. Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1920), tomar estas excepciones como la regla no solo supone usurpar el todo por una de sus partes, sino desvirtuar el carácter singular y general de la gran mayoría de los títulos que componen este ilustre grupo de *films d'art* alemanes. Así, es evidente que películas como *El estudiante de Praga* (*Der Student von Prag*, 1913) *El Golem* (*Der Golem, wieer in die Weltkam*, 1920) o *Mandrágora* (*Alraune*, 1928), en sus varias versiones, al igual que *Las Tres Luces* (*Der müde Tod*, 1921), *Nosferatu, el vampiro* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922), *Sombras* (*Schatten - Einenächtliche Halluzination*, 1923), *Las manos de Orlac* (*Orlacs Hände*, 1924), *Metrópolis* (1927), o aportaciones escandinavas como *La carreta fantasma* (*Körkarlen*, 1921), *La brujería a través de los tiempos* (*Häxan*, 1922) y *Vampyr* (1932), por citar algunas de las más conocidas, encuentran su fuente de inspiración estética en artistas, pintores e ilustradores como Caspar David Friedrich, Füsseli, Wiertz, Gustave Doré o Arnold Böcklin, y en otros contemporáneos como Alfred Kubin, Félicien Rops, James Ensor o Hugo Steiner-Prag, que estando a veces próximos al Expresionismo, fundamentalmente como precursores o disidentes del mismo, son básicamente artistas de raigambre post-romántica y simbolista. Esta digresión hacia el terreno de la historia del arte no obedece a un mero capricho: junto a la influencia estética viaja, inseparable, la visión del mundo trascendente, mística y esotérica propia del Romanticismo y, sobre todo, del Movimiento Simbolista y afines, que imbuye y conforma el espíritu y la letra de buena parte del cine fantástico alemán de la época.

Es, de hecho, un escritor decadente, voluntario seguidor del Simbolismo y la escuela del Arte por el Arte de Wilde y Baudelaire, amén de ocultista confeso,

miembro de distintas logias y sociedades ocultistas, el padre fundador del ciclo de cine fantástico silente alemán. Hanns Heinz Ewers (1871-1943), espía, abogado de la homosexualidad, pionero de las drogas psicodélicas, aficionado y profesional del espiritismo, el satanismo y el vudú haitiano, amigo de Wilde y Aleister Crowley, miembro incómodo del NSDAP, en palabras de José Rafael Hernández Arias: «...hizo historia cinematográfica escribiendo el guión de *El estudiante de Praga* y dirigiendo la película junto con el director danés Stellan Rye. Hoy se considera la primera película de autor» (2016, p.20). De hecho, Ewers contribuyó al desarrollo de un cine fantástico de claras (u oscuras) inclinaciones esotéricas no solo con esta historia simbólica y alegórica, que bebe en la leyenda de Fausto, en clásicos como *La maravillosa historia de Peter Schlemihl* y en el “*William Wilson*” de su idolatrado Poe, llevada tres veces a la pantalla, sino también con la novela *Mandrágora*, igualmente adaptada al cine en cuatro ocasiones en vida de su autor. Su secretario personal, Henrik Galeen, compañero de viaje en el mundo superpoblado y brumoso del Ocultismo germano de la época, se convertiría en uno de los principales promotores del género, participando también en el rodaje de la especialmente significativa *Nosferatu*, de Murnau.

Especialmente significativa porque, como ha estudiado y documentando exhaustivamente el gran experto en la materia y también realizador cinematográfico Luciano Berriatúa (cf. bibliografía), artífice de la restauración definitiva del gran clásico vampírico, *Nosferatu* es un film netamente esotérico, en cuya creación participó destacadamente como productor, director artístico y guionista el enigmático Albin Grau (1884-1971), arquitecto, artista y ocultista, miembro de la Fraternitas Saturni, una de las logias herméticas alemanas relacionadas a su vez con la Ordo Templi Orientis, que tuviera a Crowley como uno de sus líderes principales. Grau, con la complicidad del propio Murnau y de Henrik Galeen, inundó esta adaptación inconfesa del *Drácula* de Stoker, producida por su compañía Prana Films, de nombre ya de por sí indicativo (*prana* es el término sánscrito para “energía vital”), de connotaciones ocultistas, herméticas y místicas, que trascienden su argumento alegórico para fundirse inextricablemente con su propia praxis cinematográfica, a través de la maestría de Murnau en la manipulación de luces y sombras, de la

experimentación con novedosos efectos especiales fotográficos y, en definitiva, de la utilización de la naturaleza técnica, óptica y química del cine como instrumento mágico, a fin de propiciar una suerte de iluminación en el espectador, ante lo que el propio Grau definió como «un film erótico-ocultista-espiritista-metafísico».

Aunque la intención de Prana Films era producir una serie de películas fantásticas que llevaran al público los saberes y visiones de la Tradición Ocultista, la compañía quebró antes de poder hacerlo, en buena parte debido a la demanda por derechos de autor interpuesta por la viuda del autor de *Drácula*, Florence Stoker, pese a lo cual, Grau, antes de desaparecer voluntariamente del panorama cinematográfico, todavía colaboraría en otro título eminentemente mágico: *Sombras*, de Arthur Robison, farsa de forma y fondo igualmente esotéricos. Por su parte, Murnau, aunque sin llegar a los extremos de Ewers o Grau, genuinos ocultistas, seguiría aplicando principios “mágicos” a películas con un contenido claramente simbolista, como *Amanecer* (*Sunrise: A Song of Two Humans*, 1927) o *Tabú* (*Tabu: A Story of the South Seas*, 1931), por no hablar de su *Fausto* (*Faust: Einedeutsche Volkssage*, 1927), donde las luces y las sombras, el montaje y la iluminación, son empleados no solo por su valor narrativo o estético, sino también simbólico y psicológico.

Fueron muchos los cineastas, así como guionistas, fotógrafos, productores e incluso estrellas y actores, relacionados con el ámbito esotérico y ocultista de la Alemania de Weimar, al tiempo que con las producciones de cine fantástico características de la época, pero la lección que debemos aprender de este magnífico ciclo de películas tan a menudo incomprendidas o encasilladas bajo el epígrafe equívoco de “expresionistas”, es la de unas bodas místicas entre el cine fantástico y el Ocultismo, en las que el primero convierte sus medios de expresión técnicos y artísticos en instrumentos mágicos, con los que penetrar en la psique del espectador, tanto de forma evidente como subliminal, construyendo sus obras, sus películas, como hechizos visuales, capaces de embrujarnos más allá de la pantalla y todavía hoy, a cien años de su realización y estreno. Sin olvidar que, poco después, a través de la emigración, voluntaria o forzada, de muchos de los grandes y pequeños talentos del

cine alemán en particular y europeo en general a los Estados Unidos en las décadas siguientes, esta idea mágica del cinematógrafo llegaría hasta Hollywood, oculta entre las luces y sombras del cine gótico de la Universal y del fantasmagórico *film noir* de los años 40.

IV

La pantalla satánica

Uno de los aspectos más ligados en la imaginación popular al Ocultismo (y no sin motivos, por otra parte) es el del satanismo. La adoración al diablo, con toda su parafernalia de misas negras, posesiones, brujerías, aquelarres, sacrificios humanos y represalias inquisitoriales no menos sádicas y terribles, ofrece los elementos sensacionales y folclóricos más coloristas, sangrientos y eróticos que podamos desear, asociados al universo de lo sobrenatural y de la magia, en su faceta siempre más divulgada y rentable de magia negra. No es extraño, por ello, que el cine pusiera sus poderes mágicos al servicio del diablo desde prácticamente su nacimiento, como muestran las divertidas farsas diabólicas de Georges Méliès, continuación cinematográfica directa de las “diablerías” y fantasmagorías del teatro ilusionista, el circo y los espectáculos de linterna mágica.

Normalmente, la complejidad del satanismo esotérico, especialmente en su vertiente luciferina, a menudo expresada en los círculos iniciados como Camino, Vía o Sendero de la Mano Izquierda, terminología procedente de la magia tántrica, es ignorada por el cine, que prefiere nutrirse de los tópicos asustantes y la leyenda negra que rodea a la brujería, la magia negra y el culto al diablo. El género de terror usa y abusa de estos elementos, a veces prestando poca o ninguna atención al detalle, ignorando voluntariamente no solo los matices filosóficos e históricos, sino también los pormenores documentales, estéticos e iconográficos que podrían enriquecer su visión del tema, lo que puede llevar al espectador e incluso al crítico no familiarizado con la Tradición Oculta a despreciar estas películas e incluso el conjunto del “cine satánico” en su totalidad. Como apunta Nikolas Schreck en su indispensable *The Satanic Screen*: «El espectador ocasional de cine satánico suele tender a despachar las hazañas diabólicas en el cine como poco más que películas de monstruos con

adornos teológicos» (2001, p. 8). Nada más alejado de la realidad. El poder y la fuerza del arquetipo satánico y el universo a él asociado es tan profundo, que hasta aquellas películas más comerciales y alimenticias, que abusan de la parafernalia satánica con fines meramente oportunistas, se ven beneficiadas por este, adquiriendo a veces matices involuntariamente esotéricos o que permiten su apropiación interesada por el espectador iniciado, que sabe apreciar sus elementos de interés y los aspectos clave de su potente incidencia en el inconsciente colectivo. Filmes aparentemente intrascendentes y comerciales como *Pactar con el diablo* (*The Devil's Advocate*, 1997), *El fin de los días* (*End of Days*, 1999) o *El último exorcismo* (*The Last Exorcism*, 2010), poseen imágenes, escenas e incluso manejan conceptos que, escapando posiblemente a la voluntad de sus creadores, adquieren connotaciones ocultistas dignas de interés, mientras otros que se confunden aparentemente con el mismo tipo de producciones, como *La lluvia del diablo* (*The Devil's Rain*, 1975), *El príncipe de las tinieblas* (*Prince of Darkness*, 1987) o *La novena puerta* (*The Ninth Gate*, 1999) están, por el contrario, imbuidos de conocimientos ocultistas y nociones esotéricas reales, que en el caso del primero incluyen la aparición en *cameo* del mismísimo AntonLaVey, fundador de la Iglesia de Satán en el San Francisco de los años 60 y amigo personal de su director, Robert Fuest, sin duda auténtico conocedor de la materia.

La figura de Anton LaVey, popular y polémico creador del satanismo moderno al tiempo y a la vez que divulgador del mismo dentro del universo de Hollywood y el *show bussiness*, resulta especialmente pertinente para llamar la atención también sobre otro concepto de cine satánico que, en apariencia, bien poco tiene que ver con la figura del diablo en la pantalla o con el género de horror. Me refiero al cine que encaja, en mayor o menor medida, con los preceptos e ideas de la filosofía satánica, no solo *laveyana*, sino propia de la larga tradición luciferina del esoterismo occidental. Títulos que pueden ir desde comedias como *Loquilandia* (*Hellzapoppin'*, 1941) o *Arsénico por compasión* (*Arsenic and Old Lace*, 1944) a películas de animación como *Fantasia* (1940), *films noir* como *El halcón maltés* (*The Maltese Falcon*, 1941), *El hombre leopardo* (*The Leopard Man*, 1943) y *El beso*

mortal (*The Deadly Kiss*, 1955), de aventuras como *El temible burlón* (*The Crimson Pirate*, 1952) o *El hombre que pudo reinar* (*The Man Who Would Be King*, 1975), thrillers como *El justiciero de la ciudad* (*Death Wish*, 1974), filmes de ciencia ficción como *Mad Max 2: el guerrero de la carretera* (*Mad Max 2*, 1981) o *Engendro mecánico* (*Demon Seed*, 1977), por citar algunos ejemplos. Obras en las que se plantean cuestiones que ocupan un lugar importante dentro de la filosofía luciferina –la necesidad del Mal en la Creación, la ambición y el orgullo como virtudes, la inversión de los valores tradicionales judeocristianos, la creación de vida artificial, la justificación de la violencia y la venganza no institucional, el ansia por superar los límites de la mortalidad, etcétera- o que reflejan también una actitud estético-moral de alejamiento, alienación e incluso oposición a las reglas, modos y modas que rigen la sociedad que nos rodea. He ahí un cine satánico y a menudo esotérico, que se oculta exponiéndose impudicamente ante el espectador, a través de la Tradición Hermética de la alegoría, la fábula y el arte de los emblemas.

Por supuesto, un buen número de películas que abordan, de una u otra manera, la figura, hechos y obras del diablo y sus acólitos, son también voluntariamente filmes de calado ocultista, así como muestra de una interesante genealogía cinematográfica del satanismo que ofrece alternativas al maniqueísmo dualista que caracteriza demasiado a menudo al cine fantástico y de terror. Desde la obra maestra de Christensen, *Häxan*, donde su peculiar director se reservó interpretar los papeles tanto del diablo como de Jesucristo, hasta la magnífica *The Lords of Salem* (2012), del cineasta, músico y artista RobZombie o la reciente *La bruja* (*The Witch: A New England Folk-Tale*, 2015), pasando por una larga lista que incluye joyas del fantástico noir como *Satanás* (*The Black Cat*, 1934), *La séptima víctima* (*The Seven the Victim*, 1943) o *La noche del demonio* (*Night of the Demon*, 1957), hasta la eclosión satánica de los años 60 y 70, teñida de esoterismo crowleyano, *New Age* y psicodelia, con filmes como *El hotel del horror* (*Horror Hotel*, 1960), *La semilla del diablo*, *Terror en Dunwich* (*The Dunwich Horror*, 1970), *Simon, King of the Witches*, 1971), *La garra de Satán* (*The Blood on Satan's Claw*, 1971), *The Brotherhood of Satan* (1971), *Los diablos* (*The Devils*, 1971), *Satán, monamour* (*The Mephis to Waltz*, 1971), *Messiah of Evil* (1973), *Carrera con el*

diablo (*Race with the Devil*, 1975), y un largo etcétera, sin olvidar, por supuesto, la corriente exorcista neoconservadora, iniciada por el seminal filme de Friendkin, *El exorcista*, y seguida por otros como *La profecía* (*The Omen*, 1976) y sus secuelas o *Lucifer* (*Fear no Evil*, 1981), aunque a menudo punteada también por títulos que invierten ingeniosamente los presupuestos morales característicos del subgénero, como la italiana *Anticristo* (*L'Anticristo*, 1974), *La centinela* (*The Sentinel*, 1977) o la española *Exorcismo* (1975), por no hablar de estilos como el *giallo* sobrenatural de Argento y Soavi, ciertos filmes de la Hammer o el vampirismo erótico, esotérico y surrealista del francés Jean Rollin.

Con todas las variantes, matices, diversidad y contrastes que podamos imaginar – e incluso otras que no podemos-, el satanismo forma parte sustancial del acervo del Ocultismo cinematográfico, pues, citando de nuevo a NikolasSchreck:

El poder mítico del cine es tal que incluso un film con ninguna otra ambición que la comercial puede proyectar involuntariamente una resonancia mitológica que nos diga algo sobre el arquetipo primordial del Diablo. De la misma manera que sueños aparentemente triviales pueden poseer un poder y significado inesperado, el cine puede ser una suerte de sueño despierto, tocando teclas profundas de nuestro subconsciente. (2001, p.10)

V

Actividad paranormal

El estudio científico de los fenómenos inexplicables, tradicionalmente asociados al ámbito de lo sobrenatural, se ha constituido a lo largo del siglo pasado en una suerte de corriente materialista e ilustrada, surgida dentro del seno del Ocultismo en complicidad íntima con cierto sector científico y académico, para tratar de reinterpretar sus ideas, intuiciones y visiones místicas o mágicas a la luz de la experimentación y los conocimientos científicos actuales. Aunque a duras penas admitida, siempre de forma renuente y ambigua, dentro del campo de la investigación científica, con un pie dentro y otro fuera del ámbito académico ortodoxo, la Parapsicología es un área del conocimiento que abarca lo que podríamos llamar manifestaciones externas del fenómeno supernatural, intentando no solo clasificarlas, examinarlas y reproducirlas en condiciones experimentales controladas, sino, sobre todo, de explicarlas en términos que no entren en contradicción con

nuestras nociones básicas del funcionamiento del universo y de las leyes naturales. Algo que, a menudo, resulta difícil de conseguir, cuando no imposible.

Territorio, pues, resbaladizo, complejo y polémico donde los haya, Walter F. Bonin, autor del indispensable *Diccionario de Parapsicología*, admitiendo que «Tampoco entre los investigadores que denominan con el término pps. su campo de trabajo existe una opinión unánime acerca de la esencia y los límites de su disciplina» (1983,p.602), prefiere ceñirse para su definición a sus fines últimos:

Resumiendo, el *objetivo* de la pps. consiste en investigar el núcleo racional que puedan tener los informes, milenarios y presentes en todas las culturas, sobre acontecimientos “sobrenaturales”. Para ello se presupone que se manifiestan en un mundo ordenado, o sea que se ajustan a unas reglas. Se clasifican de modo positivista e inductivo tipos de acontecimientos y se formulan sus leyes. (1983, p. 602)

No es extraño que esta disciplina, cuyo origen moderno se encuentra en la creación de varias sociedades para la investigación psíquica surgidas a partir de mediados del XIX, en plena eclosión del espiritismo y la Teosofía, desarrollándose de forma cada vez más compleja a lo largo del siglo pasado para abarcar fenómenos que van de las manifestaciones de entidades supuestamente sobrenaturales –*poltergeists*, fantasmas, ectoplasmas, aportes, etc.- hasta los avistamientos de OVNIS, abducciones y teorías conspiranoides, pasando por el espinoso tema de las apariciones de naturaleza religiosa, la posesión diabólica y el exorcismo, encuentre en el cinematógrafo un medio ideal para divulgar sus ideas, al tiempo que estas se convierten en tópico agradecido del género fantástico y de horror moderno, al que aportan una pátina de verosimilitud y convicción científica que aumenta su impacto en el espectador. Nada más natural que la unión de cinematógrafo y parapsicología, mundos ambos que comparten una misma naturaleza doble, mágica y científica, material e inmaterial al tiempo, entre la realidad y la ficción.

Si bien son escasos los títulos que abordan el periodo heroico de la parapsicología, rarezas como la británica *Asfixia* (*The Asphyx*, 1972) o el par de películas consagradas al caso de Conan Doyle y las hadas de Cottingley – *Fotografiando hadas* (*Photographing Fairies*) y *Cuento de hadas* (*Fairy Tale: A True Story*) ambas de 1997-, a partir de finales de los años 60, con el auge de la *New Age*, en tantos sentidos asociada al estudio de los fenómenos paranormales,

comienzan a plasmarse en el cine cada vez más y más aspectos del mundo parapsicológico, acudiendo el género de terror con cierta frecuencia a personajes y tópicos relacionados con este, que dotan de mayor credibilidad a sus tramas fantásticas. El momento álgido llegará, por supuesto, con *El exorcista* de William Friedkin, fiel adaptación de la novela de William Peter Blatty, que se basa a su vez, al menos parcialmente, en un “auténtico” caso de posesión diabólica y exorcismo, y que utiliza tanto un tono frío y semi-documental, voluntariamente próximo a ciertos manierismos del *cinema vérité*, como personajes e ideas extraídos directamente del universo de lo paranormal: psicólogos, sacerdotes, médicos, etc., que con sus opiniones expertas y datos eruditos otorgan peso científico y apariencia aún más realista al filme, acrecentando su impacto psicológico sobre el espectador. A este aspecto ligado a la ficción hay que añadir el asesoramiento real de la producción por parte también de sacerdotes, psicólogos e investigadores, convenientemente resaltado por la publicidad del filme, que tiende a romper así las barreras entre ficción cinematográfica y realidad de lo paranormal, contribuyendo a una confusión de lo más lucrativa al tiempo que innegablemente fascinante. El éxito de tal fórmula propiciará un auténtico boom del cine paranormal, que seguirá estas pautas con mayor o menor fortuna, a todo lo largo de la década de los 70 y los primeros 80, creando un auténtico subgénero cinematográfico, ligado íntimamente al auge en esos mismos años de la literatura periodística, científica y seudocientífica en torno a la parapsicología, el fenómeno OVNI, las manifestaciones de naturaleza inexplicable, los poderes ocultos de la mente humana y materias similares.

Películas como *La leyenda de la mansión del infierno* (*The Legend of Hell House*, 1973), adaptación de un clásico moderno de Richard Matheson con casa encantada y equipo de parapsicólogos dispuesto a descubrir sus secretos; *Encuentros en la Tercera Fase*, sobre el primer contacto de la humanidad con seres extraterrestres; *Carrie* (1976), según la primera novela de Stephen King acerca de una adolescente traumatizada y con poderes paranormales; *Las dos vidas de Audrey Rose* (*Audrey Rose*, 1977) sobre la reencarnación; *Capricornio Uno* (*Capricorn One*, 1978), que cuenta la falsificación por parte de la NASA de una misión a Marte; *La*

furia (*The Fury*, 1978), basada en la novela de John Farris sobre la utilización en las agencias de espionaje gubernamentales de individuos dotados de mortíferas facultades extrasensoriales; *Coma* (1978), centrada en el tráfico de órganos humanos; *Terror en Amityville* (*The Amityville Horror*, 1979), basada en la “historia auténtica” de la familia Lutz y su casa encantada; *El final de la cuenta atrás* (*The Final Countdown*, 1980) y *El experimento Philadelphia* (*The Philadelphia Experiment*, 1984), ambas sobre experimentos secretos del ejército estadounidense con fuerzas desconocidas; *Hangar18* (1980), inspirada en la supuesta existencia del Area 51, el OVNI de Roswell y la teoría de los extraterrestres de la antigüedad; *Scanners* (1981), el clásico de Cronenberg sobre sociedades secretas con poderes paranormales; *El ente* (*The Entity*, 1982), sobre el caso “real” de una mujer acosada por un íncubo; *Poltergeist*, otra casa encantada plagada, como su nombre indica, de peligrosas manifestaciones paranormales; *Proyecto Brainstorm* (*Brainstorm*, 1983), sobre la posibilidad científica de grabar el momento de la muerte a través del cerebro humano y sus consecuencias; *La zona muerta* (*The Dead Zone*, 1983), nueva adaptación de Stephen King con un héroe “maldecido” por el poder de ver el futuro; y un largo etcétera, de la Serie A a la Z, que incluye también necesariamente el simpático cine paranormal del popular expertocatalán en parapsicología Sebastiá D’Arbó, con su ciclo compuesto por *Viaje al más allá* (1980), *El ser* (1982) y *Más allá de la muerte* (1986). Todas ellas, y muchas más, pese a la casi infinita variedad de argumentos, estilos e intenciones, comparten el hecho esencial de poner en escena teorías, ideas e hipótesis científicas y/o pseudocientíficas propias del estudio de lo paranormal, y todas utilizan recursos característicos de este para dotar de credibilidad a los hechos narrados en ellas. Recursos que pasan por la adaptación de obras periodísticas y de no-ficción que recogen sucesos inexplicables supuestamente auténticos (libros como los de Jay Anson sobre la casa de Amityville o el de Frank De Felitta sobre Carla Moran y su “ente”, entre otros), la participación –tanto en su diégesis ficcional como en la realidad de la producción y supervisión del filme- de parapsicólogos, científicos y asesores expertos en la materia; la adopción en muchos casos de un estilo cinematográfico sobrio, objetivista y casi documental, que aumente la sensación de verismo de la historia; y el encontrar su fuente de inspiración, directa o indirecta, en

tópicos del mundo paranormalen boga, especialmente populares en un momento u otro: la posesión diabólica y la vida después de la muerte, los avistamientos OVNI con su cortejo de abducciones y secretismo, las distintas teorías conspiranoicas al uso; los poderes de percepción extrasensorial y su utilización política e incluso criminal por parte de organizaciones estatales... Un catálogo que encontrará su perfecta reencarnación televisiva en los años 90 en la serie *Expediente X* de Chris Carter, que dará a su vez lugar a un nuevo boom del género.

Sin embargo, la mutación más interesante del cine paranormal, por lo que de desafío a las convenciones narrativas tradicionales e incluso a nuestro sentido mismo de lo real entraña, es la aparición en el nuevo milenio del subgénero del *fauxfoundfootage* y el falso documental de horror, surgido a la sombra del éxito y el fenómeno sociológico de *El proyecto de la bruja de Blair* (*The Blair Witch Project*, 1999) y convertido hoy en nuevo formato narrativo de moda, al punto de haberse transformado ya en tópico, gracias a títulos como *Paranormal Activity* (2007), de influencia decisiva y seminal pese a su mediocridad intrínseca o, quizás, gracias a ella. Pero en un tópico que, al recurrir directamente, gracias a la inmediatez y ubicuidad del medio digital, a los recursos propios de la telerrealidad, el documental, el metraje encontrado, el reportaje periodístico e Internet, establece una ambigua relación, caníbal y sustitutoria, con el relato verídico y los formatos de no-ficción clásicos, en los que también lo paranormal ha encontrado frecuente refugio (pensemos en ejemplos españoles como los programas televisivos del Profesor Jiménez del Oso en los años 70 y 80, contemporáneos a la explosión del cine paranormal, o, en la actualidad, en el popular *Cuarto Milenio* de Iker Jiménez), propiciando así una confusión casi apocalíptica, por lo que de reveladora tiene, entre ficción y realidad, verdad y mentira. En este renovado cine de lo paranormal, que lo es también de una para-realidad impostada por y para la nueva era del simulacro, el iniciado en las posibilidades esotéricas y mágicas del cinematógrafo, entendido en su más amplio sentido de espectáculo total y ceremonia audiovisual, encuentra infinitas posibilidades de reflexión, fascinación... y horror (cf. bibliografía).

VI

Magos del cine

Hasta aquí, prácticamente todos los ejemplos que hemos visto acerca de las relaciones entre Ocultismo y cine están fundamentalmente relacionados con el género fantástico y de horror. Sin embargo, más allá de este parentesco inevitable en muchos casos, quizá lo más interesante de nuestro sujeto de estudio estribe en la constante aparición a lo largo de los años de una serie de realizadores y artistas cinematográficos que, sin estar las más de las veces especializados en el ámbito de la ficción fantástica o terrorífica, han utilizado y utilizan el cine como un lenguaje, una técnica e incluso una vía de conocimiento esencialmente mágicos, con los que expresar ideas y visiones místicas o esotéricas e incluso, en un más difícil todavía, capaz de influir en la psique del espectador, propiciando estados alterados de conciencia a través de los que llegar a cambiar también, en mayor o menor medida, la realidad material exterior y objetiva. Es decir: utilizando el cine como instrumento mágico en toda la acepción de la palabra.

Estos cineastas, genuinos autores cinematográficos, proceden a menudo de campos situados voluntariamente fuera o en la periferia del cine comercial y convencional, gracias a lo cual pocas veces o ninguna han de preocuparse por el éxito económico de sus obras, procurando antes bien que estas se conviertan en objetos de culto –en más de un sentido, por cierto-, capaces de llegar ante todo a quienes puedan comprenderlas. Al selecto grupo de iniciados o, al menos, de neófitos con genuino interés en la materia, que ya se halla predispuesto a comprender su naturaleza mágica, participando voluntariamente de la misma. Así, el terreno del cine denominado, a veces algo arbitrariamente, como experimental ha dado algunas de las figuras esenciales para la consolidación de un cinematógrafo oculto y ocultista. Figuras entre las que destaca, por supuesto, la de Kenneth Anger, discípulo de Crowley, íntimamente relacionado con las sociedades thelemitas de California, y quien en una serie de cortos y medimetrotrajes, reunidos en el llamado *Magick Lantern Cycle* (obsérvese que su forma de escribir *magick* sigue la originalmente acuñada por Crowley), ha construido una *Opus Magna* netamente hermética y

mágica, en la que destacan títulos como *Inauguration of the Pleasure Dome* (1954), con la participación de destacadas figuras como las de la artista y “bruja” Margaret Cameron, la escritora Anais Nin o el también cineasta experimental (después especializado en cine fantástico y de horror) Curtis Harrington; *Invocation of My Demon Brother* (1969), con la colaboración de MickJagger, AntonLaVey y el futuro miembro de la Familia Manson, Bobby Beausoleil; o *Lucifer Rising* (1972/1980), de accidentado recorrido, de nuevo con Beausoleil, el cineasta Donald Cammell, el músico de *Led Zeppelin* Jimmy Page, protagonismo de la magnética Marianne Faithfull y el propio Anger en el “papel” de El Mago. Aunque más conocido entre los cinéfilos como uno de los pioneros del *queer* cinema, homosexual abierto y militante, y autor de los libros de *Hollywood Babilonia*, en realidad Anger es el paradigma del cineasta taumaturgo, que con sus obras cinematográficas pretende –y quizá consigue– cambiar la realidad, influyendo en el espectador por medio del lenguaje esencialmente mágico del propio cine. Su influencia dentro y fuera del terreno experimental alcanza también a otros autores que, como Kubrick, Lynch o RobZombie, aplican algunas de sus ideas y soluciones técnicas a la consecución de filmes con resonancias mágicas y esotéricas. Se trata siempre, en todo caso, de un empleo consciente y constructivo de las posibilidades infinitas que ofrece el cinematógrafo, tanto desde el punto de vista técnico como artístico, para constituirse en lenguaje alquímico, a través de la utilización del montaje, la imagen, el sonido, la música y la palabra, rompiendo a menudo de forma premeditada las supuestas normas de la narrativa convencional. De hecho, el cine *mágiko* –recuperando por un instante la “k” de Crowley– se erige como elaborado sistema abierto cuyo fin no es “contar una historia” sino funcionar como rito iniciático e incluso como “hechizo”, como auto sacramental y como iniciación misteriosa, aprovechando al máximo su condición de Arte Total, heredada del Simbolismo y del idealismo wagneriano. Anger crea filmes que son tanto filmación de rituales esotéricos como ritos mágicos en sí mismos, aplicando distorsiones audiovisuales, superposiciones, aceleraciones, efectos psicodélicos de sonido, luz, sombra y color que penetran en la psique del espectador induciendo estados alterados de conciencia. No es raro que esta visión y praxis alquímica del cine obtenga también, marginalmente, hallazgos netamente

cinematográficos que pasan después a enriquecer el arsenal creativo de realizadores más convencionales o que trabajan de forma habitual en la industria de Hollywood.

Pero Anger no es el único, y dentro del mismo ámbito del cine experimental es forzoso citar al polifacético Harry Smith, seguidor también de Crowley; a la surrealista Maya Deren, quien filmó los genuinos rituales del vudú haitiano, y al judío chileno universal Alejandro Jodorowsky, cuyos filmes más importantes, como *El Topo* (1970), *La montaña sagrada* (*The Holy Mountain*, 1973) o *Santa Sangre* (1989), están imbuidos de contenido hermético, cabalista, alquímico y zen, creador de la psicomagia, guionista de cómics fantásticos y uno de los fundadores del Grupo Pánico en el París de los años 60. Paralela o posteriormente, otros cineastas como el brasileño Paulo Sacramento, el animador surrealista checo Jan Švankmajer, el teórico y practicante de la apropiación y el collage cinematográfico Craig Baldwin, el creador de algunos de los mejores videoclips para Marilyn Manson, Elías E. Merhige, autor del auto sacramental pagano y mágico *Begotten* (1990) o el artista multimedia norteamericano Raymond Salvatore Harmon, también thelemita, han seguido esta tradición de genuino Arte Cinematográfico Mágico, cuyos orígenes se remontan a los del propio cinematógrafo, y que, pasando por la seminal influencia de los creadores del *film d'art* y el fantástico alemán de entreguerras como Ewers, Galeen o Grau, vertebrada una historia secreta y subterránea del cine que influye y permea la más conocida y divulgada, con mayor frecuencia e impacto de lo que se piensa.

Como espero haber expresado y demostrado con claridad en estas breves páginas, no resulta exagerado decir que la historia de la relación entre el Ocultismo y el cinematógrafo ocupa un lugar peculiar en nuestra cultura, sin cuyo conocimiento profundo la historia misma del cine queda amputada de uno de sus elementos fundamentales e incluso fundacionales. Puede afirmarse igualmente que esta concepción mágica y ocultista del cinematógrafo supone también una forma singular y arriesgada de reevaluar la función y posibilidades de ese artefacto único que es el cine, y que lo es tanto desde el punto de vista inmaterial, como fenómeno artístico, cultural y psicosocial de importancia imponderable, como desde el material, creación tecnológica específica de nuestro tiempo que evoluciona al hilo de los avances

científicos y técnicos de vanguardia. Como crítico y estudioso del fenómeno cinematográfico no me cabe duda alguna de que el examen de la obra de cineastas tan variopintos como Murnau, Rex Ingram, Orson Welles, Val Lewton, Jacques Tourneur, Terence Fisher, Robert Fuest, Roman Polanski, Nicolas Roeg, Dennis Hopper, Stanley Kubrick, Dario Argento, Coppola, John Carpenter, Agustí Villaronga, Tobe Hooper, Spielberg, Roland Emmerich o David Lynch (conocido también por su labor divulgativa de la Meditación Trascendental), por citar algunos, a la luz de la Tradición Oculta, no solo puede aportar una nueva visión y revisión de esta y del discurso propio de la historiografía y la literatura cinematográfica, sino también, y quizá por encima de todo, transformar –palabra clave– nuestra forma de ver y entender el cine. Y la vida.

Bibliografía

- AGUILAR, C. y RUBIO, F. G. (1999) *El libro de Satán*. Madrid: Temas de Hoy.
- ALEXANDRIAN (2003) *Historia de la filosofía oculta*. Madrid: Valdemar.
- BARTON, B. (1992) *The Secret Life of a Satanist. The Authorized Biography of Anton LaVey*. Los Angeles: Feral House.
- BERRIATÚA, L. (1990) *Los proverbios chinos de F. W. Murnau*. Madrid: Filmoteca Española.
- BERRIATÚA, L. (2009) *Nosferatu. Un film erótico-ocultista-espiritista-metafísico*. Valladolid: Divisa.
- BONIN, W. F. (1983) *Diccionario de parapsicología (2 vols.)*. Madrid: Alianza.
- BRONCANO, F. y HERNÁNDEZ DE LA FUENTE, D (2015) *De Orfeo a David Lynch: Mito, Simbolismo y Recepción. Ensayos y ficciones*. Madrid: Escolar y Mayo.
- CULLERÉ, C. (1977) *Alción. Ocultismo y Occidente*. Caracas: Monte Ávila.
- GERIN-RICARD, L. De (1961) *Historia del Ocultismo*. Barcelona: Luis de Caralt.
- KATZ, D. S. (2007) *The Occult Tradition*. London: Pimlico.

- LACHMAN, G. (2003) *TheDedalus Book of the Occult. A Dark Muse*. U. K.: Dedalus.
- LINDSAY, V. (1995) *El arte de la imagen en movimiento*. Oviedo: Fundación de Cultura Ayuntamiento de Oviedo.
- MEEHAN, Paul (2009) *Cinema of the Psychic Realm*. North Carolina: MacFarland.
- MERRITT, G (2000) *Celuloid Mavericks. A History of American Independent Film*. New York: Thunder´s Mouth Press.
- MILNER, M. (1990) *La fantasmagoría*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- NATAF, A. (1994) *The Wordsworth Dictionary of the Occult*. Hertfordshire: Worsdsworth.
- NAVARRO, A. J. (Ed.) (2007) *El demonio en el cine. Máscara y espectáculo*. Madrid: Valdemar.
- PALACIOS, J. (1997) *Satán en Hollywood. Una historia mágica del cine*. Madrid: Valdemar.
- PALACIOS, J. (2004) *Desde el infierno. Una historia oculta del siglo XX*. Madrid: Oberon.
- PALACIOS, J. (2005) *Erik Jan Hanussen. La vida y los tiempos del mago de Hitler*. Madrid: Oberon.
- PALACIOS, J. (2014) *Hollywood maldito*. Madrid: Valdemar.
- PALACIOS, J. (Ed.) (1999) *Goremanía 2*. Madrid: Alberto Santos Editor.
- PALACIOS, J. (Ed.) (2010) *La Bestia en la pantalla. AleisterCrowley y el cine fantástico*. San Sebastián: Semana de Cine Fantástico y de Terror de San Sebastián.
- PALACIOS, J. (Ed) (2015) *iSigue grabando! Falso documental, metraje encontrado y telerealidad en el nuevo cine de horror*. Gijón: Festival Internacional de Cine de Gijón.
- RAMPO, E. (2008) *TheEdogawaRampo Reader*. Japan: KurodahanPress.
- SCHRECK, N. (2001) *The Satanic Screen. An Illustrated Guide To The Devil In Cinema*. U. K.: Creation Books.
- STEIGER, B. y HANSEN-STEIGER, S. (1992) *Hollywood and the Supernatural*. New York: Berkley.

THACKER, E. (2015) *En el polvo de este planeta (El horror de la filosofía vol. 1)*. Madrid: Materia Oscura.

ZANIAH (1962) *Diccionario esotérico*. Buenos Aires: Kier.

AA.VV. (2002) *Cine fantástico y de terror alemán (1913-1927)*. San Sebastián: Semana de Cine Fantástico y de Terror de San Sebastián.